

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

RICARDO DI CARLO FERREIRA

ATORIALIDADE LIMINAR NO CINEMA BRASILEIRO: CINESIAS ATORAIS

CURITIBA

2021

RICARDO DI CARLO FERREIRA

ATORIALIDADE LIMINAR NO CINEMA BRASILEIRO: CINESIAS ATORAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CineAV), da Universidade Estadual do Paraná, Linha 1 Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Ferreira, Ricardo Di Carlo

Atorialidade liminar no cinema brasileiro : cinesias
atorais. / Ricardo Di Carlo Ferreira, 2021.

240f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do
Paraná – Pós- Graduação em Cinema e Artes do Vídeo
(PPG-CineAV)

Orientador: Profº Drº Rafael Tassi Teixeira

1. Atorialidade. 2. Liminaridade.
3. Cinematografização atoral. 4. Atuação cinematográfica.
5. Cinesias atorais. I.T. II. Universidade Estadual do
Paraná.

CDD : 792

TERMO DE APROVAÇÃO

RICARDO DI CARLO FERREIRA

ATORIALIDADE LIMINAR NO CINEMA BRASILEIRO: CINESIAS ATORAIS

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 18/08/2021.

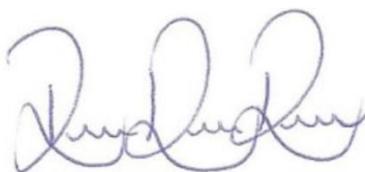
Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo



Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Regiane Regina Ribeiro
Membro Externo (PPGCOM UFPR)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha irmã, Michelle Barlet, por me acompanhar de maneira ininterrupta e pelo apoio sensível, pelos desabafos ouvidos, por me filmar tantas vezes. Devo a você o vídeo modélico (sua cinegrafia e a sua trilha sonora primorosa) e o filme desta pesquisa (sua operação de câmera sempre indefectível), que demonstro aqui. Grato pela sua disponibilidade e amabilidade. Agradecido, também, pela irmandade, pelo nosso amor fraternal, que têm nos levado a fazer filmes, vídeos e tantas coisas de vida e de arte. O mundo cresce com sua vida nele e a sua fotografia sempre impecável.

Agradeço à minha mãe, Milcineia, pela vida e por instalar o inenarrável apreço pelos estudos no meu espírito. Isso propagou no meu coração um amor pela educação, que, às vezes tenho para mim, que você até se arrependeu disso, mas já era tarde... Um dia, todos esses ensinamentos que você me deu farão sentido. Tenho fé – outra coisa que você me ensinou. Obrigado, mamãe.

Agradeço à Deus, por me trazer aqui, e sobretudo por levar-me adiante.

Meus sinceros agradecimentos aos meus professores Ana Flávia Merino Lesnovski, Beatriz Avila Vasconcelos, Claudia Priori, Débora Regina Opolski, Eduardo Túlio Baggio e Fábio Jabur de Noronha, pela escuta sensível que desvelaram inúmeras vezes sobre minha pesquisa no decorrer das disciplinas. Cada uma das considerações, em atos de fala, direcionadas a mim fizeram com que eu tomasse rumos que foram me levando à novas perspectivas, muito mais abrangentes e consistentes. Feliz por tê-los conhecido.

Rafael Tassi Teixeira, meu professor, meu orientador e um terno amigo, agradeço-lhe por toda a confiança e pelas indubitáveis orientações desde os primórdios da pesquisa. Você esteve comigo já em memória, quando não estava no Brasil por ocasião do seu pós-doutoramento. Escrevia ainda o meu projeto de trabalho de conclusão de curso na Licenciatura em Teatro, vislumbrando tê-lo como meu orientador já naquela instância. Obrigado por me orientar em inúmeros contextos, em situações marcantes da minha vida; elas definiram minha identidade de pesquisador. Grato pelos conselhos e por facilitar em sobremaneira a minha jornada na academia dando-me indicações certeiras. Logo nas primeiras leituras que você me recomendou eu tive a certeza de que você havia entendido e acolhido os meus interesses de pesquisa. A partir do nosso encontro tudo foi se fazendo possível, quantas realizações de sonhos você tornou possível. Obrigado por tudo, especialmente, por sua escuta afetiva e pela sua torcida.

Agradeço, também à Professora Cristiane do Rocio Wosniak por abrir meus horizontes nas temáticas de pesquisa, nos caminhos da vida acadêmica, e pela afável e generosa participação em minha banca. A cada encontro nosso sentia-me encorajado à publicar e a inventariar novas perspectivas e entre-lugares criacionais. Suas indicações bibliográficas e de forma fomentaram e facilitaram muitos dos meus passos, sobretudo no final. O apoio é raro de se encontrar, mas para a sorte dos seus discentes você tem uma alegria fulgurante em ajudar. Não esqueço, de como eu lhe pedia referências... Grato, sempre.

Neste percurso, agradeço à Professora Regiane Regina Ribeiro, por nosso reencontro. Talvez você não saiba, mas a sua jornada na pesquisa sobre gênero no audiovisual, me deu a coragem necessária a ensinar a pesquisa sobre masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica. Reconhecer no meu horizonte a presença de uma pessoa que também direciona o olhar para aqueles que estão nas margens da representação e da pesquisa significou para mim a possibilidade do ser-estar e do fazer no entre-lugar. Foi em 2018, quando participei do Simpósio *Gênero, sexualidade e suas representações na ficção audiovisual*, coordenado por você no *VII Seminário Nacional Cinema em Perspectiva*, que eu dei o primeiro passo de investigação sobre o ator no audiovisual. Naquela ocasião, a sua receptividade em atenção à minha pesquisa que colocava em foco os modos compositivos do ator no audiovisual, especialmente no cinema, e no entre-lugar (a fissura) de representação não hegemônica, fez com que eu tivesse a sapiência de que havia encontrado o meu lugar na pesquisa. Obrigado por aquele acolhimento. Para mim, a sua presença aqui hoje como membro desta banca é um ato espiritual, um reencontro para celebrar este meu percurso sobre o ator no cinema – e, a pesquisa sobre este ente neste solo operativo. Não bastasse o encorajamento do passado, neste reencontro você ajudou-me a abrir o olhar, enxergar as entrelinhas, ver o que eu não conseguia mais, com gentileza e amabilidade. Grato mais uma vez.

Agradeço, também, aos membros da Comissão de Bolsas do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo - PPG-CineAV e à Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico - FAADCT/PR, pela confiança e pelo suporte financeiro conferido pela minha bolsa, quando da execução desta pesquisa. São essas ações de investimento em pessoas em atendimento às demandas sociais, sobretudo com o foco na oportunização do crescimento humano e da formação continuada, que se faz possível a vivificação da nação brasileira. É por meio da possibilidade e da insistência em viabilizar a atividade intelectual entre os não ricos, também (aliás, somente assim!), que a capacitação e a

profissionalização dos pesquisadores e pesquisadoras será de fato salutar, em prol de um campo científico mais receptivo ao seu próprio povo.

Ademais, como não dizer? Agradecido, também, pelos esforços, suporte e viabilização dos secretários do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo - PPG-CineAV, Carlos Eduardo Macagi, Agnes Vilsek e Bruno Ribeiro. A calma, a gentileza, e a disponibilidade de vocês são pontos altos dessa jornada. Gratíssimo.

EPIGRAFE

Imaginem um artista ideal que tenha decidido dedicar-se a um único e vasto propósito em sua vida: elevar e entreter o público através de uma elevada forma de arte, e revelar as belezas espirituais que se ocultam nos textos dos gênios poéticos. (...) Toda a sua vida será consagrada a esta grandiosa missão cultural.

Constantin Stanislavski

RESUMO

Essa dissertação dedica-se à investigação da atorialidade no cinema brasileiro, sobretudo, pela sua constatada condição liminar, explorando a extensão das cinesias perfiladas por essa classe artística para instar a sua presentificação operativa até os dias de hoje. Para tanto, a pesquisa desenvolveu-se em caráter bibliográfico e prático, analisando, inicialmente, a tessitura historiográfica do intérprete cênico, isto é, suas cinesias – caminhos, movimentos e estratégias antropológicas e/ou operacionais para erigimento de suas carreiras (e permanência) no ofício de interpretação cinematográfica. Analisa, portanto, a transmissão de memórias escritas e reescritas nas obras artísticas, bem como os esforços de teorização praxeológica da área. Destarte, a suma dos esforços atoriais no cinema estabeleceu um parâmetro norteador, ao qual eu adiro nesta pesquisa: a estética da cinematografização da linguagem atorial. Isso porque, os atores se formam no teatro e passam a atuar no cinema e no audiovisual. Diante disso, a pesquisa busca atualizar o entendimento acerca da comunicação e linguagem de ator, abordando a hipótese do uso da “equivalência”, uma técnica de interpretação teatral, como meio atorial de adaptação da atuação para a linguagem audiovisual, que preconiza o verossímil cinematográfico em filmes de ficção. Para tanto, ao fim eu apresento os resultados de dois experimentos práticos de instrumentalização atoriais sob este viés. O primeiro em vídeo, abordando meios de aprendizagem da adaptação da atuação do ator, do teatro para o cinema. E, o segundo, em filme, no qual eu apresento essa possibilidade, corroborado da perspectiva de criação de um lugar próprio, não hegemônico, conquanto de interpretação, de criação e permanência no fazer atuacional ao ator contemporâneo em cinematografização.

Palavras-chave: Atorialidade; Liminalidade; Cinematografização atoral; Atuação Cinematográfica; Cinesias atoriais.

ABSTRACT

This dissertation is dedicated to the investigation of the actoriality in Brazilian cinema, above all, due to its established liminal condition, exploring the kinesias's extension profiled by this artistic class to urge their operative presentification to this day. Therefore, it analyzes the changes in theorization and practices of the actor in the field of cinema. Nevertheless, the sum of the acting efforts in cinema established a guiding parameter, to which I adhere in this research: the aesthetics of the actorial cinematographicality. This is because actors are trained in theater and start to act in cinema and audiovisual. Thus, this study was developed both through reading and practice, attending to the historiography of the actor's presence in these artistic languages, and the audiovisual as a whole. Therefore, the research measures the actoriality - actorial kinesias - anthropological movements not always ascending, in a formative and operational liminal position. At the end, I present the results of a practical investigation: the hypothesis of the equivalence technique, as a conductor of actoriality in the unveiling of the scenic construction of cinematic tone: actorial cinematographicality. Via practical experiment in video – under the aegis of the demonstration, to eliminate the tone of the theater in the performance; and in film - exploring the possibility of creating a diferrent place, proper to practice own creativeness.

Keywords: Actoriality; Liminality; Film acting; Actorial cinematographicality; Actorial kinesias.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 – Poster do filme <i>Morte Súbita</i> (Ricardo Di Carlo, 2014).....	132
IMAGEM 2 – Poster do filme <i>L'acteur</i> (Ricardo Di Carlo, 2020).....	132
IMAGEM 3 – Fotograma do filme <i>O Menino e o Vento</i> (Christensen, 1967).....	143
IMAGEM 4 – Fotografia de cena do filme <i>O Menino e o Vento</i> (Christensen, 1967).....	143
IMAGEM 5 – Poster do filme <i>O Menino e o Vento</i> (Christensen, 1967)	143
IMAGEM 6 – Anúncio do filme <i>O Menino e o Vento</i> (Christensen, 1967) no período de exibição nos cinemas.....	144
IMAGEM 7 – Niankhkhnum and Khnumhotep.....	145
IMAGEM 8 – Ânfora 540 a. C.	145
IMAGEM 9 – Detalhe da Ânfora 540 a. C.	146
IMAGEM 10 – Fotogramas do vídeo modélico <i>A equivalência: da teatralização à cinematografização do trabalho do ator</i> (Ricardo Di Carlo, 2020)	164
IMAGEM 11 - Fotogramas dos primeiros planos curtos de <i>Eu, Andrei, não te amo mais</i> (Ricardo Di Carlo, 2021).....	196
IMAGEM 12 - Fotogramas da primeira sequência fotográfica (<i>still</i>) de <i>Eu, Andrei, não te amo mais</i> (Ricardo Di Carlo, 2021)	196
IMAGEM 13 - Fotogramas do longo plano sequência de <i>Eu, Andrei, não te amo mais</i> (Ricardo Di Carlo, 2021).....	196
IMAGEM 14 - Fotogramas da segunda e última sequência fotográfica (<i>still</i>) de <i>Eu, Andrei, não te amo mais</i> (Ricardo Di Carlo, 2021)	196
IMAGEM 15 - Fotogramas dos últimos planos curtos que antecedem os créditos de <i>Eu, Andrei, não te amo mais</i> (Ricardo Di Carlo, 2021).....	196
IMAGEM 16 – Poster do filme <i>Eu, Andrei, não te amo mais</i> (Ricardo Di Carlo, 2021).....	199

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 ATORIALIDADE LIMINAR E CINESIAS ATORAIS	18
1.1 O ESTADO DA ARTE DO OBJETO DA PESQUISA.....	36
1.2 CINESIA METODOLÓGICA DE PESQUISA: UM PREÂMBULO DIAGNÓSTICO.....	37
1.3 PROBLEMA DE ADAPTAÇÃO: O ENTRE-LUGAR DO TEATRO E DO CINEMA	40
1.4 CINESIAS ATORAIS	47
1.4.1 HISTORIOGRAFIA ATORAL: O APELO DA VOZ, DO TEATRO PARA O CINEMA	48
1.4.2 TEXTO-VOZ DO ATOR: PRINCÍPIOS ESTÉTICOS CONDICIONANTES ...	54
1.4.3 CINESIAS DA VOZ NA CONTEMPORANEIDADE.....	56
1.5 CINESIAS DA IMAGEM DO ATOR NO CINEMA.....	57
1.5.1 CINESIAS ESTÉTICAS DA IMAGEM ATORAL	61
1.5.2 VEROSSIMILHANÇA ATORIAL NO CINEMA	63
1.5.3 CORPO, ROSTO CINEMÁTICOS	83
1.6 A ARTE DO VÍDEO, SABERES ATORAIS DILIGENCIADOS.....	94
1.7 CINESIAS DE LUGAR E OPERATIVIDADE ATORAL NO BRASIL.....	102
1.7.1 O VIDEOCLÍPE, UM INTERSTÍCIO OPERATIVO PARA O ATOR.....	118
1.8 CINEMAS DE BORDA, DE GARAGEM: A POSSIBILIDADE DE CRIAÇÃO DE UM LUGAR	125
1.8.1 CORPORIFICAÇÕES MASCULINAS DE BORDA, EM FOCO <i>O MENINO E O VENTO</i> DE CHRISTENSEN	133
2 VÍDEOS MODÉLICOS: UMA POSSIBILIDADE DE APRENDIZAGEM ATORAL DE CINEMATOGRAFIZAÇÃO	149
2.1 INCURSÃO DO VÍDEO NAS PEDAGOGIAS DE ARTISTAS CÊNICOS DO CORPO	151
2.2 SOBRE A TÉCNICA DA DEMONSTRAÇÃO	154
2.3 VÍDEO MODÉLICO: APRENDIZAGEM DO PLANO ATUACIONAL EM CINEMA	156
2.4 RESULTADOS DO EXPERIMENTO VIDEOGRÁFICO	166

3 UMA ABORDAGEM ATORAL DE CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA	171
3.1 PROCESSO DE REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA: UM FILME, UM EXPERIMENTO, A CRIAÇÃO DE UM LUGAR	193
CONSIDERAÇÕES FINAIS	216
REFERÊNCIAS	221

INTRODUÇÃO

Atorialidade liminar no cinema brasileiro: cinesias atorais, em suma, tem como intento investigar a atorialidade¹ na ambiência e operatividade do intérprete cênico nas cinesias de entre-lugar do cinema e do teatro, bem como a condição de trânsito destes entes liminares em contígua reconstrução de realidades antropológicas, escoando de modo contumaz para o campo do cinema em múltiplas interseccionalidades artísticas, criacionais, pedagógicas – e, também, indubitavelmente, nas fissuras de entremeios de linguagens múltiplas nas artes, muitas vezes simultaneamente, carregando consigo o traço costumeiro do verossímil estilo cinematográfico atuacional.

Desta maneira, esclareço que eu elegi um conceito que servisse de instrumento metodológico de investigação, algo que auxiliasse a ampliar a compreensão sobre o *status* atual dos atores e atrizes, em condição de liminaridade entre o teatro e o cinema. Nomeadamente, o conceito ao qual me refiro é o de *cinesias*. Falando de modo sintético, lexicograficamente a palavra *cinesias* indica movimentos de ordem passiva ou ativa. O termo vem do grego *kinesis*: movimento, dança. Refere-se à movimentos e/ou a capacidade de movimentar-se. Comumente especifica, dentro das pedagogias do ator/dança a qualidade de executar movimentos ora de ordem passiva, ora ativa. Em sentido *lato*, *cinesia* remete à *cinesiologia*, que é a ciência de estudo dos movimentos do corpo. As ciências da saúde, legitimamente dissecam o termo com variações nas grafias a depender do dicionário; com obviedade sob o mesmo significado.

Assim sendo, de forma breve, antes de adentrarmos nas especificidades dos dados do objeto (a atorialidade liminar no cinema brasileiro, e suas *cinesias*, que poderíamos chamar de movimentos, mas como veremos *cinesias* detém mais assertividade para pensarmos sobre esse *corpus* de artistas); discorrerei sob esse conceito (*cinesias*), pois ele será o fio condutor da reflexologia e investigação do objeto de estudo aqui proposto.

Precedentemente, à título de curiosidade, *Cinesias* (Em grego: Κινησίας; c. 450 - 390 aC) foi um poeta ditirâmico, expoente na Atena Clássica, como nos conta Hornblower e Spawforth (2003). Feito esse pequeno adendo, a palavra *cinesias*, para além do poeta citado, remete, também, a uma ordem específica do conhecimento, dedilhada há pouco por mim. Nessa reflexologia, exploremos esse segundo aclave, de tal modo, que de acordo com Simões *et al.* (2014, p. 22), no seu estudo sobre a etimologia de termos morfológicos *cinesias* é

¹ A torialidade refere-se àquilo que concerne ao ator, designando também à *corpus* de atores. Utilizo as duas vertentes de tal acepção.

apresentada sob a grafia *Kīnēsi(s)*, designando “movimento”. Já Pozzobon (2011, p. 9) nos apresenta uma gama de variações morfológicas: “*Cine*: o mesmo que cines. *cines* [elem. comp.; grego]: movimento. *Cinesio*: o mesmo que cines. *Cineto*: o mesmo que cines. *Cino* [elem. comp.; grego]: o mesmo que cines”. Outrossim, de modo pouco mais simplificado, Silva *et al* (2011, p. 170), nos diz que cinesia “em fisiologia, designa todo movimento simples ou complexo, ativo ou passivo”.

Dessarte, tal topologia pode soar estranha em termos de reflexologia, talvez para o cinema em análise antropológica de parcela de seus agentes – o ator, como avento aqui -, mas não é nas ciências da saúde como demonstrei ligeiramente acima, posto que nesta área se desdobra ainda a análise das cinesias e de suas derivações para ampliação da busca de entendimento sobre patologias, por exemplo. Guimarães (2002) aponta algumas:

ACINESIA - Impossibilidade de movimentos voluntários; paralisia. (...) ADIANOCINESIA - Impossibilidade de fazer movimentos rápidos alternados. Ex.: com dois dedos, girando um sobre o outro. (...) DIADOCOCINÉSIA - Faculdade normal de fazer movimentos rápidos e alternados como, por exemplo, pronação e supinação dos dedos, da mão, etc. A incapacidade de o fazer é a adiadococinésia. DISCINESIA - Distúrbio da motilidade voluntária (...) HIPERCINESIA - Motilidade ou contrações musculares excessivas (GUIMARÃES, 2002, p. 24-253).

Como se pode ver as cinesias nas ciências da saúde se tratam de um elemento de medição sobre a qualidade dos movimentos, para provimento de diagnóstico de saúde ou patologia da motilidade dos entes. Isso se dá a partir de fenômenos previamente catalogados e rastreados na bibliografia especializada, que possibilitam a aferição e a qualificação dos movimentos dos seres humanos. Da mesma maneira, na dança é notório o sistema de notação de domínio do movimento, que tem o foco na compreensão das cinesias do corpo – em face do esmero na tarefa de perscrutá-las, relação esta promulgada por Laban (1978).

Nesta esteira, aponto uma ordem de investigação detida em cinesias, como égide de análise aventada por Melo *et al.* (1989, p. 336), que nos apresentam um estudo interessantíssimo intitulado *Sistema microcomputadorizado para análise da cinesia de paredes em ventriculografia esquerda*. Esse estudo tem por proposta a apresentação de “um método para avaliação da cinesia das paredes em ventriculografia” (MELO *et. al*, 1989, p. 336). Notemos o que eles nos dizem: “A avaliação de cardiopatas inclui parâmetros de cinesia das paredes do ventrículo esquerdo” (*ibidem*), e, mais, que tal análise “historicamente tem sido feita em bases subjetivas. Utilizando-se ventriculogramas contrastados por meio de técnicas de cateterismo cardíaco. A avaliação qualitativa destas imagens tem evidenciado uma pobre reprodutibilidade” (*ibid*).

Diante do exposto, pode-se perceber que metodologicamente, este elemento cinesia,

possibilita um excelente parâmetro de investigação à tarefa de pesquisador, se desdobrado e incidindo sobre indicadores de movimento (padrões, repetições), que podem ser avaliados por meios criados e/ou contrastados com outra ordem já notória e estabelecida (já catalogada, historiografada). Dessarte, a noção de cinesias, assim, oportuniza que possamos compreender os movimentos em outras esferas do campo do conhecimento. Por que não pensarmos em movimentos sociais e/ou antropológicos, sob essa mesma égide? Na medida em que sabemos que nem sempre os movimentos são da ordem ativa, e nem sempre da ordem passiva, isso, em termos de movimentos sociais para angariação de espaço ou poder.

Tal reflexividade transpositiva torna-se possível, haja vista que na dança se pensa o movimento cinemático dos corpos, e nas ciências da saúde para além deste primeiro ponto de análise, considera-se também as cinesias dos órgãos e das células dos organismos. Há assim, um (re) arranjo do conceito, entre uma realidade científica e outra. Eu proponho o mesmo.

Ao transpor a noção de *cinesias* para esta pesquisa, articulo a ideia de caminhos perfilados pelos intérpretes, desdobrando os entremeios de imanência nas linguagens artísticas, que nem sempre são ascendentes no que tange a sua posição na sociologia das artes e ao erigimento de suas carreiras. Além, é claro da situação de liminaridade, de trânsito e de não-lugar, da operatividade em entre-lugares, e cada vez mais da construção de um lugar próprio. Todas essas noções que associam-se a uma perspectiva de reflexão oriundas da premissa de *lugar antropológico* de Marc Augé (1994), postas em reflexividade, sob os caminhos trilhados por atores e atrizes que os fizeram (e ainda fazem) criarem seus espaços nas linguagens das artes, especialmente detido na ideia de liminaridade, de artistas que estão em trânsito e passagem, de uma estética para a outra, de condições financeiras favoráveis para o robustecimento da censura e a negação de incentivo das práticas artísticas. De criadores, que podem atuar em filmes de alto orçamento, mas que também produzem pequenos filmes monólogos, como modo de resistência, de permanecer *fazendo*.

Nessa tessitura, eu usei ligeiramente estas páginas iniciais do estudo, propriamente ditas, para esclarecer que este é o caminho de investigação adotada nesta pesquisa: o de investigação das cinesias atorais. Dito de outra maneira, busca-se neste estudo rastrear em cotejo e análise as cinesias históricas (caminhos, movimentos, estratégias) dos atores e atrizes, que operam no entre-lugar do teatro e do cinema de maneira a permanecer na tarefa do fazer atuacional cinematográfico. Posto que se sabe, que ao longo da história surgiram inúmeras situações condicionantes para a sua permanência, tendo em conta que os atores passaram de maneira recorrente das posições de servitude à negação dos desejos dos realizadores, ou das alterações estéticas que se presentificavam ante as novas tecnologias que se instalaram no

cinema. Muitas dessas cinesias implicaram o degrado de inúmeros intérpretes, tal como o afastamento dos atores/atrizes que não se desteatralizaram para figurarem nas câmeras, ou a espécie de aponsetadoria compulsória dos atuantes que não conseguiram se indexar às novas regras de atuação que a transição do período pré som sincrônico para o período pós som sincrônico impingiu. Citei aqui, resumidamente, algumas das cinesias marcantes da atorialidade cinematográfica, da mesma maneira, ao longo da dissertação buscarei evidenciar, que de maneira latente construíram-se, historicamente, inúmeras conformidades condicionantes para o ser/estar dos atores e atrizes que operam no cinema.

Dito de maneira muito simples, eu busco a partir dessas cinesias rastrear as herdades que conformaram a atorialidade atuante dos dias de hoje, tentando demonstrar que essa categoria de artistas/profissionais, vem engendrando uma série de estratégias para permanecer no ofício da atuação nos principais canais atuacionais de cada período. Tenho, por objetivo com isso contribuir com o provimento epistemológico da atorialidade e também daqueles que desejam ensejar carreiras atorais em posição de liminaridade. Assim, intento que os indícios aqui catalogados e investigados possam colaborar com a aprendizagem e provimento de habilidades para o ser/estar do ator liminar, tendo por sapiência de que eminentemente estes intérpretes se formam na linguagem teatral, e que se desejarem atuar no cinema precisarão aprender a adaptar a sua atuação para este novo contexto.

Tendo tudo isso em vista, o parâmetro norteador da pesquisa é a estética da *cinematografização da linguagem atorial*, que preconiza o *verossímil cinematográfico* em filmes de ficção, algo que se espraiou para todo o audiovisual. Isso porque, essa é a principal cinesia atoral nesta esfera operativa, desde as exordiais participações da atorialidade na linguagem cinematográfica. Naquele íterim, pelo fato de que o cinema era um novo campo criativo, e, contemporaneamente, porque até os dias de hoje o lugar de formação e aprendizagem atoral é detido no teatro.

1 ATORIALIDADE LIMINAR E CINESIAS ATORAIS

Antes, de adentrarmos nas cinesias da atorialidade liminar, tendo já apresentado a ótica das cinesias, carece que eu diga, que eu escrevo, de modo inextricável a partir das minhas experiências em contínua pesquisa e reflexologia nos espaços das artes e do meio acadêmico. Não por um simples desejo, afeição ou predileção, mas pelo fato de que a posição de quem escreve sobre os atores no cinema, tem estado historicamente nas mãos de não atores e não professores de atores. Isso, em termos de ampliação do conhecimento da linguagem cinematográfica é interessantíssimo para aqueles que sendo não atores, possuem um gosto ou interesse pela leitura do trabalho atorial, ou ainda que, por ventura, precisam trabalhar com eles, uma vez que possuem leituras orientadas para esse público. Nesse percurso montam-se estruturas e sistemas de avaliações resididas no ponto de vista de um arguidor que fala orientado pela linguagem cinematográfica.

Todavia, isso é um problema para a aprendizagem do ator que atua no audiovisual e no cinema, posto que muito se fala sobre os atores e sobre o seu trabalho, mas não escrevem para eles, direcionando-se à atorialidade. Há, assim, uma carência de bibliografia especializada e orientada para o ator, de uma escrita que se dê pela linguagem atorial, que seja didática e acurada em termos epistemológicos atorais. No teatro, o trabalho mais totalizante em termos de uma escrita capaz de prover a autoaprendizagem atorial naquela seara, por certo é *A arte de ator: da técnica à representação* de Luis Otávio Burnier, no Brasil. O referido autor trabalha com a descrição pormenorizada de técnicas, e uso de demonstração em imagens (via decomposição descritiva). Em cinema, todavia, não temos uma obra que permita auxiliar a autoaprendizagem atorial, nessa mesma lógica. É neste sentido, que eu busco operar nestes escritos, o de prover estudos que rastream a operacionalização do ator que advém do teatro e precisa atuar e adaptar a sua atuação para o cinema e campos operativos similares. Essa ausência/carência existe em termos de técnica, sim, mas, também em termos antropológicos e sociais, posto que a primeira é afetada por estes últimos. Assim sendo, fatores contextuais da ordem da formação dos atores e da ambiência artística – ambas, sempre em transformação, impactam nos meios que o ator vai aderir para se fazer presente nas telas. Eu busco, assim, rastrear como esses modos foram erigidos, e desta maneira intento atualizar, ao menos em alguma medida, acerca das maneiras como tem-se feito e processado a obragem atorial, tanto em termos de aprendizagem como de presentificação e permanência artística na seara do cinema, e subsequentemente no audiovisual.

Advirto, que se você, leitor (a), não for ator/atriz de formação, logo ao decorrer das próximas páginas vai perceber que a linguagem de ator é extremamente complexa, imantada de uma infinidade de especificidades. Isso porque, o ator nasce na Antiguidade, sob conformações artísticas e antropológicas, cujas herdades parece só foram se acumulando, por vezes se transformando com o seu trânsito constante em diversas instâncias das artes. Muitos falaram sobre o ator, a própria história do ator se confunde com a do teatro, e tendemos a achar que atuação e teatro são a mesma coisa, mas não são.

Anuncio essa dificuldade de linguagem, da linguagem atorial (linguagem de ator), pois será necessário lidar com ela. Buscarei tornar acessível a leitura por meio do uso de notas de rodapé em ato de contextualização constante das nomenclaturas utilizadas ao longo do texto, posto que fugir do uso acurado dessas terminologias nos levaria a associação errônea de algumas tradições, e o desejo aqui é justamente outro: o de compreender como o ator se movimenta com as suas heranças entre uma linguagem e outra, e como isso veio a corroborar a profissionalização e presentificação do ator contemporâneo.

O artista cênico ao longo da história, operacionalizou modalidades atuacionais sutilmente diferentes, e isso exigiu-lhe a reconfiguração do seu trabalho. Por esta razão, de o domínio técnico do trabalho do ator ser tão dificilmente conquistado é que muitos atores não possuem afeição à categorização teórica no esmero da pesquisa. Esse diagnóstico não é nem mesmo meu, mas de alguns dos mais notórios pesquisadores da área, tais como Luis Otávio Burnier (2011) e Jean Jacques Roubine (1987). Esmiuçarei em tempo, cada uma das assertivas, neste sentido, dos referidos autores.

Todavia, antes, eu preciso deixar claro o ponto de vista desta análise. Para tanto, aciono James Naremore (1988), um dos teóricos basilares do Ocidente acerca da seara dos atores atoriais (área de estudo do cinema dedicada ao ator), que em seu célebre livro *Acting in the cinema* (adiante retomarei essa discussão, mas já a avento aqui) inicia a referida publicação expondo que o seu ponto de vista era o de um *voyeur*, isto é, mesmo que ele tivesse a sua abordagem calcada na teoria, na história e na crítica, ele enfatiza que não é um ator, ou um professor de atuação. E, por conta disso mesmo, honestamente, ele elucida que sua escrita não se tratava de uma obra que ensinaria alguém a atuar no cinema ou ainda a tornar-se um ator de sucesso. Essa ressalva de Naremore (1988), talvez possa parecer acessória de alguma maneira, mas advirto, não é. O autor é consciente de que o *labor* atorial é uma tarefa que antecede milenarmente à linguagem do cinema, e mais, se trata de uma linguagem erigida pelos próprios atores, melhor dizendo, que é apreendida e ensinada pela atorialidade, e portanto, ele como *voyeur* não poderia incidir naqueles objetivos.

Nessa tessitura, Constantin Stanislavski (1863-1938), o mais notável pedagogo atoral da história ocidental, ao contrário de Naremore (1988), era um pesquisador-ator-professor, e em toda as suas publicações ele enfatiza a sua posição, assumidamente. Nos seus escritos, ele sublinhava que falava aos atores, buscando contribuir com sua aprendizagem e fazer atuacional, por meio do uso da linguagem dos atores (linguagem atorial). Tentando, assim, acessá-los e contribuir com a aprendizagem dos artistas da atuação. As publicações de Stanislavski são corroboradas de aferições teóricas que se pretendiam aplicáveis, e de fato foram – muitas ainda são, sobretudo quando transpostas para a realidade cinematográfica.

Tendo isso em consideração, o que estou tentando dizer é que quem escreve estas tessituras analíticas aqui apresentadas, frequentou os espaços de ensino-aprendizagem, de pesquisa – entre o teatro, o cinema e a *performance* – nas salas de aulas como professor, aluno e pesquisador; nos palcos e nos *sets* de filmagem, como artista-pesquisador. Desta maneira, esta pesquisa dialoga com as teorias e discursividades da história das artes, mas em comunicação à minha própria experiência de artista-pesquisador, de realizador em ato criacional orientado à pesquisa e à reflexividade contínuas, como precisa de fato ser, caso se deseje executar a tarefa a que me proponho aqui: a de contribuir com a teorização do ator de cinema, falando sobre os seus processos e práticas através da sua linguagem em comunicação e atenção às linguagens que ele atua.

Nesta medida, importa considerar que no ensino atoral, a vasta bibliografia da área vai defender a posição de artista-docente-pesquisador. Só se pode ensinar aquilo que se sabe, posto que “ninguém pode ensinar verdadeiramente se não ensina alguma coisa que seja verdadeira ou válida aos seus próprios olhos” (FORQUIM, 1993, p. 9). Logo, eu tenho por objetivo, que essa pesquisa, venha a contribuir, ao menos em parte, com a formação atorial. Tarefa a qual me disponho quando preparo atores para o elenco de uma peça ou de um filme, ou quando estou nos estúdios de ensaio, ou ainda nas salas de aula com os meus estudantes. Meu eã motivacional de carreira tem sido este há muitos anos: o de contribuir com a atorialidade. Tenho absoluta paixão pela atividade atoral de atuação (ensino e pesquisa – não as separo, como a minha área (e curso) de formação não separa (Licenciatura em Teatro). Conquanto a minha inserção em todos os espetáculos, *performances* e filmes dos quais participei sempre foi imantada pela ordem contínua de pesquisa sobre o fazer em dialogia para além dos meus meus contemporâneos, mas em relação com as teorias daqueles que me antecederam em realização, dado que eu tenho uma conformação identitária e profissional muito orientada para o estudo das coisas antigas.

Digo isso, para esclarecer que quem escreve estas páginas não é somente artista, não é

tão somente ator ou tão somente pesquisador, ou ainda exclusivamente professor. É um amálgama, artista-docente-pesquisador. Meu trânsito nas artes nunca residiu apenas na operatividade. Admiro muitos colegas de outras subáreas, que são apenas pesquisadores ou atores, ou professores. Por vezes, os invejo, até. Optei desde o início de minha atividade atoral por amalgamar essas outras conformações profissionais, e convivo com as dores e as delícias de ser quem eu sou. Não obstante, essa amoldamento profissional no ensino e arte atoriais é historicamente erigida, uma vez que: “muitos dos diretores responsáveis pelas grandes transformações (...) do último século, tais como Stanislavski, Grotowski ou Barba de certa forma foram também pedagogos” (PUPO, 2001, p. 32). Ainda neste sentido, sobre artistas-docentes-pesquisadores “de modo radical eles sempre associaram a depuração de sua arte ao desenvolvimento pessoal daqueles que a praticam” (*ibidem*). Logo, essa posição implica, entre outras coisas, que o artista-docente-pesquisador “passa a ser a fonte do conhecimento em/atraves da arte e não somente uma ponte entre o aluno e o mundo da arte” (MARQUES, 1999, p. 113).

Essa é também minha conformação profissional, não a toa eu me formei em Licenciatura em Teatro, e especializei-me em Metodologia do Ensino de Artes, no eixo temático Processos e Práticas no Ensino do Teatro, pois sempre interessei-me por ser esse ser eminentemente híbrido. Nada obstante, o meu contexto temporário educacional chegou a essa sapiência, de que os professores de arte, não se apartam da identidade de artistas-docentes-pesquisadores, na medida em que se pensa na indissociabilidade entre a teoria e a prática em torno de se ensinar o fazer artístico. E, é por meio dessa conformação identitária que eu concateno essas tessituras, contudo de forma científica, analítica e que se busca aplicável, por meio de alicerces e práticas teórico-crítica-pedagógicas.

Ainda que de modo específico, a pesquisa em artes é factual. Não é do campo inefável, irreplasmável. Dizer que a arte não é do campo científico, epistemológico, constatável e realizável, condiz a dizer que os artistas são gênios criadores espirituais. O que sabemos, não é verdade. A arte se processa e a sua legibilidade se dá ancorada nos padrões de operacionalização, que não se realizam como conhecemos hoje pela simples inspiração, mas são conhecimentos erigidos historicamente, bem como a possível disrupção desses padrões (que é identificável, sabemos) se processa no fazer e no ensinar, contudo pautados em argumentos científicos, desdobrados nas teorias da educação – na maioria das vezes, nestes casos, associados e apoiados em descobertas das ciências da saúde, em que se pontua, que prodigiosamente na história, ciência e educação vêm operando num esforço contínuo de se evitar o jugo desigual em seus postulados.

Obviamente a pesquisa em artes se dá com procedimentos regulamentares que diferem às vezes mais, às vezes menos, das ciências duras. Contudo, a pesquisa em artes, já estabeleceu um marco regulatório, que possibilitou inclusive a criação de programas de pós-graduação na área, por meio de estabelecimento da sapiência de que existem instrumentos próprios para medição da cientificidade nas artes (PEREIRA *et al.*, 2016). Sabemos, é uma tentação a de dizer que os artistas ou os pesquisadores são seres superiores, ainda mais quando se é um. Mas não são. Não somos. Nem os artistas são superiores por tocarem o sensível, e nem a ciência é algo elevado por ser próprio da lógica, que poucos dotados conseguem acessar e executar de maneira profícua. Não.

As duas tarefas, arte e ciência exigem qualificação e adoção de procedimentos por meio de critérios específicos, em formação continuada. Entretanto, longe de trazer a solução para essa discussão que para uns está esgotada, por isso mesmo abriu espaço no campo científico brasileiro, e que, no entanto, infelizmente, para outros mais doutrinários (ou pouco familiarizados com a formação artística) talvez nunca se conciliarão. Fato é que a pesquisa em artes se processa por meio de estabelecimento de metodologia aplicável, com medições de conhecimento próprias de sua área (como não poderia deixar de ser), e feitura produzidas pela tarefa (realização artística) ou reflexão sobre a ação artística, posto que afinal se trata de pesquisa científica sobre o objeto artístico, ou sobre a linguagem (ns) artística (s).

Os esforços de validação da atividade de pesquisa em arte; sua “propositura tem por intenção o convívio e o relacionamento eficientes com as agências de fomento e amparo à pesquisa” (PEREIRA *et al.*, 2016, p. 120), em que se ressalta, “demandam por força de lei e procedimentos regulamentares, o estabelecimento de critérios para o apoio às investigações acadêmicas” (*ibid*). Dessa maneira, custosamente conseguiu-se por legitimação da lei, que se considerasse as especificidades da pesquisa em artes e a sua validação. Tal sapiência abriu espaço para a pesquisa artística científica no ambiente acadêmico e cientificista, na medida em que “os cursos de graduação e pós-graduação em artes, das universidades nacionais, vêm desenvolvendo critérios objetivos para avaliação acadêmica da produção artística de discentes e docentes” (PEREIRA *et al.*, 2016, p. 120);

Inclusive para admissão em programas de pós-graduação *stricto sensu*, que podem ser aperfeiçoados em instâncias deliberativas, de modo a constituir uma metodologia de avaliação externa e independente, capaz de tornar visível às agências de fomento e amparo à pesquisa, a medida do conhecimento produzido pela arte (PEREIRA *et al.*, 2016, p. 120).

Logo, ressalta-se uma vez mais, que em termos de pleno entendimento da atuação há uma necessidade do *fazer*, do colocar em prática, da tangibilização, isto é, do fazer atoral sob

o viés de não *voyeur*, mas de pesquisador fazedor. É possível, sim, ser apenas artista (ator/atriz), ou apenas analista, contudo ser pesquisador do exercício de ensino da interpretação não se separa a função pesquisador, e nem a função artista, mesmo que tal obragem esteja inserida no espaço formal de ensino, posto que quando se está fazendo pesquisa em arte na escola/faculdade, faz-se arte ao mesmo tempo. Faço essa menção, porque a minha pesquisa se apoiará na experimentação prática do e no fazer, e, pesquisar arte, especificamente o trabalho do artista ator. Preciso, honestamente, dizer que essa prática não surge unicamente de mim, mas é algo histórico. Posto que “o resgate das origens da atividade cênica no Brasil mostra que o nosso teatro nasce estabelecendo uma clara aproximação com a pedagogia” (DEBORTOLI, 2011, p. 93). A autora aqui faz menção ao teatro, esmiuçarei, logo adiante, que muitas vezes a atuação é sobrepujada pela nomenclatura teatral (da arte do teatro), por serem muito próximas, todavia o exercício analítico demonstrará que abundantemente, quando se asseveram a palavra teatro, estão falando estritamente de atuação ou de ator/atriz.

Contudo, atendo-me à prerrogativa do olhar em oposição (ainda que dialógica) ao ponto de vista de Naremore (1988), uma vez que o referido autor é estrito analista não ator, e a minha posição, esclareço é a de artista-docente-pesquisador. Porque, de novo, epistemologicamente, é possível ser apenas ator, mas se você é pesquisador e ator, a atividade docente é amalgamada, pois o escrutínio da tarefa atoral se dá ante o jogo, atuar é jogo; é preciso entender o outro, também, para se pesquisar a atuação e o seu processamento (ou jogo). É por isso, também, que a vasta tradição de pesquisadores-atores é amalgamada, muitas vezes, da função diretor e da função docente. Poderia, também, alargar essa discussão, mas de novo, não é o foco deste estudo, esta questão já foi largamente tratada por pesquisadores contundentes atonais acerca da indissociabilidade dessa conformação profissional, tais como: Renato Ferracini (2011), Ingrid Koudela (2002), Maria Lúcia Pupo (2001), e Luis Otávio Burnier (2001). De qualquer maneira:

É necessário entender que a arte não só é conhecimento por si só, mas também pode constituir-se num importante veículo para outros tipos de conhecimento humano, já que extraímos dela uma compreensão da experiência humana e de seus valores. Tanto a arte como a ciência acabam por assumir um certo caráter didático na compreensão de mundo embora façam de modo diverso: a arte não contradiz a ciência, todavia nos faz entender certos aspectos que a ciência não consegue fazer. (...) A arte e a ciência, como faces do conhecimento, ajustam-se e complementam-se perante o desejo de obter entendimento profundo. Não existe suplantação de uma forma em detrimento da outra, existem formas complementares do conhecimento, regidas pelo funcionamento das diversas partes de um cérebro humano e único (ZAMBONI, 2001, p. 20-21).

Eu não poderia me furtar dessas aferições históricas e bravamente promulgadas por Zamboni (2001) a respeito da área de pesquisa científica em arte no Brasil. Isso porque, Silvio Zamboni “foi o responsável pela oficialização dessa área no CNPq, instituição na qual trabalhou por muito tempo, além de ter sido fundador e presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP no Brasil” (ARAÚJO, 2012, p. 1). É, também, Zamboni (2001), um dos principais agentes de angariamento de espaço do artista-pesquisador no solo brasileiro, dado que ele muito fundamentou e ajudou na regulamentação tal atividade ao buscar evidenciar a aproximação da arte e a pesquisa, enfatizando que:

(...) como qualquer atividade humana, pesquisa enquanto processo não é somente fruto do racional: o que é racional é a consciência do desejo, a vontade e a predisposição para tal, não o processo da pesquisa em si, que intercala o racional e o intuitivo na busca comum de solucionar algo. Esses conceitos servem tanto para a ciência quanto para a arte, pois pesquisa é a vontade e a consciência de se encontrar soluções, para qualquer área do conhecimento humano (ZAMBONI, 2012, p. 51).

Isso tem total relação com o exercício que procuro ater-me neste estudo, que é o de contribuir com a solução de problemas clássicos da atorialidade liminar brasileira. Na medida em que eu busco meios de colaborar com a instrução, a tarefa e a permanência de atores e atrizes na obra da interpretação cinematográfica, em vias epistemológicas, por meio da pesquisa teórico-prática que engendo aqui. Sobretudo, a partir dos indícios provenientes da demonstração dos meus experimentos práticos. É algo científico, na medida que é engendrado a partir de uma metodologia de realização científica em artes.

Nessa esteira, Zamboni (2001, p. 60), propõe fases de desenvolvimento de uma pesquisa científica em artes, sendo elas: “Definição do objeto, o problema, referencial teórico, hipóteses, observação, processo de trabalho, resultado e interpretação”. Desse modo, como se pode ver eu não faço nada que fuja desse modelo operacional. Tal praxeologia, difere do processo de criação artístico estrito, não científico, posto que este último não necessariamente precisa respeitar essa ordem (nem contemplar todas essas fases), e, principalmente, não visa a solução de um problema em artes, mas, sim, apenas ao ato de criação, por exemplo.

Logo, essas considerações, isto é, o que eu disse até aqui a respeito da posição de artista-docente-pesquisador se trata apenas uma módica menção, pois ela é definidora do olhar desta pesquisa. Trata-se de um posicionamento indissociável, atendendo às especificidades da suma dos esforços da pesquisa em arte na área atoral, aqui pelo esteio de diálogo à linguagem atorial, e pela prerrogativa do aspecto teórico-prático, que a pesquisa lança mão. Eu poderia fazer somente um estudo teórico, há objetos atoriais que permitem isso, mas eu me proponho a investigação teórico-prática pelo fato, de que o fazer atoral, em termos de transmissão das

memórias e aprendizagens é reconhecidamente desta natureza: teórico-prática.

Repito, não sou inaugural, é uma premissa basal da pesquisa e ensino-aprendizagem em artes, que preconiza o modelo operativo de: apresentação e contextualização histórica do tema da pesquisa, espaço para investigação prática, e momento de reflexão sobre a teoria em relação à prática emadada pelo saberes contruídos da experiência do experimento prático – metodologia de pesquisa e ensino em arte aventada por teóricos como Bernadete Zagonel (2013), Rosseto (2013), Viola Spolin (2008), Japiassu (2001) e Peter Slade (1978). De maneira que as cinesias teóricas são rastreadas, revistas criticamente, postas em investigação prática e na sequência em reflexologia teórico-prática.

Para encerrar a justificação desta prerrogativa, cito um curto trecho do Projeto Pedagógico do Curso – PPC de Licenciatura em Teatro da Unespar (curso de minha formação, aprovado, em ordenamento e conformidade com às especificidades vigentes em lei a respeito do ensino de artes, no Brasil) orientado à formação de professores de atores:

A graduação na Licenciatura em Teatro está comprometida com a formação de um professor de arte com capacidade crítica, reflexiva e atuante, ou seja, um sujeito político, capaz de participar de maneira competente e comprometida com uma sociedade mais democrática. Desta forma, integrando artista, educador e pesquisador, em prol de uma escola mais reflexiva, solidária, crítica e ética. A matriz curricular reforça a fundamental importância da indissociabilidade entre a teoria e a prática em torno da formação do artista-docente no Curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR. Os processos de ensino e de aprendizagem no campo da Pedagogia Teatral demandam profissionais qualificados para exercerem a função de ator, de encenador, de professor e de pesquisador. A formação do professor de Teatro deve contemplar, de forma equilibrada, processos pedagógicos e artísticos. Assim sendo, os estudantes adquirem os conhecimentos pedagógicos imprescindíveis para sua prática enquanto futuros docentes e, igualmente, obtêm uma formação para atuarem enquanto artistas (PPC – LICENCIATURA EM TEATRO DA UNESPAR, 2018, p. 6).

Nesta esteira, é relevante, também, que se diga que a pesquisa científica em arte se processa (se reafirma, se consolida como cientificista) por meio da pesquisa e análise sobre as fontes escritas históricas, por exemplo. Eis, a afamada e consagrada pesquisa de metodologia de revisão bibliográfica, que analisa o processo histórico e as suas transformações (toda a minha abordagem terá esse aporte, incluindo as experimentações práticas serão ancoradas via o revisionamento histórico artístico e pedagógico atoriais). É o que Prosser (2015, p. 10) aponta como o eixo de pesquisa e ensino-aprendizagem, “pensando a arte”, que “trata-se de um espaço destinado à sistematização e à ampliação de estudos de conceitos e contextos em arte”(ibidem).

De todo, a respeito da minha abordagem prática, do vídeo e do filme, procederei a partir do que Zamboni (2001, p. 61-62) expõe como sendo a “única forma existente e que

oferece precisão para uma análise mais cuidadosa, para atingir os objetivos que aqui se pretendem”, que “é o exame detalhado do material escrito pelos artistas sobre seus projetos e trabalhos” (*idem*, p. 62). No caso, obviamente, da pesquisa em arte que possui o processo e objeto de criação, como é o meu caso, videográfica e filmográfica, posto que o processo criacional incide que o “exame dos itens descritos permitirá avaliar o grau de aproximação do trabalho ou projeto em confronto ao modelo metodológico proposto para a pesquisa em arte” (*ibidem*). Esse fator é o que no ensino de arte é denominado como o processo de criação. Acerca disso, Prosser (2015) nos diz que o “processo de criação – propõe momentos destinados à realização de uma produção artística específica, possibilitando o exercício e a exploração de vivências práticas em arte” (*ibidem*), isto é, a experimentação de marcadores previamente determinados elegidos pelo estudo e análise de bibliografia especializada a serem investigados, isto é, que possuem dialogia aos modelos históricos das teorias e discursos sobre as artes. Importa, assinalar, que este eixo do processo de criação vem a ser um dos mais estruturantes da pesquisa, ensino e aprendizagem em arte (PROSSER, 2015).

Certamente, esse processamento é validado não por acaso, posto que é por meio da análise e revisão históricas que constatamos as mudanças, por meio das *lembranças* da *memória individual* ou *coletiva*, e ainda através da *memória histórica*, que sobrevém das nomeadas *fontes históricas*, que são os relatos, os registros de fotos, de vídeos, de quadros, ou ainda de jornais, monumentos. E, no nosso caso, por meio do revisionamento de todos esses dados, via o processamento crítico analítico, que por sua vez é também um tipo de *memória histórica*. Nesse processamento reflexivo, constatamos uma sapiência da área da história que fundamenta grande parte das ações de pesquisa em artes: “A memória nos permite perceber não só as mudanças, mas também as permanências” (VASCONCELOS, 2012, p. 28). Dessa maneira, o referencial teórico na pesquisa em arte, permite a materialidade científica, na medida em que é por meio dele, que: “o autor posiciona as preocupações de seu trabalho na ótica histórica, fazendo sua pesquisa consciente de sua posição frente às tendências da arte contemporânea” (ZAMBONI, 2001, p. 78).

Por conseguinte, de um lado acessamos a metodologia científica, pelo procedimento de revisão. E, por outro lado, pela determinação de marcadores de experimentação (o que é próprio da pesquisa artística), em estratégia de tangibilização (criar a matéria artística) – propondo realizar determinado experimento artístico, estabelecendo regras para execução –, por meio da tentativa, experimentação, análise, erro, e relato, é que nós pesquisadores-artistas vamos contruindo o que se entende por pesquisa científica em arte.

Conquanto, muito das aferições aqui desdobradas são escritos científicos que

consideram as tradições epistemológicas das pedagogias atorais, adaptadas e em dialogia com o cinema e as artes do vídeo (suas teorias e discursos). Outrossim, disse tudo isso para lembrar, que não é apenas um letrado acadêmico, mas um ator-professor-pesquisador, quem concatena e examina estes postulados históricos, na medida em que o fazer atoral no cinema teve por régua medidores, de maneira preponderante, os teóricos de profissão. Não vejo nisso um problema, mas, sim um contributo, o que não se pode deixar de se considerar é que a atuação é uma arte em que a prática é inextricável, na sua realização, apreensão e aprendizagem. Logo, as reflexões teóricas que emanam das práticas são vivazes para compreendermos os mecanismos internos da realização atoral. Feita essa apresentação metodológica, torno a apresentar o objeto da pesquisa.

Notadamente, construíram-se ao longo da história similaridades e dissensões entre as linguagens de representação do teatro e do cinema ficcional. Todavia, observa-se em ambas o aspecto fulcral de intersecção da presença² atoral. Especialmente, pela constatada liminaridade dos atores, que operam no entre-lugar do cinema e do teatro atendendo demandas específicas de atuação, ora as particularidades da linguagem teatro, ora as do cinema. Logo, o indefectível *ser-estar* de atrizes e atores neste espaço intersticial veio a configurar grande parte do caráter liminar³ dos intérpretes nos dias de hoje, inferindo sobre a linguagem atorial e a técnica atuacional da atorialidade. Conquanto, “mesmo no domínio do teatro, onde o ator suscitou um interesse infinitamente maior do que no cinema, a análise da sua contribuição para o espetáculo continua a ser pouco conhecida” (NACACHE, 2012, p. 15).

Nesta esteira, a minha pesquisa tem por tipo de conhecimento: o ator de cinema, a interpretação cinematográfica; e por forma de conhecimento: as modalidades interpretativas, a ambiência atoral, e a indexação aos preceitos atorais, analisados sob a ótica de suas cinesias, tais como: a ancestralidade teatral, o problema e as técnicas de adaptação da atuação do ator –

² Já se sabe que a presença se conforma “pelo caráter de ser minha, segundo este ou aquele modo de ser. De alguma maneira, sempre já se decidiu de que modo a presença é sempre minha. O ente, em cujo ser, isto é, sendo, está em jogo o próprio ser, relaciona-se e comporta-se com o seu ser, como sua possibilidade mais própria. A presença é sempre a sua possibilidade” (HEIDEGGER, 2009, p. 78).

³ A liminaridade “é a passagem entre *status* e estado cultural que foram cognoscitivamente definidos e logicamente articulados. Passagens liminares e *liminares* (pessoas em passagem) não estão aqui nem lá, são um grau intermediário. Tais fases e pessoas podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem” (TURNER, 1974, p. 5). Diz-se também que é a “condição ou situação a partir da qual se vive e se produz arte (...) espécie de fenda produzida nas crises” (CABALLERO, 2011, p. 34). A liminaridade trabalha os conceitos de borda, fronteira, margem, partilha e o não pertencimento – de quando não pertencem ou não estão mais num lugar; não gozam da mesma posição em origem, mas são ainda estrangeiros por um período intervalar no novo espaço. Estuda os casos dos entes assimilados, incorporados, reintegrados, e aqueles que são atravessadores que vivem na condição de liminaridade (não apenas temporária-intervalar). Os entes liminares são ou estão em passagem em regiões limítrofes, atravessando situações, posições e lugares (espaciais/antropológicos) diversos.

do teatro para o cinema, e a hegemonia da interpretação pelo reflexo do interno no externo.

Toco, em duas questões que inferem frontalmente ao trabalho do ator, a atuação na modalidade de interpretação, retomando a guisa da dicotomia apresentada entre a representação, na qual articulo a interpretação como algo materializável, como centro energético operativo, com regras claras e específicas, tangibilizado pelo campo cinematográfico, de forma exponencial. E, também a teoria de *embody film* (corporificação filmica do ator) de Patrick McGilligan (1975), distinguindo-a da perspectiva do *ator como forma filmica* (BRENEZ, 1992-1993; GUIMARÃES, 2019), de maneira que se torna-se possível verificar que ser forma filmica, difere sutilmente de tomar a forma do filme para si – corporificando-o. Faço isso, buscando reavivar algumas noções preponderantemente ricas ao erigimento das carreiras atorais, para não hipostasiar estes meandros particularmente definidores da pragmática atoral, em termos de empregabilidade, e de presença (permanecer fazendo).

Assim, ao apresentar essas premissas atorais em sua ordem macro, busco indicar caminhos de ordem ascendente aos intérpretes ou ao menos de continuidade de sua presença na cinematografia. Isso se tangencia, por coisas tidas como imanentes à presença e ao *labor* atoral, ancestralmente detido na perspectiva de *imbodiment in acting* (corporificação do personagem) – modalidade atuacional de interpretação –, em que aciono possibilidades ao ator liminar contemporâneo, no cinema e nas artes do vídeo. Falo, portanto especialmente aos atores e atrizes cuja afeição operativa reside no deslocamento (e/ou trânsito) do teatro para o cinema e o vídeo: os intérpretes e a sua verossimilhança – erigida sinestesticamente⁴ entre a atorialidade.

Nada obstante, como se pode ver o meu objeto de análise alvitra-se pelo condicionamento do ente ator em vias do seu emparelhamento condicional (neste caso, do ator) no que se refere aos preceitos cinematográficos do cinema ficcional, de verossimilhança, ilusão, efeito de imersão, impressão de realidade. Pelo fato de que a relação e a inserção do ator na esfera do cinema veio a se dar, historiograficamente, pela redução da linguagem de atuação do ator: a minorização do tônus atuacional, o abandono da teatralidade corpórea-vocal, e o atendimento das modulações restritivas de operação atoral, quando das obras filmicas, no esmero do trabalho de rusticidade e vocalidade, pela tônica da verossimilhança

⁴ A sinestesia vem a ser “resultado perceptivo, mas de natureza não corriqueira, onde, através de um dado sentido se experimenta uma percepção relativa a um sentido diferente daquele que forneceu o *input*. Ao ver a cor verde, ou a palavra verde, sente-se gosto, literal, de limão, por exemplo. Mas poderia ser também uma sensação de volume, ou qualquer outra inferência. (...) a disseminação da sinestesia, como uma possibilidade perceptiva de ordem geral, atingiu massivamente o receptor e o desenvolvedor de arte, especialmente aqueles envolvidos com relações de imagem e som” (LEOTE, 2014, p. 56).

estética.

Historicamente, desenvolveu-se neste lugar intervalar um elã pelo realismo, no qual a participação atoral na construção da *mise en scène* configurou muitas vezes a própria definição formal da obra, algo que alguns intérpretes imantavam por meio de sua presença (o ator como forma filmica), em face da sua capacidade de criar a impressão de realidade, sobretudo erigida por meio do princípio de *verdade cênica* - promulgado pelo teatrólogo Constantin Stanislavski (2009) e desdobrado como a *verossimilhança* por Vsevolod Pudovkin (1956) -, requerido pelos realizadores do cinema aos atores pelo interesse da materialização da *ilusão estética* e do *efeito de imersão* na encenação verossímil (WOLF, 2011).

Logo, busco aqui mensurar a atorialidade em sua posição liminar formativa e operacional, perfilada em primeira instância, por meio da metodologia de revisão bibliográfica, atendo-me à historiografia da ambiência atoral por entre estas linguagens artísticas. Expressamente, essa perspectiva se tangencia pelos *estudos atorais* (GUIMARÃES, 2019; NACACHE, 2012; BERGALA, 2005; PAULA, 2001; TRÖHLER e TAYLOR, 1997; MOULLET, 1996; BRENEZ, 1992-1993; NAREMORE, 1988; MCGILLIGAN, 1975; PUDOVKIN, 1956) campo de estudo das teorias do cinema, ainda em estado de tateamento metodológico/teórico, especialmente sob a égide da linguagem do ator, em adaptação. Os estudos existentes são de ordem antropológica, crítica, relacional e dialógica (as relações dos realizadores com o ator, o lugar do ator enquanto *star*, e todas discursividades são engendradas por um *voyeur* ou então por realizador cinematográfico não ator – especialmente os diretores). Além disso, figuram discursividades diagnósticas da problemática da adaptação atoral para o cinema, e alguns ensaios ao longo da história para se ensinar diretores/realizadores a orientarem os atores para sua inserção na linguagem do cinema.

Cabe ainda uma teorização sob a ótica da aprendizagem, direcionada à própria atorialidade, em termos de autoaprendizagem técnica, recursos para habilitá-la a co-participação criacional, ou mesmo autônoma (ator-realizador, ator-emancipado), posto que nos dias de hoje as pedagogias atorais já chegaram a sapiência de que é fundamental: o *trabalho do ator sobre si mesmo* (STANISLAVSKI, 1980). Em que é importante que se sinalize que a formação do ator se dá eminentemente no solo teatral, e mesmo essas escolas não são de fato profissionalizantes (ARAÚJO, 2009), porque nenhum espaço formal (e mesmo informal) pode dar forma em totalidade de um profissional, esse processo é contínuo para além do período escolástico.

Certamente, essa perspectiva, se tangencia pelos seios frontais da ordem da formação do ator cinematográfico, a sua aprendizagem técnica, atuacional, e o posterior amalgamento

em sua natureza criativa, isto é, atuacional nos filmes – na vida profissional.

Assim, de antemão, a pesquisa se justifica pela tentativa e esforço de se ampliar a teorização da pragmática e praxeologia atorial nas teorias do cinema no Brasil, considerando nessa perspectiva o trabalho do ator consigo mesmo, ou então no espaço formal de ensino, ou mesmo numa preparação de elenco, porém pelo prisma da própria atorialidade. Busca, assim, contribuir ao menos em parte com um problema já diagnosticado largamente na bibliografia especializada a respeito do fato de que os atores e atrizes pouco escrevem a respeito do seu fazer atuacional, e que ainda nos dias de hoje o ator que se forma no teatro e deseja atuar no cinema precisa adaptar (descobrir como) a sua atuação aprendida no teatro para o contexto cinematográfico e/ou audiovisual.

Para isso, considere também autores e tendências das *teorias do cinema* (IKEDA, 2018; LYRA, 2009; AUMONT, 2008; BAZIN, 1991; XAVIER, 2005; BERNARDET, 1980), do *vídeo* (MELLO, 2008; BENTES, 2003 MACHADO, 1993; SILVEIRINHA, s.a.) e das *pedagogias do ator* (BARBA, 1994; STANISLAVSKI, 1956, 2015; PUDOVKIN, 1956) capazes de elucidar os paradoxos de entendimento da participação atoral no universo cinematográfico, recorrendo algumas vezes à própria história do ator, em face de que a sua operatividade é ancestralizada por milênios em outras artes da Antiguidade (o teatro, principalmente), e possui reminiscências até as práticas atorais dos dias de hoje (demonstrarei isso por meio de um esforço contínuo de revisão bibliográfica).

Ademais, proponho investigar a hipótese da técnica da *equivalência* (BARBA, 1994), uma técnica oriunda das pedagogias do ator no campo pedagógico do teatro, como fio condutor da atorialidade no desvelo da construção da *mise en scène* em *cinematografização* via prática experimental; sua aplicação adotou uma abordagem atorial videografada sob a égide dos *vídeos modélicos* (GONZÁLES, 2017), que se configuram como grande escopo histórico da pedagogia atoral de *demonstração* (TELLES, 2008; VEIGA, 1991), em que investigo as modalidades atuacionais do teatro e do cinema, tendo por procedimento a *desteatralização do ator rumo à cinematografização de sua atuação*, como possível modo de indexação do ator no realismo cinematográfico por meio da técnica da equivalência, modulando os elementos atuacionais de corpo, rosto e voz.

Sendo assim, as minhas unidades de análise são ancoradas nas teorias dos *estudos atorais*, em detimento à pragmática atoral via (1) experimentação videográfica e (2) criação filmográfica. Dito de outro modo, além do aspecto revisionista de cunho teórico aventado pelas teorias sobre os atores de cinema, o trabalho lança mão de duas metodologias autorais articuladas para investigação prática via criação/realização de vídeo e de filme –

experimentações que investigam uma técnica atorial (a equivalência) como modo de adaptação do ator, da sua atuação teatral (sabe-se que a formação ocidental do ator se dá de modo eminente no campo do teatro) para o procedimento de *cinematografização* de sua interpretação, em verossimilhança (marcador preponderante da atorialidade no cinema).

Sobre o vídeo: de caráter modélico, investiga o modo de se realizar essa adaptação em procedimento atorial de *equivalência*, calcado na técnica da demonstração – técnica de ensino em arte. Logo, por meio da realização videográfica constatou-se a validade da técnica da equivalência como instrumento atorial capaz de adaptação da atuação para o cinema, em verossimilhança, em procedimento de vídeo de demonstração (modo de validação consagrada nas pedagogias do corpo, voz, ator, *performance*). Tal metodologia empregada será apresentada pormenorizadamente ao longo das próximas seções, incluindo seus referenciais praxeológicos. Sua originalidade reside – estritamente na sua sistematização e aplicabilidade, sob o agrupamento técnico, teórico, comunicacional e operacional de conhecimentos epistemológicos ainda não diluídos pragmaticamente em termos de praxeologia discursiva e procedimental, das entre áreas que imantam o ente ator, em sua liminaridade: preponderantemente as linguagens do teatro, do cinema e das artes do vídeo – e seus entrelugares atuacionais.

Outrossim, tenho também por unidade de análise o procedimento filmográfico, explorando a validação da mesma técnica, todavia, em seu aspecto de criação artística, e não apenas pelo viés de aprendizagem e aquisição técnica, que já fora desdobrado previamente no vídeo. Ao passo que aprender a técnica não basta, o artista é valorizado para além do fator *apropriação técnica*, mas, sim, no seu transcender poético. No caso do ator em atuação, isto diz respeito a tornar – internalizar o aparato técnico – como uma segunda natureza, diluída na interpretação, conforme apregou já o mestre atuacional Constantin Stanislavski (2015b). Por isso mesmo, tornou-se necessário além do experimento do vídeo modélico, também um experimento filmográfico para investigar a questão criacional do ator em cinematografização por meio da equivalência (o ato criacional como ponto de investigação de ensino e pesquisa em arte, é também elemento já consagrado nessa área. Nada obstante é já afamada a posição de professor-diretor no espaço escolar, quando de ensino de realizações artistas). Do mesmo modo, constatou-se tal técnica como instrumento capaz de adaptação do ator ao cinema de traço verossímil, no seu aspecto de criação atuacional.

Assim sendo, analiso, portanto a transmissão de memórias escritas e reescritas nas obras artísticas, bem como os esforços de teorização da área, alinhando-me, por conseguinte à linha de pesquisa Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo, do curso de Mestrado

em Cinema e Artes do Vídeo, do Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo - PPG-CineAV, bem como ao Grupo de Pesquisa Eikos: imagem e experiência estética, na linha de pesquisa a qual me encontro vinculado Artemis (Arte, Memória e Identidades), preponderantemente em caráter de abordagem *fenomenológica* (HEIDEGGER, 2009; BAZIN, 1991; AUMONT, 2008) e *pós-estruturalista* (AUGÉ, 1994; BHABHA, 1988; TURNER, 1974).

Dessa maneira, a minha afiliação teórica é eminentemente pós-estruturalista posto que foco a situação liminar dos lugares antropológicos oscilantes destes entes, bem como suas estratégias de cuidado (e resistência) consigo mesmo no seu ser-estar no mundo, mas aciono e anoro-me também nas abordagens da fenomenologia, especialmente detido em Heidegger (2009) pelas suas noções ôntica e ontológica⁵, daquilo que é próprio do entes (o ator e sua atuação) e de sua ambiência, e também nas sapiências estruturalistas - os aspectos definidores da noção de linguagem e reflexologia, especialmente detido em Bourdieu (1999), Barba (1994) e Gumbrecht (2010), por se fazer necessário que se considere suas teorias e métodos exploratórios, para assim partir, ao menos, de um viés objetivista e construtivista, contudo sob o traço premente contestatório calcado na sapiência de que a atorialidade corrobora-se por realidades múltiplas e oscilantes.

A histórica presença e trânsito do intérprete cênico sob a predileção contumaz pelo *lugar intervalar do teatro* (espaço original do ator, especialmente de formação e aprendizagem da profissão) e *do cinema*, esteve desde muito cedo atrelado à busca pela representação da *realidade*, sobretudo na encenação cinematográfica, pois “muitas vezes, observou-se que o que caracterizava o cinema, entre os modos de representação, era a impressão de realidade que se destacava da visão dos filmes” (AUMONT *et al.*, 2009, p. 148).

Se por um lado a insurgência atoral nos filmes data dos primórdios do cinema, por outro é muito mais recente o interesse pela sua teorização, especialmente os estudos que vão esmerar-se na historiografia da liminaridade atoral por entre as linguagens artísticas, atentando-se a sua participação na construção da *mise en scène*, considerando a atorialidade como definidora formal da obra, algo que a sua presença implica algumas vezes, a depender

⁵ Ôntico é aquilo que concerne especificamente aos entes e, que é possível se verificar na superfície. No plano ôntico do *ser* residem “conceitos, situações, ideias, em que estamos acostumados (...). Na camada ôntica, as ideias, os conceitos, tem datas marcadas e precisas. O pensamento ôntico trata das coisas de uma maneira genérica” (PIEIDADE, 2014, p. 25). Ôntico se refere à estrutura e à essência própria de um ente, o que ele é em si mesmo, sua identidade, sua diferença e suas relações em face de outros entes, enfim, sua existência própria, enquanto que o ontológico encontra-se relacionado ao estudo dos entes e, portanto, à investigação das próprias modalidades ônticas. Assim sendo, “a ontologia só é possível como fenomenologia” (ROCHA, 2005, p.40). Sobre a fenomenologia: “o essencial para ela não consiste em realizar-se como movimento filosófico real. Mais elevada do que a realidade está a possibilidade. A compreensão da fenomenologia depende unicamente de se apreendê-la como possibilidade” (HEIDEGGER, 2009, p.78).

do poder atuacional do intérprete – “o ator como forma fílmica” (GUIMARÃES, 2019, p. 81).

Nomeadamente, essa perspectiva se tangencia pelos *estudos atorais*, que de acordo com Guimarães (2019b) se desenvolvem dentro do grande campo da teoria e estética do cinema, conquanto “se, no mundo anglo-saxão e francófono, os estudos atorais estão um pouco mais avançados na discussão a respeito das matrizes conceituais de análise, no Brasil ainda estamos balbuciando em tal abordagem” (*idem*, 2019b, p. 1).

Assim sendo, esta pesquisa se justifica pela tentativa (e esforço) de se ampliar a teorização dos estudos atorais nas teorias do cinema no Brasil, buscando indicar qual ou quais foram as aptidões cogentes ao intérprete nessa tessitura histórica intersticial, de modo a contribuir com a realização da *mise en scène*, considerando autores e tendências das teorias do cinema e das pedagogias do ator (no teatro e no cinema) capazes de elucidar os paradoxos de entendimento da participação atoral no universo cinematográfico nos dias de hoje, em seu caráter liminar.

Sabe-se que a noção de *mise en scène* no cinema possui estreita relação em sua origem com a linguagem teatral e que houve algumas de suas aplicações epistemológicas na prática, na teoria e na crítica do cinema. Ressalta-se, que o interesse aqui, não reside numa tentativa de fazer retroceder o cinema para antecedentes teatrais – tentames já denunciados na teoria cinematográfica –, mas sim, no intento de não se hipostasiar a *encenação* do cinema, conforme já ocorrido em sua história, na busca de constituir-se como arte autônoma, detentora de sua própria linguagem (AUMONT, 2008).

Ao passo que, sim, o cinema é uma arte que detém elementos próprios, e, portanto constitui-se como uma linguagem, conquanto integra outras para dentro da sua própria, e isso não a anula em seu aspecto definidor, apenas diz sobre seu aspecto conformador, e isso de maneira nenhuma a deslegitima. Contudo, é salutar notoriamente, de acordo com Aumont (2008) que:

a encenação permanece, e permanecerá, na raiz de toda a arte cinematográfica imaginável, pelo menos enquanto o cinema consistir em filmar corpos humanos a exprimirem-se, a representarem, a sentirem, a viverem num quadro, num meio, num espaço e num tempo (AUMONT, 2008, p. 14).

Como se pode ver, ator e encenação estão imbricados, nada obstante, a partir da modernidade, o cinema passou a engendrar novas estruturas narrativas e novas formas estéticas de produção dos filmes, essa “mudança atingiu também a maneira de se filmar os corpos dos atores, de fazê-los interagir entre si e com os diretores. Surgem novas formas de interpretação” (GUIMARÃES, 2014, p. 287).

Essa perspectiva, segundo Guimarães (2014) traz à tona o entendimento do ator como forma fílmica. Quem passa a enxergar essa perspectiva do ator enquanto possuidor de uma iconografia fílmica própria que dá forma ao filme é Nicole Brenez (1992-1993), observando a grafia dos cinemas de cineastas como John Cassavetes, ela vai assertar que:

o ator é a forma cinematográfica assim como o enquadramento e a luz. E tal como o enquadramento não pode ser reduzido às arestas do quadro fílmico ou a luz ao feitiço da iluminação das coisas, o ator não pode ser reduzido a um significante cujo o personagem seria o seu significado (BRENEZ, 1992-1993, p. 89 - tradução minha)⁶.

Brenez (1992-1993), se interessa pelo corpo do ator e seus aspectos na iconografia do cinema. Ela propõe uma concepção na qual o corpo do ator tem o poder e a capacidade de criar por conta própria (de maneira adjunta aos demais corpos cinemáticos) a narrativa fílmica ficcional, não independente, mas que ela possui uma forma própria, e por isso enuncia *com*, da mesma maneira que o iluminador enuncia *com* a direção de arte em um filme. Neste sentido, a autora ainda diz que:

O personagem não é antes de tudo uma biografia, uma individualidade, um corpo ou uma iconografia, é uma circulação simbólica feita de elementos plásticos, de esquemas narrativos semânticos. Muitas vezes (poderia ser uma característica de um uso clássico da cinematografia), essa circulação visa cristalizar, produzir efeitos sintéticos, no modo de uma personificação típica ou de uma individuação singular. Mas podemos considerar muitos outros modelos de circulação: por exemplo, disseminação, fragmentação, subtração. (...) Nesse sentido, os mais belos personagens do cinema são apenas simultaneamente movimento físico e psíquico (BRENEZ, 1998, p. 180-181 - tradução minha)⁷.

Numa perspectiva similar, Margrit Tröhler e Henry M. Taylor (1997), observam que a forma do ator no cinema ficcional; a tarefa atoral subjaz a função de "embreagem" instalada no personagem, que se refere à instância de enunciação ou narração, representando de uma forma ou de outra aquilo que fora delegado pelo autor – ou por meio deste, congenitamente pela presença do diretor, ou pelo espectador (em termos de enunciação e significação), ou de ambos ao mesmo tempo; é por este viés que o ator opera seu trabalho de narração no cinema.

Assim sendo, parece de antemão que pesquisar a atorialidade cinematográfica,

⁶ L'acteur est forme cinématographique au même titre que le cadre et la lumière. Et de même que le cadre ne peut se réduire aux quatre bords d'un rectangle ou la lumière à l'éclairage des choses, l'acteur n'est réductible à un signifiant dont le personnage serait le signifié.

⁷ Le personnage n'est pas d'abord une biographie, une individualité, un corps ou une iconographie, il est une circulation symbolique faite d'éléments plastiques, de schèmes narratifs sémantiques. Souvent (ce pourrait être une caractéristique d'un usage classique de la cinématographie), cette circulation a pour but de se cristalliser, de produire des effets de synthèse, sur le mode d'une personification typique ou celui d'une individuation singulière. Mais on peut envisager bien d'autres modèles de circulation : par exemple la dissémination, la fragmentation, la soustraction. (...) En ce sens, les plus beaux personnages de cinéma ne sont que mouvement simultanément physique et psychique.

constituída em grande parte por intérpretes liminares (no teatro, no cinema), possivelmente pode expandir a compreensão sobre os rumos da encenação do cinema brasileiro contemporâneo. Por serem eles, os atores e as atrizes, formas definidoras da linguagem cinematográfica. A historiografia mostra que o cinema brasileiro fora amplamente afetado por essas concepções de criação, especialmente pelo Cinema Novo e a *Novelle Vague*. De modo que, cineastas como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, vieram a alterar os rumos da atorialidade brasileira, pois passaram a ver as significações que as formas atorais (seus corpos e cinematismos) corroboravam nas cenas.

Esses cineastas buscam dar visibilidade à outras conformações identitárias, mais próximas de uma corporeidade que se relacionasse à sujeitos brasileiros, representando, assim, novas identidades cinemáticas, via novas estruturas psicofísicas. Esse movimento de criação cinematográfica no Brasil romperá com a eleição de uma atorialidade oriunda de teatralidades reconhecidas no país, para estabelecimento de atores que fugiam do padrão conceitual da Vera Cruz, que emulava no Brasil a atorialidade estadunidense.

Nesse percurso, buscaram-se atores em outros eixos teatrais e também atuantes de origem não profissional (tudo isso tratarei mais adiante, quando acionar as cinesias do ator no cinema no Brasil). Nota-se, portanto uma histórica liminaridade do intérprete brasileiro que tem como ambiência predominante o entre-lugar⁸ do teatro e do cinema, isto é, construiu-se uma brecha de atuação para o ator que passa a atuar não somente no teatro, espaço consagrado operativo e, de formação de atores, mas também no cinema.

Nesse quadro, o intérprete cênico recontextualizou a sua própria linguagem, em face das suas novas possibilidades operativas, sociais e políticas, passando a exercer o seu ofício de atuação no entre-lugar do audiovisual e do teatro, buscando chegar ao *status* de ator-autor⁹.

Nesta esteira, esta pesquisa se circunscreve nos interesses de estudos da linha de pesquisa em que atuo no presente programa de pós-graduação, na medida em que propõe-se à investigar a imbricação entre as noções de *mise en scène* cinematográfica e a liminaridade do ator brasileiro em sua conjuntura histórica comum.

⁸ No Brasil, sabe-se que o termo *entre-lugar* ganhou grande difusão a partir da tradução “de Silviano Santiago em alguns ensaios de *Uma literatura nos trópicos* (1978)”, nos conta o especialista Souza (2008, p. 2). Todavia, existem terminologias equivalentes, sendo elas: “*lugar intervalar* (E. Glissant), *tercer espacio* (A. Moreiras), *espacio intersticial* (H. K. Bhabha), (...) *in-between* (Walter Mignolo e S. Gruzinski), *caminho do meio* (Z.Bernd)” (SOUZA, 2008, p. 8).

⁹ Conforme Guimarães (2012b, p.111) “são atores-autores aqueles intérpretes capazes de estabelecer um sistema de interpretação, uma “obra”, e influenciar a concepção de um personagem, de um plano, de uma sequência ou de um filme inteiro”, diz-se ainda que estes intérpretes operam “(...) impondo decisões estéticas às escolhas de *mise en scène* – escolha de certos tipos de planos, de um tipo determinado de personagem – e determinando, de maneira geral, a plástica de um plano, de uma sequência ou até de um filme inteiro” (GUIMARÃES, 2012b, p. 114).

De modo a refletir e/ou teorizar de que forma essa relação do ente liminar (ator), que advém da linguagem teatral de encenação (e formação) influencia nas formas de produção de sentido do discurso cinematográfico contemporâneo, contribuindo e respondendo aos contextos sociais e históricos específicos da realidade brasileira emulados no cinema ficcional, bem como coloca em reflexão as produções artísticas e os esforços de teorização da área. Dado que este estudo lançará mão de investigação prática atorial em vídeo modélico, para se verificar se a técnica da equivalência é meio capaz de prover a cinematografização realista demandada aos atores pelos realizadores de cinema e prevalente na cinematografia nacional.

Tendo esclarecido tudo isso, passemos a revisar as relações entre arte, memória e identidades e as estratégias sensíveis de transmissão da memória escritas e reescritas nas obras artísticas, sobretudo pelo viés revisionista em caráter teórico-prático das presentificações atorais em caráter liminar, mas antes, muito ligeiramente, contextualizo o estado da arte do objeto “ator cinematográfico” no Brasil.

1.1 O ESTADO DA ARTE DO OBJETO DA PESQUISA

Em relação ao estado da pesquisa em arte sobre a atorialidade cinematográfica no Brasil constatou-se o seguinte panorama: Em consulta dos últimos 10 anos (2010-2020), foram encontradas 49 produções científicas publicadas na área de cinema sobre ator, ator de cinema, estudos atorais, interpretação no cinema, atorialidade, atorialidade cinematográfica, sendo: 13 artigos (Revista Significação, Revista Intexto, Revista Ars...), além de 6 dissertações, 1 tese, 29 trabalhos completos em Anais de congresso (SOCINE, COMPÓS, Cinema em Perspectiva). A busca na base de dados foi realizada entre março de 2020 e junho de 2020 em seis bases de dados: sistema Qualis CAPES periódicos, Google Scholar, Catálogo de teses e dissertações Capes, Scielo, Scopus em busca de livros, capítulos de livros, artigos, teses e dissertações sobre o tema de ator no cinema. Os termos utilizados foram ator, ator de cinema, estudos atorais, interpretação no cinema, atorialidade, atorialidade cinematográfica.

De todo, salvo os anais de eventos que em suma constituem-se de pesquisas mais ligeiras, parece serem raros os artigos científicos disponíveis sobre a atorialidade cinematográfica no Brasil, as exceções, em geral, se dão pelos esforços de Pedro Maciel Guimarães, atualmente o principal pesquisador nos estudos atorais em cinema no país. De forma breve é possível diagnosticar que o estado da arte indica uma escassez de pesquisas relacionadas aos estudos atorais no âmbito brasileiro. Cabendo assim uma necessidade de

expansão desses estudos que atualmente se mostram tão carentes no campo das teorias do cinema, especialmente pesquisas em que se investigue de forma teórico-prática qual ou quais os possíveis meios disponíveis para o ator liminar contemporâneo atender a demanda da estética da realidade em atuação na construção da *mise en scène* cinematográfica, perfazendo-se ator-autor no cinema ficcional. É neste intento, que procurei corroborar esforços de materialização pragmática e praxeológica¹⁰, e é nesta tessitura, que em dada medida minha proposta possui cunho de originalidade.

1.2 CINESIA METODOLÓGICA DE PESQUISA: UM PREÂMBULO DIAGNÓSTICO

Nomeadamente, investigo aquilo que é concernente à atorialidade cinematográfica nos aspectos tidos como estilísticos, prescritivos, históricos, visuais, e sonoros (CARREIRO; ALVIM, 2016). Já advirto, que todos eles oscilaram e se transformaram ao longo da história da arte, e em vários casos houve o total rechaço para determinados procedimentos – mas, nenhum deles foi apagado na história, eles aparecem ou ressurgem na esteira da arte:

1. Seja pela produção artística que se produz em discursos sobre a arte (quando a obra clama valoração em seu meio, via seus atos representativos de materialidade encenada nas emulações criacionais, daquilo que se refere ou que se entende (vide revisãoamento artístico), que a arte imantou nos seus modos representativos do passado, em determinado período histórico.

2. Seja pelo já tangenciado, aqui, o processo historiográfico (a grafia e o revisãoamento bibliográfico), grafado de forma documental através dos livros, das fotografias, dos manuais, das críticas de arte e muito mais recentemente, dos vídeos, e a depender da linguagem artística a própria materialidade do produto artístico (a escultura, os quadros das artes visuais, os vídeos da videoarte, os filmes do cinema), qualidade não verificável nas artes da dança e do teatro que se caracterizam pelo encontro físico com o espectador, passando a contar sempre com o processo documental para a sua historiografia, e em algumas ocasiões, de modo mais recente, pelos registros de foto e vídeo.

O referente teatral não poderia ser ignorado ao se falar do ente ator, por ser verdade que a história deste profissional é calcada na linguagem do teatro. Muitas vezes confundida com a história do próprio ator. Além disso, como sabemos a herança teatral não é algo detido no intérprete, mas se espria em sobremaneira ao próprio cinema. Em termos atorais essa

¹⁰ Praxeologia que vem do grego *praxis*; concatena a guisa da ação, da prática. Modo de estudo que intenta compreender a estrutura lógica da ação humana para atingimento de objetivos práticos (MISES, 2010).

ancestralidade revela, por exemplo, como no Brasil se instarou a predileção por um estilo de interpretação verossimilhante que antecede a proliferação da espetatorialidade cinematográfica; ocorre por convergências tempório-sociais, contextuais, que possuem um passado que apontam para um modo de fazer. Um exemplo disso, é o fato de que: “Na segunda metade do século XIX, o teatro brasileiro, através do drama realista, move a agulha de sua bússola na direção de Paris, onde permanecerá imóvel, até pelo menos o primeiro quartel deste século” (CACCIAGLIA, 1986, p. 3).

Se refletirmos sobre essa assertiva do autor acima citado, podemos perceber que os atores brasileiros, vêm sendo estetizados por uma interpretação do verossímil, antes profundamente europeizada, vide as comitivas contumazes de companhias do continente europeu, desde a chegada dos portugueses – práticas em constante manutenção e atualização; os modos de se atuar no Brasil são profundamente calcados na formação e espetatorialidade européia. E, mais tarde, pelos *modis operandi* dos Estados Unidos.

Neste sentido, o que estou afirmando é que o verossímil cinematográfico atoral possui um constructo já muito consolidado desde a sua instância na esfera teatral. E que essas práticas, foram de algum modo transpostas para a sua operatividade, quando da insurgência e advento da arte do cinema; todos eles sobre os ditames da problemática da condicionante adaptação do ator para o cinema.

Toda essa replasmação conceitual, daquilo que aciona a guisa de entendimento da obra artística, resvala de modo contundente na noção disjuntiva da arte (TATARKIWICZ, 1971), no meu caso da arte (produção) e história da arte (registros). Isto porque, por mais que se busque transcender esse caminho metodológico, ainda assim traçamos aspectos disjuntivos. É o problema da definição, as famílias teóricas as quais buscamos/afiliamos definem arbitrariamente as nossas abordagens de reflexividade pragmática.

Disse tudo isso, para apontar que eu me apoio nessas duas noções: o objeto (e quem o produz) e a sua história (análise crítica sobre os registros e os seus produtores), que conscientemente, ressalto: ainda assim vêm a se configurar como sendo uma análise disjuntiva, por imanência da própria condição de arte.

Logo, o intuito dos meus esforços residem no ato de pesquisa sobre de que modo todos esses aspectos influenciam/ditam transformações nos principais elementos da linguagem atorial na esfera do cinema (o rosto, o corpo e a voz). Dentre as cinesias salutares da linguagem atorial, sabe-se acerca da voz do ator que a expressão vocal deslocou-se da *declamação* para a estética da *dicção* (FERREIRA, SILVA, 2019).

No corpo, a corporeidade era construída e representada como se houvesse uma única

feminilidade e apenas uma masculinidade; padrões repetitivos de criação/mostração de personagens (FERREIRA, 2020b).

O rosto, o principal vetor comunicacional atorial no campo do cinema (deslocou-se pelos moldes operacionais de teatralização, desteatralização e cinematografização, oscilando por estéticas e operações em atuação que preconizaram: a *modelagem* (BRESSION, 2005); a *figuração* (AUMONT; MARIE, 2003); a *fotogenia* (GUIMARÃES, 2016); as *modulações faciais* (FERREIRA, 2021): imitativas de início, originais nos marcos tempórios mais recentes, além da relação imputada ao ator do uso de próteses e a maquiagem, isto é, todo o trabalho de rosticidade como “aspecto privilegiado de significação” no trabalho do ator (FERREIRA, 2021, p. 137).

Por tudo isso, as minhas unidades de análise serão ancoradas nas teorias dos estudos atorais (campo das teorias do cinema, detidos no ator cinematográfico), em detimento à pragmática atoral via (1) experimentação videográfica e (2) filmográfica. Dito de outro modo, além do feitio revisionista, o trabalho possui investigação prática via criação/realização de vídeo e de filme, experimentos que investigam uma técnica atorial (a equivalência¹¹) como modo de adaptação do ator, da sua atuação *teatral*¹² para o procedimento de *cinematografização* de sua interpretação.

Assim sendo, o vídeo de carácter modélico investiga, uma possibilidade de adaptação da atuação do ator em equivalência via procedimento atoral de demonstração¹³. A partir da investigação videográfica, constatando a validade da técnica da equivalência, em procedimento de vídeo de demonstração (modo de validação consagrada nas pedagogias do corpo, voz, ator, *performance*), na sequência, o estudo toma por unidade de análise um procedimento filmográfico, explorando a aplicação da técnica no aspecto de criação artística (o transcender artístico da técnica, no ato criacional/atuacional – tendo por marcador a técnica como uma *segunda natureza*¹⁴), e não apenas pelo viés de aprendizagem e aquisição técnica, que fora desdobrado anteriormente no vídeo.

¹¹ Esmiuço essa técnica na subsecção 2.3 *Vídeo modélico: aprendizagem do plano atuacional em cinema*.

¹² De formação - a profissionalização e a aprendizagem atuacional, isto é, a formação do ator ocidental se dá eminentemente na e sobre a linguagem teatral.

¹³ A demonstração é uma técnica de ensino em arte, em que aquele que domina a técnica, a apresenta. Desdobrarei esse assunto na subsecção 2.2 *Sobre a técnica da demonstração*.

¹⁴ Stanislavski ao longo de toda a sua obra instrua que o ator deviar ter o seu arcabouço técnico como uma segunda natureza (algo consolidado por meio de treino contínuo). Na medida em que o ator, quando em situação de atuação deveria estar apto a ativar automaticamente essa segunda pele sobre a sua primeira natureza, isto é, por sobre a sua personalidade e corporeidade própria, quando da mostração de seu trabalho. Stanislavski fora o desbravador de tal asserção (segunda natureza) na seara atoral, possui entretanto equivalentes praxeológicos, todavia, a história revela que Stanislavski tinha uma veia aristotélica, grande parte de seu trabalho residiu na sua exímia capacidade de ensino por meio da grafia escrita, com proficua aptidão para o *trabalho de catalogação* - algo que poucas vezes a história do ator encontrou em tal nível de assertividade e excelência.

O parâmetro norteador da pesquisa (tanto no vídeo, como no filme) é a estética da *cinematografização da linguagem atorial*, que preconiza o *verossímil cinematográfico* nos filmes ficcionais. Por conta disso, reforço que as minhas unidades de análise serão a análise bibliográfica, os materiais audiovisuais (o vídeo modélico, e o filme experimental), e o discorrimento sobre o processo de realização, ancorado nos relatos de experimento e experiência atacionais, nas duas linguagens: do vídeo e do cinema (de modo inextricável com a linguagem atorial).

O provimento dessas investigações, isto é, a transcrição da materialidade produzida se dará em diálogo (ancorado) pelas teorias da realização cinematográfica. Nessa esteira, com relação ao trato das particularidades do vídeo, utilizar-se-á àquilo que já fora desvendado teoricamente acerca da pedagogia dos vídeos modélicos, em comunicação e ancoragem às pedagogias do ator, em especial a *técnica da demonstração*¹⁵ – assumidamente via o estilo cinematográfico, pois precisamente o intento de investigação é a atuação em *cinematografização*, isto é, da atuação *verossímil*, tendo por marcador a técnica internalizada no ator como segunda natureza.

Todavia o estilo cinematográfico é materializado, preponderantemente acerca do tónus atucional do ator-*performer* e dos elementos de fotografia (angulação) e edição (cortes), por ser verdade que a produção de sentido do vídeo modélico tem já sua tônica grafada na espectadorialidade, e este traço contribui para a significação que se deseja materializar no presente estudo. Destarte, esse era o interesse de encontro – de ator, estilo cinematográfico e (e em) vídeo modélico, e adiante em filme e em segunda natureza.

1.3 PROBLEMA DE ADAPTAÇÃO: O ENTRE-LUGAR DO TEATRO E DO CINEMA

É certo que a profissão de ator pode ser exercida em diferentes linguagens artísticas adentrando em outros entendimentos e estéticas de atuação, porém este estudo pretende abordar especificamente o ator que assume o caráter de intérprete cênico. O ator visto como aquele que interpreta, que possui deferência ao texto e que toma como responsabilidade a tradução de uma linguagem literária (da peça teatral, do roteiro) para a cena por meio da atuação.

Na seara das artes cênicas há largamente desdobrada as discursividades de que o teatro que se autointitula contemporâneo, principalmente, vem à negar a atuação em via *interpretativa*. Em contrapartida, os estudos dedicados pela própria esteira da Arte

¹⁵ A partir da seção 2 *Vídeos modélicos: uma possibilidade de aprendizagem atoral de cinematografização*.

Contemporânea trabalham com a ideia de que as teorias convivem entre si, nos dias de hoje. As pesquisas no campo atuacional já evoluíram em tal maneira, que apontam não haver tão somente a *representação*, ou a *interpretação*, mas, sim, uma coexistência entre as duas modalidades de *atuação*. Para que se entenda, em sentido *lato*, em atuação,

interpretar quer dizer *traduzir*, e representar significa “estar no lugar de” (o chefe de gabinete que representa o prefeito), mas também pode significar o encontro de um *equivalente*. Assim, quando um ator *interpreta* um personagem, ele está realizando a *tradução* de uma linguagem literária para a cênica; quando ele representa, está encontrando um *equivalente* (BURNIER, 2001, p. 21).

Essa discussão, para alguns teóricos, parece estar esgotada, de acordo com Ferracini (2011) a atuação não é nem interpretar, nem representar, mas atuar. Essa questão poderia estar exaurida, contudo, existem camadas praxeológicas sobre essas discursividades a respeito das premissas epistêmicas atuacionais, que carecem atenção e retomada se pensarmos no ator de cinema. Trago isso à tona, pelo fato de que é verificável o uso da distinção entre os termos interpretar e representar pelos próprios atores e diretores, e não por acaso, isso revela a existência factual de demandas específicas entre as múltiplas representações artísticas, tanto do teatro quanto do cinema.

Atenho-me, em especial a estas duas linguagens artísticas, por ser verdade que este é o principal entre-lugar de atuação do ator liminar: o do teatro e o do audiovisual (ao menos nos primeiros passos de sua obra profissional). Outro dado preponderante, que provém a manutenção entre essas diferenciações terminológicas pela classe atoral, se dá pelo fato de que em muitas modalidades teatrais, o teatro dramático, e o teatro musical, exponencialmente, vêm à se remeter ao vetor textual, como área de criação, sobre premissas interpretativas. Assim sendo, se no Teatro Contemporâneo, se afirma que o textocentrismo arrefeceu, fato é que peças teatrais congregam o texto, e que nas múltiplas formas do teatro é possível se verificar ainda a literatura como elemento preponderante para a *encenação* de teatralidades. Se isso se opera no teatro, no cinema, isso fica ainda mais evidente, por mais que também hajam experimentações diversas nas mais variadas formas de cinema, que discutem outra relação com o texto.

Retomando a discussão a respeito da linguagem atorial, Ferracini (2011, p. 328) afirma que “a atuação se dá não através ou a partir de um centro de referência, mas pela força em aglutinar e movimentar esses elementos diferenciais circularmente”, dado que “a poética cênica constrói-se por camadas sobrepostas e em relação de retroalimentação e fluxo contínuo de agenciamentos singulares, sejam eles corpóreos, textuais, imagéticos, espaciais” (FERRACINI, 2011, p. 324).

Nesse sentido, coaduno enfaticamente, com o exposto pelo autor, ao expor que atuação é uma ação retroalimentada por camadas múltiplas criacionais e operativas, seja em qualquer linguagem que ela venha a ser realizada. No entanto, problematizo essa assertiva macro, pelo simples fato de que tudo isso, essa conformação de aglutinações internas e externas, muitas vezes pode e deve estar agindo por *um* centro de referência que a própria linguagem artística vem a requerer do ator. Ora, preponderantemente, os intérpretes no cinema são cobrados e exigidos pela capacidade de interpretar, de se referir ao texto, ao roteiro. Dessa maneira, o ator constadamente irá obrar conforme a asserção de Ferracini (2011), no entanto, irá operar, sim, pelo centro de referência da modalidade interpretativa atuacional, e não sem essa premissa, como algo edílico e imaterializável (ou até inalcançável).

O cinema, talvez seja o melhor exemplo para tornar crível e material essa minha reflexão. Poder-se-á dizer que os meandros da interpretação podem escapar ao referente interpretação, por congregar, as outras esferas criacionais, e sim, notavelmente resvalar no traço representativo de modo oscilante, assim o é, conquanto o centro de referência continuará a ser a interpretação de um personagem que fora escrito. E, que vai se transformar pela intervenção do intérprete, será outra coisa. Mas como ignorar a importância distintiva entre *representar* e *interpretar* na atuação, se pelo instante do teste de elenco, um ator capaz de interpretar o personagem é escolhido, enquanto outro é preterido? De novo, há inúmeras camadas rarefeitas, de algum modo, para explicar essa tônica da escolha e da empregabilidade atoral, calcadas na escolha do ator, pelos testes de elenco (a aparência, a fotogenia, a encarnação do pensamento daquele que imaginou o personagem, as relações extrafilmicas do ator). Mas o cinema, materializa algo: o verossímil cinematográfico atoral.

Esse elemento, me leva a diagnosticar, que os modos de se interpretar foram erigidos por um consenso de atuação, calcado no texto, e além disso, num consenso de como se interpretar um determinado personagem (a *mimesis*, e a verossimilhança). É por meio desses referentes, por meio da assertividade na sua operacionalização que os atores e atrizes, interpretam; se remetem ao personagem escrito, num procedimento de *embodimento in acting* – encarnação ou corporificação do personagem. Essa capacidade, nem tão rara assim, de corporificar uma ideia, um referente, que está no papel, no roteiro, e inúmeras vezes na cabeça do diretor. No entanto, isso não é fácil de se materializar para o erigimento das carreiras atorais. Em termos de cinema, isso significa que o ator:

é também uma força motriz por trás da direção, quase o autor do filme, assim como o diretor. Bons atores têm um ritmo, um andamento particular, e sua presença segue uma espécie de curva de temperatura ao longo de um filme, com momentos de forte intensidade, momentos de calma, outros de violência, sentimentalismo, serenidade,

de tranquilidade, inércia (MOULLET, 1996, p. 71 - tradução minha)¹⁶.

Assim, utilizo-me da assertiva de Ferracini (2011), e aciono a noção ampla de atuar, de atuação, pois esta congrega a ação do ator e de sua linguagem: a atorial. Todavia sublinho, que as modalidades interpretativas são existentes e materiais. Há o modo verossímil que é compartilhado entre os atores de interpretação, a história do cinema revela isso¹⁷, e tal fator se dá pela guisa de interpretação, o verossímil, fricciona isso, dada as suas relações literárias amalgamadas desde a Antiguidade Clássica com a linguagem atorial. A razão pela qual enfatizo essa distinção e prezo a interpretação, se dá pelo espaço que se investiga nesta pesquisa (o entre-lugar de atuação, em cinema e teatro), que como já disse há a predominância de se requerer do ator as suas qualidades de intérprete, dado que esta é uma característica fulcral para o mercado de seleção de atores, neste espaço intersticial. E esta noção do espaço/do lugar/do entre-lugar é imprescindível para esta pesquisa.

Tendo delimitado que pondero os domínios de atuação do ator intérprete cênico, essa classificação e delimitação praxeológicas, importa demarcar o *status* atual do entre-lugar da interpretação nos dias de hoje. O ator que tem por linguagem atorial a interpretação; que atua em via interpretativa, no teatro¹⁸ e no cinema, tem que solucionar a modulação disto, entre uma linguagem e outra. Perceba que falo de um ator específico: o ator intérprete, por ser este profissional, aquele muitas vezes privilegia o trânsito do teatro para outras linguagens operativas – do cinema e do audiovisual. Ainda assim, o método de trabalho pode ser a interpretação, conquanto as linguagens a que isto se aplica possuem demandas específicas, visto que se trata da linguagem atorial (especificamente a interpretação) a serviço ora da linguagem teatral, ora da linguagem cinematográfica.

O problema ulterior relaciona-se ao que Burnier (2001) sinalizou, falando a respeito de que a atorialidade, apesar de aventada larga bibliografia, e centros célebres de formação; os

¹⁶ est aussi un moteur de la mise en scène (...) presque l'auteur du film, au même titre que le réalisateur. Les bons acteurs ont un rythme, un tempo particulier, et leur présence suit une sorte de courbe des températures à travers un film, avec des moments de forte intensité, des moments plus calmes, d'autres de violence, de sentimentalisme, de sérénité, de tranquillité, d'inertie.

¹⁷ Trato de maneira mais específica, dessa questão na subseção 1.5.2 *Verossimilhança atorial no cinema*.

¹⁸ Como já sinalizei, existem modalidades teatrais que requerem essa tônica interpretativa dos atores, o teatro dramático, os musicais. Por conta disso, muitos atores operam como intérpretes no teatro, no cinema e na televisão. Esses entes liminares tendem a operar entre uma linguagem artística e outra pelo viés da interpretação, ponto interseccional do ator entre outras linguagens. Obviamente, há atores e atrizes, que possuem outras características, que se embuem das propostas essencialistas da arte em que atua. No teatro de forma extracotidiana, assumindo a potencialidade da teatralização em níveis dilatados. E no cinema, de modo verossímil, diminuto. Para muitos atores, esse é o afã de transitar entre uma linguagem artística e outra. Mas importa demarcar que não é de nenhum modo rarefeito o número de atores que operam no teatro dramático, no cinema e na televisão em interpretação e verossimilhança, pelo simples fator de empregabilidade. Estar atuando, em atividade; é imprescindível para os atores, por razões poéticas, mas também econômicas.

atores em si, possuem um afã pela vida profissional, e por vezes negligenciam a prática formativa. Como pedagogo atoral respeitado, Burnier (2001) diagnosticou que grande parte da atorialidade atua, sem conhecer a sua própria linguagem operativa. Dito de outra maneira, na proposta de Burnier (2001), a os atores e atrizes deveriam perfilar cinesias de apropriação da técnica à *performance* em si. A realidade, entretanto, aponta para caminhos diferentes, posto que segundo Burnier (2001, p. 13) grande parte da classe atoral que opera profissionalmente o ofício não são “munidos de técnicas objetivas, estruturadas e codificadas”, tal assertiva do autor se refere ao fato de que muitos intérpretes possuem a crença no instinto, e pouca afeição pelo trabalho de escrita sobre o seu próprio trabalho. Esse traço é histórico, talvez pelo caráter de prática, que a atividade atuacional possui. Segundo Roubine (1987):

Da arte do ator, sabe-se muito e pouco. Muito, na medida em que, por motivos de ordem psicológica e sociológica que fogem ao alcance deste estudo, o ator foi durante muito tempo objeto de fascinação e até mesmo de idolatria social. O ator parece pertencer a um universo mágico. O seu lugar é o "outro lado do espelho". No sonho coletivo, o monstro sagrado, a diva e depois a *star* vieram naturalmente substituir os deuses e as feiticeiras, as figuras e os mitos que não poderiam se adaptar aos tempos modernos. Falou-se muito, escreveu-se muito sobre os atores, mas raramente sobre a sua arte propriamente dita. O que se sabe a respeito é, portanto pouca coisa, considerando o caráter quase sempre anedótico ou hagiográfico da literatura que se ocupa do ator. Pouca coisa também porque, até recentemente, pelo menos, ele pouco escreveu sobre si mesmo. Falta de interesse ou de aptidão? Inibição? Afinal de contas, há pouco mais de trinta anos, Juvet externava o mais negro pessimismo: "O que ele [o ator] diz então sobre a sua profissão, sobre os autores que ele interpreta, sobre os seus papéis, sobre ele mesmo, é marcado por uma espantosa estupidez, por uma espécie de baixaza ou de vulgaridade, ou pelo menos de ignorância. O que ele pode é contar a sua própria vida. É sórdido" (ROUBINE, 1987, p. 11).

Nesse sentido, há dois fatores a se considerar sobre o problema da adaptação da atuação do ator do teatro para o cinema, um é a própria negligência histórica sobre a técnica atuacional e o outro é a pouca bibliografia especializada por mãos daqueles que operam a tarefa interpretativa. Esses dados influenciam a formação do ator brasileiro, posto que a atorialidade européia e estadunidense é mais afeita a aquisição técnica, pragmática, que esse processo requer. Isso ocorre pelo fato de que os cinemas destes lugares estão inseridos numa realidade de mercado cultural, e certamente se configuram como duas potências do mercado internacional de filmes. Além é claro, de serem lugares que possuem historicamente os centros mais respeitados de formação do ocidente.

Se pensarmos na realidade atorial brasileira, o ator que interpreta nos espaços de teatro, televisão e cinema, possui na sua formação acadêmica o tangenciamento de uma formação eminentemente teatral, e quando transita por outras linguagens, deve lidar com essa adaptação. Esse traço, no entanto é algo muito compartilhado internacionalmente, posto que a

formação do ator ainda nos dias de hoje se dá preponderantemente no teatro. Existem, escolas de interpretação para cinema, que em geral, são espaços de educação informal, os nomeados cursos livres. Isso não se dá somente no Brasil. Essa realidade é verificada em outros lugares.

Há algo metodológico, em termos de aprendizagem, se pensarmos que vem a se configurar a arte teatral, em sua essencialidade: um ator em representação à no mínimo um espectador. O teatro se configura como um espaço privilegiado de aprendizagem para o ator. Como não depender de nada e ainda assim prender a atenção vívida do espectador na sua personagem, sem nenhum recurso, além de si mesmo? Está é uma questão proposta ao ator no teatro. Por meio desse processo as suas capacidades atuacionais vão sendo expandidas, internalizadas. A aprendizagem da interpretação cinematográfica, vem a se configurar como mais um desafio ao ator liminar. Como operar numa linguagem nova, que exige a reconfiguração daquilo que fora arduamente apreendido? São essas questões, que busco tratar ao longo desta escritura.

Em termos operativos da profissão, os atores em geral precisam contar quase sempre com a chamada *direção de atores*, que assumidamente enxerga como problema o encontro de atores que advém do teatro para o cinema, ou a televisão, uma vez que a equipe audiovisual deve sempre “ajudar na transição do ator para uma maneira mais nova, pessoal e internalizada de manter a concentração e a credibilidade” (RABIGER, 2007, p. 175). O referido autor ainda exemplifica “o ator com experiência no teatro que se dirige a uma plateia pode geralmente, ser instruído da seguinte forma (...)” (*idem*, 2007, p. 178).

Esse tipo de instruções poderiam ser citadas infinitamente se forem elencadas as conjecturas narradas sobre as tratativas das equipes audiovisuais com os atores que advém do teatro e estão longe de serem julgadas como desmerecimento do ator de teatro por parte dos profissionais da linguagem audiovisual, pelo contrário, elas demonstram que os atores que habitam este entre-lugar possuem dificuldades para atuar nas duas linguagens, na modulação/adaptação de sua atuação nas duas instâncias. E, portanto, precisam de ajuda nos *sets* de filmagem, o que nos leva ao que denuncia Burnier (2001) quando nos diz que os nossos atores não são munidos de técnicas objetivas, estruturadas e codificadas, e portanto sua linguagem, a de atuação não lhes pertence. O referido autor ainda assevera:

Em minha opinião, isso ocorreu porque os atores assim o permitiram. Eles não se muniram de armas que lhes permitissem defender sua arte. Não armas “políticas”, mas de arte: a técnica. Não esta técnica que corresponda a um fazer mecânico qualquer, mas uma técnica de arte, que envolva o ser e o fazer, que acorde e drene as energias potenciais do artista e ecoe no espectador. Um ator sem técnica é um guerreiro sem armas, num campo propício para que qualquer usurpador do trono tome posse dele. Quanto mais forte, mais bem estruturada, mais verdadeira e profunda for sua técnica, mais fortes serão suas armas (BURNIER, 2001, p. 248).

Importa considerar, que “a formação de um ator não tem um modelo único e pré-definido, embora cada vez mais haja uma multiplicação de escolas formadoras de atores” (ARAÚJO, 2009, p. 11). Ainda neste sentido, Araújo (2009) faz ainda o mesmo diagnóstico, o de que “as escolas de teatro são atualmente o *locus* principal de formação do ator” (ARAÚJO, 2009, p. 7).

Por esta razão, os caminhos de formação do ator vão levá-lo a ter maior afinidade com a linguagem teatral de atuação. E, mesmo nela, de acordo com os autores acima citados, as escolas de teatro já não o profissionalizam efetivamente. Entendendo, é importante ressaltar, que esse processo de profissionalização a que se referem os autores, e que se endossa nesta pesquisa, não diz respeito ao processo de se entregar um profissional acabado como produto pronto para o mercado, mas, sim, o de que a sua formação contribua para uma profissionalização que possibilite ao ator a sua autonomia.

Voltando a problemática da atuação para o audiovisual, a sua especificidade vai determinar que “esta forma de atuar que se refere tanto ao cinema quanto à TV, à parte as particularidades de cada um, partilha em ambos o mesmo instrumento de trabalho para o ator: a câmara” (ASSUMPCÃO, 2015, p. 7). Logo, “esse contexto de trabalho apresenta-se ao ator como um novo desafio face a tudo o que aprendeu sobre atuação” (ASSUMPCÃO, 2015, p. 7).

Outro dado importante é o de que as escolas que possuem conteúdos específicos de aprendizagem para o ator na seara cinematográfica, não são “muito popularizados ou divulgados de maneira que possam ser aprendidos ou quase intuitivamente desenvolvidos como a habilidade para trabalhar no teatro” (*ibidem*). Há que se considerar, também que:

O ator profissional compete lado a lado com amadores e às vezes perde lugar em prol de algum fator que ultrapassa os seus talentos. Porque, na maior parte das vezes, o primeiro fator decisivo na escolha de um ator, principalmente os menos conhecidos, para uma personagem é a sua aparência, o “*physique du rôle*” e não as suas habilidades. A seleção baseada somente neste fator minimiza as particularidades de características fundamentais em trabalhos consistentes de atores (...). No entanto, passada a fase de seleção e posto à prova o talento do ator e as suas aptidões, é possível notar tanto da parte da direção quanto do público que lhe falta “qualquer coisa” para alcançar e despertar a almejada emoção no espectador. Nesse momento o ator sente que precisa de estudar e aprender mais, paralelamente à sua experiência prática. O realizador também começa a notar as diferenças entre os profissionais e os amadores e o público, simplesmente, não está convencido. É necessário perceber de que maneira a sua base de formação teatral se torna fundamental neste contexto e como ela deve ser adaptada para a linguagem audiovisual (ASSUMPCÃO, 2015, p. 7).

E é justamente neste sentido, a que esta pesquisa se dedica (um de seus

pontos/objetivos), sobre como, a partir da base da formação teatral é possível adaptar a interpretação já apreendida para o contexto da linguagem cinematográfica. De modo que se delineiem caminhos operativos de uma criação técnica para o ator que lhe possibilite autonomia para atuar como intérprete cênico no campo do cinematográfico, considerando que:

no cinema, o *set* em que se trabalha é mais complexo do que se pode encontrar no palco, dado que há frequentemente necessidade dos atores se adaptarem a condições de mudanças espaciais e temporais criadas pela câmera e pela edição. A câmera, como instrumento da interpretação, permite aproximar o ator do espectador de modo que este último quase possa “ver” os pensamentos e sentimentos mais subtis da personagem (ASSUMPÇÃO, 2015, p. 8).

No que diz respeito às especificidades de cada linguagem, quanto mais a interpretação do ator se aproxima do simples, do verossímil, mais responde às exigências deste campo operativo. Ao passo que “a maneira de se expressar, realçada e reforçada, aprendida no teatro deve ser, na grande maioria dos casos, adaptada a uma nova forma de atuar pelo artista que pretende exercer a profissão nesta linguagem” (ASSUMPÇÃO, 2015, p. 8). Entre os problemas que o ator vai encontrar nesse campo de trabalho, apontam-se “a busca de um sentimento exato, a justificação de cada movimento e a importância da sua própria vida interior na composição da personagem (*ibidem*). Como se pode ver, a atorialidade possui a condicionante da adaptação da sua atuação. Adiante explorarei possíveis caminhos que desvendei, tanto no aspecto da autoapropriação técnica, quanto no aspecto criacional. Antes disso, abordarei algumas das notáveis cinesias atorais que conformaram o trabalho e a presença dos atores e atrizes no cinema.

1. 4 CINESIAS ATORAIS

O realismo cinematográfico estatuiu que a legibilidade da imagem atoral seria possível ante a desteatralização da linguagem atorial. Logo, os processos de criação das imagens dos atores, em termos de rosticidade e corporeidade deveriam perfilar as cinesias operativas de abandono da tradicional e ancestral teatralização da interpretação rumo à sua cinematografização. Tal condição desdobrada por Vsevolod Pudovkin (1956) abrangia todo o léxico do ator, e chegou a ponderar sobre a possibilidade de que o ator participasse de todas as decisões da criação cinematográfica. Todavia, a problemática preponderante ainda nos dias de hoje, reside na adaptação da atuação, sendo a participação do ator condicionada na maior parte das vezes em caráter de forma fílmica (isto quando é validada como tal, muitas vertentes

teóricas do cinema, relegam o ator para algo secundário).

Deste modo, por desenvolver, historicamente, essa característica operativa de atuar em múltiplas linguagens artísticas, especialmente na afeição da realização de obras teatrais e fílmicas, o atuante colocou-se a serviço de seus realizadores.

Assim, consideravelmente o ente ator se inscreveu na tradição de representação da estética da realidade¹⁹, do teatro para o cinema e, por conseguinte dos princípios norteadores de *verdade cênica*²⁰ e *verossimilhança*²¹, tendo grande papel no advento do cinema falado (período pós som sincrônico), no que concerne à construção da *mise en scène* rumo ao *cinema realista* e os seus postulados (bem como os seus sucessores estéticos – sabe-se que uma enormidade de produções cinematográficas, tomaram a impressão de realidade amalgamada do estilo cinema), orientados pela busca de *ilusão estética* e o *efeito de imersão* no espectador.

Nesta esteira, buscar-se-á neste estudo analisar via revisionamento histórico-bibliográfico o percurso da voz, da rosticidade e do corpo do ator na linguagem cinematográfica (e suas ascendências artísticas), refletindo-se sobre de que maneira estes elementos operativos basais da linguagem atorial estabeleceram os fatores de presença e permanência dos atores e atrizes na realização da *mise en scène* do cinema.

1.4.1 HISTORIOGRAFIA ATORAL: O APELO DA VOZ, DO TEATRO PARA O CINEMA

A operatividade do ator desde a Antiguidade esteve imbricada pela vocalidade. É notório que “na Grécia antiga o ator era “uma voz e uma presença”” (CARVALHO, 1989, p. 9) e, que o seu ofício de atuação era abalizado pelo seu poder de comunicação oral.

¹⁹ O paradoxo do estabelecimento do ator como *artista da naturalidade* (STANISLAVSKI, 2009), reside no fato de que ele o colocou a serviço das estéticas do realismo, principalmente. Atorialmente, o naturalismo possui o marcador do verismo absoluto (em procedimento de encarnação mimética). Já o realismo, faz menção ao real, o referente da realidade é tangencial, não frontal, e permite o acesso a outros meandros atuacionais, importa muito mais dar a *impressão de*, de modo convincente, muito mais identificável na realidade atorial, pelo fato de que o campo da atuação já chegou à sapiência do seu caráter inextricável de retroalimentação operativa. Nada obstante, os esforços revisionistas constatam que o próprio promulgador da interpretação naturalista (Stanislavski) produziu eminentemente peças realistas e simbolistas. Logo, o realismo atuacional é mais preponderante do que o naturalismo, apesar de existente, o naturalismo atorial é mais datado e localizado especialmente no cinema clássico hollywoodiano, a sua sintomalogia, entretanto é muito perceptível e sentida, pelo fato de que o *corpus* de interpretação realista é preponderante e frequentemente ovacionado pelo traço naturalista, ainda que o seu fundamento seja de alicerces em moldes realistas.

²⁰ Verdade cênica: “não é a pequena verdade exterior que leva ao naturalismo. (...) É aquilo em que vocês podem acreditar com sinceridade. (...) Para que seja artística aos olhos do ator e do espectador, até mesmo uma inverdade deve transformar-se em verdade. (...) O segredo da arte é converter uma ficção numa bela verdade artística. (...) A partir do momento em que o ator e o espectador passam a duvidar da realidade [da vida do ator na peça], a verdade se esvai, e com ela a emoção e a arte” (STANISLAVSKI, 2009, p. 205).

²¹ O verossímil pode rumar ao realismo cinematográfico, o plano sequência, por exemplo, indica mais um efeito de verossimilhança. Assim, como o verossímil atuacional pode fazer o mesmo. O todo da obra é que conforma o realismo ou não.

Historiograficamente, a profissionalização atorial está inscrita no século 4 a. C., dedicando-se nesse período à realização teatral, especificamente as tragédias e as comédias gregas; as demais manifestações artísticas atorais, não tão imbricadas da sacralidade religiosa e não tão engajadas com o organograma político da época, não eram regidas ou reconhecidas em termos sindicais de profissionalização²². Havia para os atores profissionais uma grande posição de prestígio, reconhecida pelo caráter de formação que já se fazia presente na Antiguidade e pelo vínculo com a função autor, tais como os notórios tragediógrafos Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. O teatro era feito e entendido como obra textual, literária; e o ator se subordinava a essa prerrogativa, que em suma exigia-lhe a pronúncia prodigiosa da narrativa escrita (ROSENFELD, 1968).

Ao longo dos séculos essa tradição em respeito à oralidade atorial foi sendo sedimentada e a arte da representação foi se dedicando a esmerar-se cada vez mais na busca de se concretizar uma perfeita elocução do texto no fenômeno teatral. Nota-se que a profissão de ator,

desde o seu princípio esteve atrelada ao ato de se servir a um texto (religioso/literário/trágico/dramático) caminhando nesse percurso ora pela sua sacralização, ora pela sua negação. Chegando, nos dias de hoje, ao entendimento de que é apenas mais um dos elementos incorporados ou não à arte de ator, a depender da escolha estética que se faz na obra atorial ou até mesmo da linguagem artística em que tal ofício é exercido (FERREIRA, SILVA, 2019, p. 104).

Nesse ínterim, a encenação do teatro permaneceu atrelada à concepção do textocentrismo, que colocava o autor no topo do organograma teatral. Essa perspectiva engendrou por muito tempo, que cabia ao bom ator o pleno domínio: de se falar bem e estar bem na cena (ASLAN, 1994).

Para que possamos visualizar a cronologia dessas discursividades artísticas/teóricas textocêntricas, proponho uma breve reflexividade, em caráter de exemplo, de dois teóricos consagrados em suas escrituras na década de 1960, em que se evidenciam a corrente arregimentação de concepções dedicadas ao texto como o nervo central da teatrologia, e em consequência disso da preparação do ator – uma vez que a arte teatral era a principal

²² A sindicalização atoral, em termos de afirmação de direitos de organizações de atores deu-se historicamente na Grécia em meados do século 4 a. C. (conforme exposto), e com o passar dos anos o ofício de ator foi sendo ressignificado, entendido sobre outras tradições, muitas delas conservadoras e reacionárias que colocaram o ator à margem da sociedade via processos múltiplos de estratificação social, incluindo a mobilidade forçada desses indivíduos. Tal processo ocorreu em larga escala em todo o Ocidente, engendrado principalmente através da estigmatização e preconceito; por conta disso a sindicalização da profissão perdeu-se na história sendo retomada somente no século XVIII.

linguagem operativa atorial até o advento do cinema²³.

Nessa esteira, sabe-se que muitos são os estudiosos que se dedicam ao estudo do teatro e que muitos já se aventuraram a estabelecer uma definição que agregue toda a sua significação. Em 1969, Duarte Ivo Cruz²⁴, escritor português, publicou o livro modélico-reflexivo *Como montar uma peça de teatro*, em Portugal. Vejamos sua definição do que seria a arte teatral: “Texto realizado dinamicamente. Teatro é um texto” (CRUZ 1969, p. 14). O referido autor ainda afirma que existem aqueles que afixam ser mais importante a *representação* e não o texto, porém assevera que “o texto continua a ser a força motriz, a origem de todo o teatro” (*ibid*, p. 14). É importante frisar que o livro de caráter generalista revela proficuo conhecimento sobre teatro. Contudo, constata-se aqui um pensamento muito pautado no texto como sinônimo da arte teatral. No mesmo livro, o autor ainda adverte que não está sozinho nesse aforismo conceitual – ele faz menção à célebres teóricos do período, que como ele procuravam promulgar a tradicional concepção textocêntrica teatral. Era uma reação à insurgência do *Teatro Pós-dramático*, posto que este último ia na via negativa da hegemonia do texto e do autor.

Nessa conjuntura temporal, no Brasil, Sábato Magaldi²⁵ publicou em 1965 o livro *Iniciação ao teatro*. Na seção *1 Conceito de teatro* de sua publicação há a seguinte asserção: “no teatro dramático ou declamado (...) são essenciais três elementos: o ator, o texto e o público. O fenômeno teatral não se processa, sem a conjugação dessa tríade” (MAGALDI, 1965, p. 8).

Como se pode ver, por definição do teatro o autor parte da premissa unilateral do Teatro Dramático, na qual se demarca o suporte do texto para a encenação (em ato de encontro com o espectador). Nota-se que definir o teatro para esse autor, nesse momento da historiografia teatral significava politicamente, em termos de discursividades teóricas e artísticas, basear-se no viés da história do *Teatro Dramático*, como modo de afirmação e defesa da tradição vigente. Ainda no exercício de sua conceituação de teatro e em resposta ao movimento antitextocêntrico, Magaldi (1965) assevera enfaticamente: “As reformas dos

²³ A escolha pela década de 1960 se dá pelo fato de haver uma crescente oposição a essas teorias e discursos favoráveis ao texto (ao autor textual) e a palavra. Sublinha-se que se trata de um período relativamente recente, se considerarmos o fato de que a formação do ator e a arte teatral são milenares. Para os historiadores os indícios do teatro conformado pela função atorial, data da início da presença da humanidade na Terra.

²⁴ Duarte Ivo Cruz (1941) – Teórico, crítico e historiador teatral lusófono. Sua obra mais conhecida é a *História do Teatro Português*; como autor chegou a publicar mais de 40 títulos. Foi professor na Universidade Católica Portuguesa em Lisboa, na Universidade Mackenzie de São Paulo e na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa.

²⁵ Sábato Magaldi (1927-2016) – Teórico, historiador e crítico teatral brasileiro. Autor de diversos livros, entre eles: *Panorama do Teatro Brasileiro*, *Iniciação ao Teatro* e *O Texto no Teatro*. Foi professor na Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), na Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle) e na Universidade de Provence (Aix-en-Provence).

puristas, preocupados em suprimir o gigantismo espetacular ou as contrafações de qualquer natureza, visam sempre devolver o teatro aos seus dados essenciais” (MAGALDI, 1965, p. 8). E continua: “sem a interpretação de um texto o ator se encaminhará para mímica” (*ibidem*, 1965, p. 8). Fica evidente, nessa concepção teórica que o ator sem texto, não faz teatro. Tal visão vai ser suplantada no decorrer da história do teatro ocidental, como veremos adiante, mas não significará a morte do teatro dito dramático, de forma alguma.

Tudo isso foi retratado aqui para que se compreenda a construção da valorização histórica atribuída ao texto na cena, de forma milenar, e a conseqüente necessidade de bem dizê-lo cenicamente. Tal concepção evocou inúmeras pedagogias do ator, conquanto todas elas calcadas até o século XX no desvelo do estudo da expressão oral. Essa visão implicava ao ator um intenso processo de apropriação vocal técnica com vistas ao atendimento de estéticas específicas de encenação. Assim, por muito tempo a atuação e a formação do ator se deram por meio da técnica da *declamação*²⁶, sendo preterida pela *dicção*, que passou a ser o principal ponto de expressão vocal do intérprete cênico, congregando pelo termo (dicção) todas as especificidades da ação vocal do ator. Tal abordagem é consagrada de forma historiográfica passando a ser transmitida em todo o ocidente por meio dos *tratados de dicção*²⁷, que se configuravam como verdadeiros guias de formação dos atores²⁸.

O sucesso desses tratados se devia ao ganho que se percebeu na cena, em face do abandono da fala pronunciada de forma mecânica – tom esse, que era evocado pela técnica da declamação, uma vez que o ato de declamar se aproximava muito mais de uma leitura elaborada do que de uma atuação convincente. Dito de outro modo, a declamação estava longe de efetivar a vivificação do texto, pois parecia requerer muito mais um leitor eloquente (um declamador) do que a presença de um ator. Por isso mesmo, a declamação passou a ser vista com horror na história da encenação por parte dos realizadores.

Ainda sobre a problemática teatral do texto com a palavra: O século XX foi um período de grande ruptura na história das artes, no teatro houve a insurgência da predileção

²⁶ Nos marcos do presente, no entanto, se sabe que a tradição declamatória não existe mais (a não ser que seja realizada como sátira, ou opção estética na busca de se atribuir determinada produção de sentido para a cena/obra. Todavia, mesmo sob estas circunstâncias ela deverá ser devidamente calculada na *mise en scène*, posto que em termos de consenso da linguagem atorial, a declamação em si não é considerada mais como *modus operandi*, ao contrário, ela denuncia amadorismo), nem muito menos a subserviência ao texto. Porém, existe o Teatro Dramático, o Cinema Realista (e seus similares), e por conseqüência o ator-intérprete, que muitas vezes atua nesse entre-lugar da arte. Assim, ao dizermos que a supremacia textual é obsoleta, não equivale a dizer que o texto foi extirpado da encenação contemporânea.

²⁷ Manuais de atuação com foco quase exclusivo nos modos de bem dizer o texto em cena.

²⁸ Ver o artigo *A voz do ator: um rastreamento histórico dos aspectos da voz na criação da verdade cênica*, de Ricardo Di Carlo Ferreira sob orientação de Elvira Fazzini da Silva, publicado em O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes; nele consta um rastreamento sobre os tratados de dicção (e suas técnicas) atorais de forma pormenorizada no campo teatral – útil, pois essas práticas estão infletidas no *labor* atoral cinematográfico, dado que a atorialidade possui esta ascendência.

pela linguagem corporal na cena e o esmaecimento da força dos estudos sobre a voz atorial (apesar dos esforços teóricos discutidos anteriormente – vide as abordagens de Cruz e Magaldi).

Tal medida foi adotada pelos realizadores teatrais como ato político-artístico; eles desejavam promover intencionalmente a desvalorização do autor, do texto e da palavra articulada no teatro, pois aspiravam evidenciar a independência da arte teatral em relação à literatura. O nascimento do cinema no século XIX fez desenvolver ligeiramente o interesse e a absorção da linguagem realista de representação pela narratividade – o autor e a palavra/voz, ao passo que o teatro (ao contrário disso) buscava formas de redefinir a sua especificidade.

Nos dias de hoje, entretanto, houve o esmaecimento dessa querela do teatro com a palavra. Entende-se, que há o pleno convívio temporal, do teatro dramático (aquele que integra o texto na obra teatral), com o teatro pós-dramático ou contemporâneo (aquele em que o texto nem mesmo precisa existir na cena e caso exista, surge do processo de criação e não de uma dramaturgia escrita; previamente estabelecida por um autor, como é na maioria dos casos da realização do teatro dramático).

Feita essa breve contextualização da voz no teatro, por ser o caminho inicial que a voz atorial percorreu no tempo, parte-se agora para a sua historiografia cinematográfica. Sabe-se que “as primeiras projeções cinematográficas datam de 1888, o mesmo ano de *Bouchers*; Em 1895 são projetados, no *Grand-Café*, os primeiros filmes de Louis Loumière, entre os quais *L'arrouseur arrosé*” (ROUBINE, 1982, p. 27). De modo que:

Assistir a um filme e ver a boca dos atores acompanhada exatamente pelo som correspondente; estranhar a voz escolhida para determinado ator em um filme dublado, por parecer não “combinar”; se incomodar por não entender exatamente qual foi a palavra dita por determinado personagem; ou ainda, perder alguma informação importante porque não deu tempo de entender a legenda - não são questões presentes desde sempre na história do cinema (TAÑO, 2017, p. 23).

De acordo com Taño (2017, p. 23) “a inclusão da voz humana alterou a lógica cinematográfica de forma, podemos dizer, praticamente definitiva”, a referida autora ainda afirma que “por mais que seu uso também tenha se transformado ao longo dos anos, a voz ganhou espaço notório dentro da construção fílmica” (*ibid*, 2017, p. 23). Sublinha-se que quando o cinema se torna sonoro, o objetivo principal era o de

envolver o espectador com a narrativa ficcional, a história, como se fosse uma realidade sendo assistida por ele no tempo presente, e não como uma ficção, algo inventado e mediado. O som veio aí reforçar o real, não por todas as suas especificidades enquanto matéria sonora, mas por algumas delas que remetem ao natural e, por ser o naturalismo a busca da ilusão realista, o aporte central desse tipo

de cinema (FLÔRES, 2013, p. 15).

Nessa esteira, existem algumas datas importantes na historiografia do cinema, que alteram completamente a sua realização. Após o seu nascimento, amplamente conhecido como cinema mudo (período pré som sincrônico)²⁹, já em 1908, as vedetes de teatro participavam deste cinema. No ano de 1913, há a aparição do primeiro Carlitos. E é somente em 1927, que é realizado o primeiro filme falado. Outro ano importante é o de 1933, quando ocorre o nascimento da dublagem no cinema (ASLAN, 1994). Assim sendo, a inserção da voz no cinema representou um grande abalo em sua história.

De acordo com Aslan (1994, p. 209): “O advento do cinema falado inquietou todos os criadores”, e complementa: “Eisenstein e Pudovkin declararam num manifesto: “As primeiras experiências com o som devem ser dirigidas para sua não-coincidência com as imagens visuais” (*ibidem*). Segundo a autora “Chaplin se recusou por muito tempo a falar em seus filmes. Mas a técnica estava lançada, ela não se deteve” (*ibid*). Como se pode ver, o cinema falado (período pós som sincrônico) impactou de forma direta a realização da *mise en scène* para muitos dos profissionais da época. No que concerne à profissão de intérprete, aqueles atores que eram menos dotados para a palavra foram afastados das telas, conquanto, “com frequência o ator do cinema falado não era mais sóbrio que o do cinema mudo” (*idem*, p. 211); percebia-se que “a palavra e a imagem cometiam pleonasma, e a teatralidade, continuamente combatida, renascia sob outras formas” (*ibid*). Importa ainda destacar sobre a voz do ator no cinema, que no início da inserção da voz havia

pouco texto a dizer, a primazia pertence à imagem. O ator fala diante de microfones, os problemas se parecem com os do rádio. A trilha sonora deve apresentar uma qualidade maior, nenhum suspiro parasita, nenhum sussurro indevido passam numa trilha sonora de cinema. A "boca seca" também é um inconveniente: o menor estalar de língua contra o palato assemelha-se, uma vez gravado, ao barulho da queda de granizo. Jean Delannoy assinalava, em 1947, que nos Estados Unidos os engenheiros de som podiam exigir que se refizessem cenas cuja sonorização eles não aprovassem "sem levar em conta a opinião do diretor" (ASLAN, 1994, p. 212).

Tão logo houve a inserção da voz do ator na linguagem cinematográfica, os intérpretes se viram dotados daquilo que é considerado o “principal instrumento”³⁰ de trabalho dos atores

²⁹ Sabe-se que “mesmo que o som já se manifestasse no período do cinema silencioso, é a partir de 1927, data convencionalmente considerada como momento inaugural do cinema sonoro, que as primeiras escrituras atentas a este “novo” elemento começaram a surgir” (ALVES, 2013, p. 11).

³⁰ O termo *instrumento* é utilizado pelas autoras, no entanto, evoca a ideia de corpo-máquina a qual eu não coaduno. Nos dias de hoje, já se chegou à conclusão de que somos *corpo*, e de que não se dissocia voz de corpo. Compreendo que a ideia de voz como *instrumento*, poderia ser melhor empregada, sobretudo se substituída pelo termo *elemento*; a voz como elemento do corpo. Bem como a mente e a emoção também fazem parte da unidade macro corporal.

de cinema, juntamente à expressividade corporal” (SOUZA *et al.*, 2015, p. 115); aqui citado pelas autoras como a voz, mas muito se aventava que o aspecto da rosticidade possa ser, talvez, o principal elemento atuacional do ator na seara do cinema. Desdobro essa tônica nas próximas seções do texto.

Em contrapartida, os atores e atrizes tiveram de passar a lidar com as dificuldades elencadas acima, ainda em fase de tateamento nesse período. Desse modo, como atuar de maneira convincente e atender às especificidades técnicas que o cinema falado impunha (que ainda estavam em desvendamento), sem resvalar na teatralização atorial historicamente construída? A questão estava posta aos atores, de forma inextricável à sua ambiência no cinema. Assim, o cinema pós som sincrônico impunha pela primeira vez na história do ator o abandono da teatralidade na sua interpretação. Notadamente, é por essa razão que o estudo da voz do ator no cinema, não poderia ser negligenciado, no que concerne à pesquisa e entendimento da presença e permanência dos intérpretes na linguagem cinematográfica.

1.4.2 TEXTO-VOZ DO ATOR: PRINCÍPIOS ESTÉTICOS CONDICIONANTES

Sabe-se que “desde o cinema falado, podemos considerar que o cinema tendeu continuamente para o realismo” (BAZIN, 1991, p. 243). A inserção da voz impôs imediatamente uma condição: um bom ator, não pode ser apenas fotogênico, ele precisa saber atuar de posse do domínio técnico de sua voz, de modo a produzir elocuições em pleno atendimento aos princípios estéticos desejados na realização da obra cinematográfica.

A respeito disso, sabe-se que “muitas vezes, observou-se que o que caracterizava o cinema, entre os modos de representação, era a impressão de realidade que se destacava da visão dos filmes” (AUMONT *et al.*, 2009, p. 148). Notadamente, o realismo cinematográfico “quer dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade compatível com as exigências lógicas do relato cinematográfico e com os limites atuais da técnica” (BAZIN, 1991, p. 243). Deste modo, “o advento do cinema sonoro constituiu um passo decisivo no refinamento do sistema voltado para o ilusionismo e a identificação. (...); tornar audível o que já está sendo visto é uma forma de torná-lo convincente” (XAVIER, 2005, p. 35-36).

Destaca-se sobre esse tipo de realização que tudo “caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto” (XAVIER, 2005, p. 31), ao passo em que “ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção da realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”” (*ibid*, 1977, p. 31).

Assim sendo o realismo integra-se à “todo sistema de expressão, todo o processo de narrativa que tende a fazer aparecer mais realidade na tela” (BAZIN, 1991, p. 244). Nesta esteira:

A própria fala, se tomada em si mesma, já é uma substância de notável complexidade intrínseca. Da sílaba ao ritmo de emissão da frase, do significado transmitido à ênfase na expressividade da voz... de um extremo ao outro, todo um conjunto de potencialidades estéticas se oferece à criatividade do cineasta (PEREIRA 1980, p. 94).

Nesse contexto produtivo, as vocalidades do intérprete precisam convergir na sua *performance* à materialização do conceito intersticial de *verdade cênica* ou *verossimilhança*³¹, que vai ao encontro do desejado efeito na esfera cinematográfica de produção de *ilusão*³² (e imersão) no espectador, pois condiciona a encenação via uma atuação considerada realista, convincente. Pontua-se que:

Quando se diz que o ator precisa convencer o espectador, não se trata de convencê-lo de que sua personagem está certa, de que a fala da personagem condiz com a verdade; não se trata de convencer o espectador dos argumentos da personagem. Trata-se, sim, de fazer o espectador acreditar na verdade da eloquência, na verdade da *performance* da atuação (MELO, 2011, p. 98).

Assim, ao exercer suas forças operativas nesse espaço de interstício, o ator por meio de um dos seus canais de comunicação mais potentes (a voz³³) é fatalmente colocado à prova no ato atuacional, dado que “a voz demonstra o que é inacessível à imagem, o que excede o visível: a “vida interior” do personagem. A voz aqui é a marca privilegiada da interiorização,

³¹ Conceito intersticial (pois advém do teatro); possui antecessores similares, sendo promulgado e consagrado pelo teatrólogo russo Konstantin Stanislavski (1863 – 1938), alvitra que a “verdade cênica não é a pequena verdade exterior (...). É aquilo em que vocês podem acreditar com sinceridade (...). Para que seja artística aos olhos do ator e do espectador, até mesmo uma inverdade deve transformar-se em verdade” (STANISLAVSKI, 2009, p. 205). O notório desdobrador do sistema de Stanislavski no Brasil, Eugênio Kusnet, esclarece que *verdade cênica* é “aquilo que não existe, mas poderia existir” (KUSNET, 1985, p. 9). Tal conceito foi desdobrado por Pudovkin (1893-1953) como a *verossimilhança*. A distinção terminológica que Pudovkin propõe se dá pelo fato de que o cinema é capaz de captar as sutilezas da interpretação e, portanto implica numa amplificação hiperdilatada do requerimento técnico de concretização da impressão de realidade na atuação do intérprete ao ator – a ideia de verossímil estaria mais próxima do ideal de realidade. Esse interesse de Pudovkin pela *verdade cênica* e Stanislavski se dá pelo diagnóstico que ele promove acerca da formação do ator naquele período: “o ator cinematográfico está mais próximo do método de preparação praticado pela escola de Stanislavski” (PUDOVKIN, 1956, p.131). O diagnóstico foi preciso e amplamente absorvido pelo cinema.

³² A ilusão estética preconiza gerar para a espetatorialidade ambiente capaz de fazê-lo imergir na obra, ainda que sob distanciamento racional, isto daquilo (a consciência) que se trata de uma produção/criação fictícia. Assim sendo, a ilusão estética, não diz respeito à separar o espectador da realidade numa espécie de transe inconsciente, mas de criar condições capazes fazê-lo aproximar-se da obra, enquanto objeto estético de apreciação (WOLF, 2011).

³³ Acentua-se que contemporaneamente se entende que não se dissocia corpo de voz, nem voz do ator. Fala-se, portanto de um “corpo-voz” (BENTO; BRITO, 2009), ainda que o intérprete não produza a elocução da fala, dado que o corpo-voz é diretamente acionado pela essencialidade da *presença* do ator.

virando o corpo “às avessas” (DOANE, 1991, p. 466). E, por conta disso, atende as demandas de duas historiografias, inicialmente a da linguagem teatral, e desde o século XX integra a historiografia da linguagem do cinema ficcional. Isto porque “as vozes, com suas tonalidades e timbres, eram os sons que mais poderiam dar corpo às imagens visuais das personagens” (FLÔRES, 2013, p. 28). Alinhando-se diretamente com o princípio de *ilusão*, uma vez que “algumas características físicas dos sons, como frequência e intensidade, são responsáveis pela identificação da massa, do peso dos corpos e da matéria que os constitui” (*ibidem*, 2013, p. 28).

Pontua-se ainda que a ilusão de realidade transpassa o fator atuação, todavia a questão da performatividade atorial contemporânea imbrica o *eu* do ator; a sua verdade, em sua presença/imagem.

Ao ver as imagens das pessoas moverem os lábios na tela e ao ouvir o som de suas vozes emitido ao mesmo tempo e no mesmo espaço da sala de cinema, cria-se a impressão (ilusão) de que essas vozes estão mesmo saindo dos lábios dos atores, quando, na verdade, saem das caixas de som posicionadas atrás da tela (FLÔRES, 2013, p. 30-31).

1.4.3 CINESIAS DA VOZ NA CONTEMPORANEIDADE

Considera-se que em sua tessitura histórica a voz do ator constitui-se como elemento liminar de grande importância dada à sua ambiência na zona intersticial que envolve a tradição oral do teatro e o advento do cinema falado.

Observa-se que a voz, elemento comunicacional de valor semântico e artístico inestimáveis, próprio da linguagem atorial ao congregar performativamente, força criativa e operativa na realização da *mise en scène* foi requerida para além do teatro, instalando-se, também, na linguagem cinematográfica. Espaço este, em que a presença inaudível do ator já existia.

Assim, o ator como ente intersticial participou de uma virada histórica do cinema, inscrevendo-se nela como um dos protagonistas, de forma a participar da recontextualização a que a linguagem cinematográfica se disponibilizou a realizar em si mesma.

Para tanto, o ator vem a perfazer-se profissional em cinema pela já requerida verdade cênica imposta na historiografia teatral; impressa, agora, na voz em verossimilhança, a fim de se concretizar na *mise en scène* cinematográfica a demandada ilusão estética e o efeito de imersão no espectador – amplamente requeridos pelos realizadores do cinema.

1.5 CINESIAS DA IMAGEM DO ATOR NO CINEMA

A atorialidade é manifesta por duas esferas inextricáveis de *signagem*³⁴ e operatividade no cinema: a ação e a imagem dos intérpretes. Atores e atrizes são captaneados e por diversas vezes em inúmeras obras, chegaram a se consagrar como co-autores na linguagem cinematográfica. Em grande parte, isso veio a ocorrer devido as suas capacidades de inferirem a respeito de como seriam capturadas e mostradas as suas imagens nas obras fílmicas. Em vista disso, eis a propositura de revisão bibliográfico acerca das cinesias da imagem do ator no cinema, que alvitra expor a mobilidade dos posicionamentos atorais frente às demandas que lhes foram postas ao longo da história, no ensejo da materialização do desejo pelo realismo cinematográfico absoluto de alguns cineastas – a obsessão realista. Por certo é justo sinalizar que esse apego é algo compartilhado entre atores e cineastas, a ancestralidade atoral revela isso, tendo em vista as abordagens de Denis Diderot (1713 – 1784) sobre o plano atuacional com fins de se representar a realidade em ilusão teatral³⁵.

Ressalta-se que as abordagens de Diderot promulgavam uma realidade em veracidade de representação, portanto plástica, artificial, mas verossímil, numa teatralidade capaz de prover a ilusão do espectador durante a encenação. Dito de outro modo, a realidade passa a imantar o espetáculo, mas se furtava da imperatividade do realismo puro. Isso, porque Diderot era influenciado em sobremaneira pela estética de mimetização idealizada da realidade desdobrada por Boileau (1636 – 1711) (ROUBINE, 2003).

O cinema, contudo vai se mostrar hábil em aprimorar a busca pelo realismo, concatenando na *mise en scène* o ocultamento dos seus meios produtivos; a indústria hollywoodiana teve grande papel na disseminação do ideal de ilusão estética.

No plano do ator isso significa que a sua ambiência se dá mediante a aderência operacional de materialização via uma atuação convincente – de modo a construir imagens em verossimilhança. De início, servindo aos desejos imagéticos do realismo cinematográfico dos cineastas. Esse trabalho, entretanto, não era de todo novo para o ator, de acordo com Berthold (2001), Diderot propunha que os atores viessem a trabalhar a partir da construção de imagens

³⁴ Neologismo criado por Décio Pignatari (1927-2012) para referir-se aos signos e/ou significações próprias de modalidades expressivas não verbocêntricas. Dito de outro modo a terminologia confronta o termo *linguagem*; proposta pelo referido autor contra o verbocentrismo (PIGNATARI, 1984).

³⁵ Historicamente, a herança pela busca da ilusão de realidade das imagens na arte é amplificada desde o começo do século XV com “a nova arte da perspectiva” (GOMBRICH, 2013, p. 173), o mesmo acontece no início do cinema, porém a fé era posta na “capacidade da câmera de registrar e revelar a realidade física” das imagens (BORDWELL, 2013, p. 92). Essa tessitura produtiva pela ilusão e realidade na história da arte atinge a estética do trabalho dos atores, que alinhavou-se ao ideal estético cinematográfico ao empregar a atuação realista para manutenção da ilusão da espetatorialidade, inextricável a produção de imagens sob o viés do realismo cinematográfico, dado que atuações teatralizadas produziram imagens dissemelhantes (PUDOVKIN, 1956).

cênicas harmonizadas pelo viés mimético das pinturas. Tal preceito orientava uma abordagem pictórica sobre o trabalho do ator, que tangenciava a imagem do próprio atuante, consigo mesmo e em relação aos outros intérpretes, como em um grande telão pintado.

Nada obstante, a pedagogização dos atores/atrizes por meio de imagens deu-se e ainda se dá largamente, como recurso didático-operativo. Essa abordagem de ensino-aprendizagem é amplamente verificada nas pedagogias do ator. No Brasil são notórias a “mímesis corpórea” (BURNIER, 2001) e o “campo de visão” (LAZZARATO, 2011), por exemplo. Na França, são muito conhecidas as abordagens das “imagens individuais e imagens coletivas” (RYNGAERT, 2009). Este último autor nos fala a respeito da flexibilidade da imagem na aprendizagem atoral: “a origem do trabalho com imagens é muito antiga; ela remonta a uma tradição de “quadros vivos” utilizados na educação popular com resultados diversos” (RYNGAERT, 2009, p. 99). O referido autor ainda assevera que “serão encontrados exemplos de trabalhos que utilizam a imagem na descrição ulterior das práticas” (*idem*, 2009, p. 102).

Nessa tessitura discursiva, paralelamente, o trabalho sobre as imagens do ator no e para o cinema realista, se dá em relação às técnicas de manipulação e distribuição das mesmas, em interação com a linguagem cinematográfica de produção de sentidos. Isso se verifica em projetos em que a produção é interacionista (o ator tido como co-criador), do contrário estará na posição de servidor/executor de imagens, servirá muito como mais como um modelo em movimento, porquanto os realizadores é quem darão o efetivo significado que desejam sobre as imagens dos atores e atrizes.

Tal perspectiva de servitude atoral ocorreu no princípio porque o ator se via numa posição de deslugar na linguagem cinematográfica, advindo do teatro (que já era muito mais o lugar do diretor), o ator devido ao seu estado de liminaridade se via em sujeição aos realizadores da emergente arte do cinema. Obviamente, esses intérpretes pouco conheciam sobre o cinematógrafo e as técnicas específicas de realização dos filmes. Contudo com o transpassar dos anos, essa posição de insipiência dos meios vai sendo suplantada por uma parcela de atores e atrizes, e não apenas por isso, mas através de uma série de estratégias/cinesias/posicionamentos, estes intérpretes vão se transformando em atores-autores e atrizes-autoras.

Demarca-se que entre todos os fatores de ascensão da atorialidade na linguagem cinematográfica, talvez o mais basal, quase sempre foi a capacidade de atendimento à requisição prevalente dos cineastas aos atores de materialização de atuações realistas, e por conseguinte, o provimento de imagens com aparência de realidade. Por certo há atores

especialistas em manifestar essa qualidade na cena, mas o desejo pelo realismo culminou em interesses estéticos cada vez mais acirrados. Bazin, por exemplo, defendia que o realismo “não se define pelos fins, mas pelos meios” (BAZIN, 1991, p. 302). Para ele o ideal era o de que o realizador minimizasse os cortes, privilegiando a feitura de planos longos, evitando mostrar ora a imagem dum ator, ora do outro, ao passo que a realidade seria captada se a câmera mostrasse os dois atores ao mesmo tempo, no mesmo plano, sem cortes.

Essa prerrogativa, em termos atuacionais irrompe com os maneirismos de atores/atrizes que por ventura viessem a se valer dos cortes para evitarem que suas incapacidades de interpretação fossem para o corte final dos filmes. Logicamente, a busca de Bazin não se dava pelo desejo de estabelecer uma querela com o plano atorial, mas, sim, no interesse pelo realismo, embora muito tenha dito sobre atuações inverossímeis ao ideal cinematográfico.

Isto posto, historicamente, se sabe, como já foi exposto, que especialmente após as asserções da indústria hollywoodiana, estabeleceu-se a suma nas discursividades das teorias do cinema de que a realidade nos filmes sempre será uma abstração, assim como é em todas as artes, posto que se trata de uma representação artística daquilo que se convencionou *ler-se* como realista. Assim, a imagem será realista na exata medida em que *for dotada* da aparência de realidade. Será, então, apenas uma imagem (significativa) do real o que, produzido pelo cinema na pele de um significante – como o ator feito personagem – vai estar (ou não) penetrado de realidade como se real e natural fosse (PAULA, 2001, p. 32).

O interesse pelo realismo absoluto de alguns cineastas, no entanto, não se limitou a essa sapiência discursiva. O desejo pelo verismo cinematográfico desponta sob novas roupagens, diluído praxeologicamente, e evidente na realização do cinema e da respectiva e inextricável operatividade atuacional; algo histórico, pois a atividade do ator de cinema veio a imbricar o mostrar-se de forma verossímil, o parecer com alguém crívelmente existente na realidade, sob a égide de também figurar imagens (um ser/estar/mostrar)³⁶ de modo convincente.

O ator/atriz sempre teve de decidir acerca do que seria capaz de fazer em nome da sua

³⁶ Notoriamente essa perspectiva é frontalmente tangibilizada atorialmente pela noção de *imagem do corpo*, noção esta que é desdobrada pelo neurologista Paul Schilder: “entende-se por imagem do corpo humano a figuração de nosso corpo formada em nossa mente” (SCHILDER, 1981, p. 11). Assim, o ator aciona o seu ser-estar em *atuação*, coadunante à mostração e figuração de sua imagem corporal pela sua propriocepção em estado de criação atuacional, ao passo que conforme define Schilder (1981) “o esquema corporal é a imagem tridimensional que todos têm de si mesmos. Podemos chamá-la de imagem corporal. Esse termo indica que não estamos tratando de uma mera sensação ou imaginação. Existe uma apercepção do corpo. Indica também que, embora nos tenha chegado através dos sentidos dos sentidos, não se trata de uma mera percepção. Existem figurações e representações mentais envolvidas, mas não é uma mera representação” (*idem*, 1981, p. 11).

profissão, logo foi posta ao ator a demanda de ter de lidar com a autopreservação de si (GROTOWSKI, 1976). Nesta esteira, Grotowski (1976) muito apregou sobre o autoconhecimento e obstinação pela técnica, em atos de ocupar-se consigo mesmo, de preocupar-se consigo – a relevância disso ao ator é fulcral, especialmente frente às demandas que lhes foram postas, quando da participação do ator no realismo cinematográfico (ainda que regido pela ilusão), muitas delas reivindicam ao intérprete cênico a degradação da própria figura, a exposição da própria nudez. Nessa conjuntura, hoje já se sabe que a formação atoral orienta que:

O ator precisa saber o que está disposto a fazer em nome de sua arte; conhecer os seus limites e se está disposto a alargá-los. Há de se ter o treinamento constante, a pesquisa continuada, e a reflexão sobre os enfrentamentos de sua profissão: colocar em risco sua *psique*, sua imagem nua? Ou dizer não a certas proposições/imposições da profissão? Para saber disso, para ser ator: conhece-te a ti mesmo (FERREIRA, 2020a, p. 68).

Se as discursividades em meio as pedagogias do ator assimilaram a máxima délfica do *conhece-te a ti mesmo* em replasmações múltiplas, o grande marco a repeatedo dos processos psíquicos/mentais/emocionais do fazer atorial posterior à Stanislavski é sem dúvidas o polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), que instou no ensino do ator as reverberações da autopreservação via o escrutínio da linguagem atorial em si mesmo. Suas asserções vão culminar nos modos de ser e agir do ator liminar com relação ao seus posicionamentos políticos/estéticos/atuacionais, isto é, o conhecimento sobre si mesmo, atrelado do seu posicionamento com as encenações impacta a relação atoral com a profissão exercida no cinema, em termos de atendimento ou negação dos desejos do realismo cinematográfico. Acionar Grotowski (1976) torna-se pertinente, dado que ele fora o pedagogo atoral subsequente à Stanislavski que muito influenciara a história da atorialidade liminar. Suas aferições ordenavam o pleno desenvolvimento dos elementos atuacionais, em esmero da presentificação antropológica-artística-social do corpo-mente-voz em atuação consciente da posição de agente social que o ator imbrica no ato de atuar. Por conta disso, Barba entrevistando Grotowski (1976) no célebre livro *Em buca de um teatro pobre*³⁷, questiona mormente sobre os riscos psíquicos atorais: “Este processo de análise é uma espécie de desintegração da estrutura psíquica. Não correrá o ator o perigo, do ponto de vista de higiene mental, de ultrapassar os limites?” (BARBA entrevistando GROTOWSKI (1976, p. 39), ao que Grotowski (1976) responde:

³⁷ Célebre livro da história da atorialidade, nele Eugenio Barba entrevista Grotowski sobre a sua praxelgia artística.

Não, desde que se entregue cem por cento a seu trabalho. É o trabalho feito pela metade, superficialmente, que é psicologicamente doloroso e desfaz o equilíbrio. Se só nos entregarmos superficialmente neste processo de análise e abandono – e isto produzir amplos efeitos estéticos -, que dizer, se retivermos nossa máscara cotidiana de mentiras, então testemunhamos um conflito entre a máscara e nós mesmos. (...) Há certos perigos. É muito menos arriscado ser Zé da Silva a vida inteira do que ser Van Gogh. Mas plenamente conscientes de nossa responsabilidade social, devemos desejar que existam mais Van Goghs do que Zés da Silva, mesmo que a vida seja muito mais simples para os últimos. Van Gogh é exemplo de um processo incompleto de integração. Sua queda é a expressão de um desenvolvimento que nunca foi completado. Se olharmos as grandes personalidades, como, por exemplo, Thomas Mann, encontraremos eventualmente uma certa forma de harmonia (GROTOWSKI, 1976, p. 39-40).

Essas discursividades irradiadas por Grotowski (1976) acerca da relação social do ator com seu trabalho, sobretudo no cuidado e a autopreservação psíquica, no cotejo daquilo que é efetivamente necessário (via análise crítica sobre a sua própria linguagem, e da inserção dela em outras) foram se instalando na atorialidade, culminando em posturas de empoderamentos atorais, que levam algumas vezes os atores à caminhar na via negativa da servitude. Tal qual, o caso do cinema explícito arrolado por Lars von Trier, que veio estabelecer um ultrarrealismo de imagens em alguns de seus filmes, chegando a propor aos atores que fizessem cenas de sexo explícito, conquanto eles não aceitaram. Nessas produções houve a trucagem, o recurso da ilusão estética, para causar a impressão de realidade, dado que Von Trier precisou lançar mão de dublês para as performatizações explícitas de sexo.

No que tange ao realismo cinematográfico, independente ou não do aceite dos intérpretes em serem filmados em cenas de sexo explícito, o fato é o de que o realismo absoluto nunca se fará possível, pelo fato de existir a representação e a mediação dos dispositivos cinematográficos (ângulação, enquadramento, etc.) que por si só possuem enunciação (GERACE, 2015). Dito de outro modo, o real em si não passa por esses filtros, não é artificializado, plástico, ensaiado, marcado ou encenado – como é na arte.

Finalmente, constatou-se que as cinesias da imagem do ator no cinema alinharam-se ao pressuposto histórico de busca e desejo de materialização do realismo cinematográfico, transitando ora em sujeição, ora em negação dos desejos cada vez mais exigentes do realismo, vide as negativas dos atores dos filmes de Lars von Trier, que reforçamos, repeliram o ultrarrealismo nas incursões do cineasta com o cinema explícito.

1.5.1 CINESIAS ESTÉTICAS DA IMAGEM ATORAL

O realismo cinematográfico estatuiu que a legibilidade da imagem atoral seria possível

ante a desteatralização da linguagem atorial. Logo, os processos de criação das imagens dos atores, em termos de rusticidade e corporeidade deveriam perfilar as cinesias operativas de abandono da tradicional e ancestral teatralização da interpretação rumo à sua cinematografização.

Tal condição desdobrada por Vsevolod Pudovkin abrangia todo o léxico do ator, detido nos processos de criação de imagens em adaptação da seara atuacional – procedimento de cinematografização da imagem-movimento dos intérpretes. Entretanto, essa imagem-movimento do cinema e do ator caminharam - e grande parte (a maior, possivelmente) do cinema e seus atores; ainda perseguem essas vias, denominadas por “instantes privilegiados” (DELEUZE, 1983, p.9). São esses instantes que se desejam capturados pela fotografia de imagem-movimento do cinema. Para tanto, para reconstituir o movimento numa ordem plástica (cinemática), atores e cineastas engendram esforços para reconstruir no cinema essas formas (símiles à realidade) o mais próximo possível de sua atualização numa matéria fluente de feitura de imagem-movimento. Dito de outra maneira, as aptidões de cineastas e atores, no que tange ao processo criacional de imagem-movimento de corpos cênicos no cinema:

São potencialidades que só se realizam ao se encarnarem na matéria. Mas, inversamente, o movimento limita-se a exprimir uma "dialética" das formas, uma síntese ideal que lhe confere ordem e medida. O movimento assim concebido será, portanto, a passagem regulada de uma forma a uma outra, isto é, uma ordem de poses ou de instantes privilegiados, como uma dança (DELEUZE, 1983, p. 9).

Nessa tessitura, o ator precisaria regular o seu trabalho, o seu tônus de trabalho, em outras palavras, os resultados da pesquisa apontam o constructo de imagens, de cinematografização constituída por um processo de adaptação da atuação para o cinema, residido de forma exponencial sobre a fisionomia do ator, com rusticidade minorada, sutil, em verossimilhança, bem como o tônus postural via a construção de corporeidades dos atuantes em dilatação crível e na maioria das vezes diminuta, não expandida, no intento de materializar o senso de estesia no espectador – a promulgação da fotogenia e suas discursividades -, evitando, de modo contumaz a disrupção da ilusão estética e do efeito de imersão espetatorial, sob o viés realista de representação. Algo importante a se sublinhar refere-se ao que Balazs (1970) nos diz:

Hollywood inventou uma arte que desconsidera o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no meio da ação reproduzida no espaço ficcional do filme (BALAZS, 1970, p. 50)³⁸.

³⁸ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

O estilo cinematográfico veio a ser delineado por essa tônica, do efeito de ilusão e de imersão promulgados pelo cinema hollywoodiano, e notavelmente a imagem do ator em verossimilhança veio à corroborar esse estilo de cinema tão assimilado em outros cinemas, de outras conjunturas artísticas e de outros espaços geográficos, antropológicos, artísticos. Resta, questionar, portanto qual o mecanismo do cinema no uso da imagem atoral, ulterior (visto que já sabemos que o ator opera preeminentemente via cinemática verossímil)? Sobre isso nos fala Margrit Tröhler e Henry M. Taylor (1997), sobre como afinal se utiliza a forma atoral, qual o processamento disso no cinema ficcional, especialmente:

Como auxílio mnemônico, a personagem-anáfora garante a coesão cinematográfica e a coerência ficcional entre os planos, sequências e blocos narrativos da história. Facilita ao espectador a distribuição da informação no universo espaço-temporal da diegese por meio dos canais da fala e sua presença visual reiterada. O personagem do cinema torna-se assim uma construção cada vez mais densa, oscilante e dinâmica: através da combinação sempre única de várias facetas e funções, é imediatamente apanhada num conjunto de referências como uma composição ficcional integrada. No contexto diegético e narrativo de um determinado filme (TRÖHLER; TAYLOR, 1997, p. 36-37 - tradução minha)³⁹.

1.5.2 VEROSSIMILHANÇA ATORIAL NO CINEMA

Segundo James Naremore (1988), especialista em estudos atorais – e, certamente ele está acompanhado de uma enormidade de teóricos das teorias do cinema e também da grande maioria da espectralidade cinematográfica, como já demonstrei até aqui -, “as figuras mais interessantes na tela muitas vezes parecem “naturais”, como se estivessem apenas se emprestando para a manipulação do roteiro, da câmera e da edição” (NAREMORE, 1988, p. 1 - tradução minha)⁴⁰. Isso por um lado conferiu a minorização da relevância do trabalho do ator em relação ao cinema – parece tão simples, tão natural -, entretanto, consolidar tal estilo atuacional na cena exige que o ator acione uma série de concatenações formartivas, estéticas e teóricas. Em que a corporificação (de atuação) do intérprete pelo estilo cinema de verossimilhança vai engendrar saberes complexos do trabalho atoral.

³⁹ En tant qu'aide mnémotechnique, le personnage-anaphore garantit au cinéma la cohésion et la cohérence fictionnelle entre les plans, les séquences et les blocs narratifs du récit. Il facilite pour le spectateur la distribution de l'information dans l'univers spatio-temporel de la diégèse par les voies de la parole et de sa présence visuelle réitérée. Le personnage au cinéma devient ainsi une construction de plus en plus dense, oscillante et dynamique : à travers la combinaison, toujours singulière, des facettes et des fonctions diverses, il est d'emblée pris dans un jeu de références en tant que composition fictionnelle intégrée dans le contexte diégétique et narratif d'un film particulier

⁴⁰ (...)the most interesting figures on the screen often look "natural", as if they were merely lending themselves to the manipulation of script, camera and editing (...).

Para se compreender os meandros da verossimilhança atorial, uma atuação considerada crível, articulo de maneira inextricável duas noções convergentes do trabalho do ator: o *embodiment in acting*⁴¹ (corporificação da personagem) e o *embody film* (corporificação do filme pelo ator). A primeira delas, advinda da linguagem atorial, e sem dúvidas a mais clássica, em termos de disseminação epistemológica, se refere ao trabalho de atuação na modalidade de interpretação que preconiza a manifestação atuacional do ator sob o estado de incorporação/encarnação estrita do personagem, que em suma parte de uma premissa literária, arrolada praxeologicamente ao longo de toda a história por inúmeros teóricos revisionistas, tais como: Marie-Claude Hubert (2013), Albin Lesky (2003), Margot Berthold (2001), Robert Abirached (1994) e Odette Aslan (1994). Logo, ela é profundamente arraigada aos conceitos da teoria literária, especialmente aos preceitos da ação dramática⁴².

Para que se entenda o apanágio do *embodiment in acting*, de antemão aciono a visão de Abirached (1994), que vai assertar a respeito do requerimento histórico posto à atorialidade: o abandono da sua própria identidade para se representar um outro, a personagem. Nessa ótica, o ator opera como filtro entre a literatura e a atuação, essa última como material concreto – a *performance* interpretada, em outras palavras, corporificada.

Nessa mesma perspectiva, diretamente Berthold (2001, p. 12) apregoa que “o ator que traz à vida a obra do poeta” – essa asserção da autora diz respeito a deflagração de tal tradição (de incorporação), posto que isso – a encarnação física do ator – era a materialização de um acesso espiritual, prerrogativa da função ator, que remonta à Antiguidade, na qual, nesta

⁴¹ A terminologia empregada pelo autor de *transformação* do ator na personagem é uma das acepções de *embodiment in acting* (termo que aciona a guisa de *corporificação* de um personagem que parte de um texto em atuação). Amplamente desdobrado pelos esforços teóricos de Constantin Stanislavski (1863-1938) a respeito da encarnação do papel, de tal modo que o autor construiu ao longo de sua carreira um sistema de preparação atuacional para concretização do ator sobre o erigimento das suas personagens (STANISLAVSKI, 1989). Dentre os termos equivalentes verificam-se encarnação, incorporação, incorporação, personificação, transformação, transmutação. São verificados e relacionados especialmente na modalidade de atuação designada por *interpretação*, que invoca a atividade do ator como *intérprete*, amplamente requerida, especialmente no universo cinematográfico.

⁴² A ação dramática é um conceito tão inextricável à modalidade interpretativa atuacional, que ela é desdobrada inclusive, como técnica atoral. Assim sendo, compreende-se por ação dramática: 1. No plano do ator, é o conjunto de reações externas que envolvem e animam o intérprete enquanto atua na criação da personagem, ao desenvolver o enredo proposto pelo texto (...). Dependendo das tendências a serem defendidas (...) e de algumas escolas de interpretação, pode-se considerar como ação o comportamento interno de cada uma das personagens. 2. No plano do texto, pode-se considerar o movimento interno que deflui do conflito entre duas posições antagônicas colocadas no texto dramático, com a função de gerar um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e de emoções” (TEIXEIRA, 2005, p. 21). Assim sendo, “a ação dramática reside essencialmente num agir colidente, e a verdadeira unidade apenas pode ter seu fundamento no movimento total, para que a colisão, segundo a determinidade das circunstâncias, dos caracteres e dos fins particulares, igualmente se apresente adequada aos fins e aos caracteres, bem como supere sua contradição” (HEGEL, 2004, p. 208). A ação dramática intersecciona as linguagens da literatura, do teatro, do ator e do cinema, em imbricação para além daqueles que figuram em primeira instância como ponto de convergência, a narratividade e o personagem, de modo inextricável, pois tal premissa dá forma também aos últimos elementos constitutivos desta interrelação (personagem e narrativa).

perspectiva, a atuação correspondia à conjuração de outra realidade, mais verdadeira; o acesso das verdades essenciais. Lembremos que no teatro grego a atorialidade representava em cena os deuses e deusas do Olimpo, e a interpretação era um vislumbamento do sagrado, que só se manifestava mediante à transformação do ator. O ator promovia portanto a corporificação do sagrado – o *embodiment in acting*.

A outra noção que atrelo à construção da verossimilhança atorial no cinema é a de *embody film*, muito mais recente e já instalada no campo cinematográfico, esta é amalgamada por uma certa parcela de atores/atrizes (por isso dedilho essa noção também, posto que a primeira acaba por chegar até os espectadores de forma adjunta, na maneira em que a excelência do *embodiment in acting* muitas vezes vem a se manifestar junto do *embody film*, uma acaba por materializar a outra), e acontece a partir do poder atuacional do intérprete em consolidar a primeira (corporificação do personagem), e por uma série de outros fatores que tornam o ator um autor vívido do filme.

Especificamente, essa última noção (*embody film*) é aventada na teoria do *actor as auter* (ator como autor) de Patrick McGilligan (1975), que desdobra a capacidade de certa parcela da atorialidade em *corporificar os filmes* e determinar os campos de enunciação e significação da obra, definindo a própria essência do filme a partir da sua simples presença atuacional. Dito de outro modo:

A teoria do autor pode ser revisada e desdobrada com atores em mente: sob certas circunstâncias, um ator pode influenciar um filme tanto quanto um roteirista, um diretor e um produtor; alguns atores são mais influentes que outros; e existem alguns poucos raros intérpretes cuja capacidade atuacional e *personas* cinematográficas são tão poderosas que eles corporificam e definem a própria essência de seus filmes (McGILLIGAN, 1975, p. 199 - tradução minha)⁴³.

Um dado importante é o de que a noção de ator-autor é símile no teatro. Na arte teatral, em suma, seria aquele ator, que escreve o espetáculo e se autodirige, isto, é, assina a concepção da peça, e não possui o ordenameto hierárquico alheio a si, dado que produzem de maneira geral, espetáculos solo. Nas palavras de Betancur (2015) o ator-autor de teatro é “autor, diretor e coreógrafo de si mesmo (...) assina com sua presença e coloca em cena o que como indivíduo, artista e habitante do mundo considera que tem que ser colocado” (BETANCUR, 2015, p. 209).

Em relação ao ator, visto também como autor no cinema; esta atorialidade específica

⁴³ The auteur theory can be revised and reposed with actors in mind: under certain circumstances, an actor may influence a film as much as a writer, director and producer; some actors are more influential than others; and there are certain rare few performers whose acting capabilities and screen personas are so powerful that they embody and define the very essence of their films.

do *actor as auter* diz respeito à “aqueles intérpretes capazes de estabelecer um sistema de interpretação, uma “obra”, e influenciar a concepção de um personagem, de um plano, de uma sequência ou de um filme inteiro” (GUIMARÃES, 2012b, p. 111). Isto, em face de que os *modi operandi* do cinema, na maioria das vezes, se dá sob a concepção estrita dos cineastas. A própria acepção de *intérprete* tangencia isso, posto que o termo intérprete designa os atores e atrizes que operam na *mise en scène* pela modalidade interpretativa, cuja força motriz parte de uma ideia ou de um escrito, que estabelece algo pré-concebido para a atuação, seja pelas diretrizes de um texto ou do diretor – de modo *verdadeiro* (a *verdade cênica* promulgada por Stanislavski), ou em outras palavras, de modo *verossímil* (terminologia empregada por Pudovkin).

Nessa perspectiva, o trabalho do ator é o de concretizar na encenação a encarnação/incorporação/*embodiment* do seu personagem. Essa noção de atuação preconiza que o ator é incumbido da tarefa de tornar algo físico ou corporificar o personagem; consagrada historicamente pelo textocentrismo (BELÉM, 2011). Notadamente, algumas vertentes teatrais vão rechaçar a função de intérprete pela defesa do traço teatral, numa busca pela manutenção da essencialidade da linguagem artística do teatro. Logo, a modalidade mais amplamente requerida na seara dos palcos é a de *representação*, ou a atuação de estados⁴⁴. Inobstante a isso, no cinema é um fato de que a interpretação é amplamente requerida nos dias de hoje pelos realizadores, e certamente, define; é um dos maiores marcadores de empregabilidade e indexação atoral no campo cinematográfico.

Por certo, tornar-se ator-autor não é algo fácil a se galgar e como bem pontuam os autores citados, poucos são aqueles que atingem esse *status* na atorialidade, especialmente no cinema, menos ainda no cinema hegemônico. No entanto, acontece e é algo histórico, vide os exemplos hollywoodianos de Greta Garbo (1905-1990), Laurence Olivier (1907- 1989), Marlon Brando (1924- 2004), Vivien Leigh (1913- 1967). Notadamente, esse aspecto de ator-autor no contexto do cinema industrial estadunidense estava amalgamado com a pragmática do *star system*⁴⁵, isto é, do aspecto estelar dos atores e atrizes do cinema.

Se para ser ator, há uma série de marcadores condicionantes à participação no cinema,

⁴⁴ O ator despido da personagem de outro, imbuído do estado de presença no tempo presente, em que se pode acionar a guisa de sentimentos, emoções, fisicidade. As possibilidades são múltiplas, mas difere do fator dramático, isto é, pouco ou nada se relaciona com a matéria literária, mais aproximado da noção de *performance art*, do que do teatro dramático ou da interpretação cinematográfica.

⁴⁵ O *star system* “vai corresponder a uma necessidade, por parte do público, de projeção-identificação; e, da parte do complexo de produção cinematográfica, de utilizar o cinema como indústria econômica de alta rentabilidade. Até os anos cinquenta, o público não ia ao cinema para assistir a um filme de Ford ou Rossellini, mas para ver Garbo ou Marilyn, por exemplo” (CUNHA, 1999, p. 140). Tal teoria, desdobrada notavelmente por Edgar Morin (1980), vai alvitrar a respeito da influência dos intérpretes estelares na conformação dos filmes e do modelo operativo hollywoodiano.

o *ser ator-autor*, implica que o intérprete possua um poder atuacional que transcenda os preceitos atorais, principalmente, em termos de domínio técnico atuacional. No trabalho vocal esmeradamente trabalhado (desdobrado no capítulo anterior), mas também em toda a conformação da linguagem atorial: o corpo, o rosto, e a voz em interpretação. Dentre estes elementos há inúmeros componentes atuacionais, configurados estruturalmente em estéticas múltiplas. Nesse seguimento elementar, de modo preponderante, historicamente foi estabelecida uma reação contra a *má teatralidade* (ASLAN, 1994):

(...) o escasso número de ensaios incitava os atores a usarem estereótipos. Declamavam com ênfase e sorriam as vezes na imbriguez o gênio da inspiração. Exteriorizavam-se até a histeria, abandonando-se ao gesto eslavo do sofrimento, utilizando efeitos fáceis, derramando suas lágrimas com abundância. Foram os autores que reclamaram maior naturalidade. Pusckin enaltece a verdade das paixões, Gógol pede a verdade e a naturalidade na palavra e na expressão corporal. Nemirovitch-Dantchenko, a quem Stanislavski se associou, reclama uma dicção e uma mímica vivas, não "representadas", mas correspondentes a movimentos psicológicos e provenientes da individualidade do ator, isto é, sua imaginação, sua hereditariedade, seu inconsciente (ASLAN, 1994).

Como se pode ver a *interpretação* – modalidade consagrada de atuação no cinema ficcional, estabelece suas bases no solo teatral, sob ditames literários, especialmente a *ação dramática*. Neste momento da história do teatro, a teatralidade atuacional extracotiadina passa a ser rechaçada (meados da insurgência do cinema), a busca pela concretização artística verdadeira na atuação era enfaticamente exigida dos atores, o contrário, certamente seria diagnosticado com algo do tipo: “o resultado foi uma atividade puramente teatral, e não uma ação dotada de vitalidade” (STANISLAVSKI, 2015b, p. 169).

Nota-se, nessa assertiva de Stanislavski (2015b), que para ele, a teatralidade não era um problema, mas, sim, a ausência de replasmação da vida em cena – é isto, o que esvaziaria uma atuação, posto que teria apenas a forma, a corporatura teatral, mas não a intensidade de vivificação atuacional, intrínseca (nessa perspectiva criativa) ao reavivamento do texto, da ação dramática na cena. Nesse sentido, Stanislavski (2015b), não é contrário a uma determinada forma ou estilo atuacional, ele mesmo incentivou Meyerhold⁴⁶ a buscar formas contrárias à atuação praticada em seus estúdios, a grande questão para Stanislavski sempre foi a *verdade cênica*, independente do estilo, da forma e da técnica (incluindo a pragmática de aprendizagem e formação). Isso fica claro, quando ele, assevera que:

⁴⁶ Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940), teatrólogo e pedagogo teatral, foi discípulo de Stanislavski; asseverava um sistema próprio de estética corpóreo-teatral, dissemelhante da estética realista, indo na contramão da impressão de realidade: a biomecânica.

Se vocês se ensinarem a obter uma execução matematicamente exata da partitura de seus papéis, e levarem isso a ponto de tornar-se um clichê, eu não protestarei. Não me oponho a um clichê capaz de reproduzir sentimentos genuínos e verdadeiros num papel (STANISLAVSKI, 2015b, p. 171).

Reconhecidamente, um expoente máximo no constructo de uma pedagogia orientada para uma atuação verossímil não representativa foi o mestre russo Constantin Stanislavski⁴⁷, que veio a ser um sistematizador em contínuo estado de decodificação e codificação de uma série de abordagens estruturais do feitiço atoral – todas elas, sublinho, calcadas no princípio estético da verdade cênica. Tal propositura pedagógica e operativa, preconizava que:

(...) não pode haver interpretação original se o comediante⁴⁸ não utilizar a riqueza da sua vida interior. Em cena, o ator deve sentir o que representa. Sua arte é tanto maior quanto mais ele experimenta as emoções do personagem que encarna, ao mesmo tempo que as domina. Para tanto, ele deve procurar o “subtexto”, isto é, descobrir, num longo trabalho de mergulho em si mesmo, todas as emoções que o texto ressuscita nele e que ele vai reviver na interpretação (HUBERT, 2013, p. 249).

O estilo natural, a intenção realista de atuação da atorialidade, promulgadas por Stanislavski – tão logo houve o advento do cinema foram assimiladas à narratividade e aos modos compositivos da nova arte, de tal modo que o estilo cinematográfico passa a estar, na grande maioria das vezes, amalgamado a essa premissa de representação nos filmes, no constructo da impressão de realidade.

Não demorou muito e a popularidade do cinema começou a se alastrar enquanto as salas de teatro passaram a se esvaziar. Foi quando o teatro precisou redefinir as suas próprias especificidades, sobretudo a retomada do tônus teatral corpóreo-vocal do ator, cada vez mais apartado do verossímil, do natural, do cotidiano. Tratou-se de um período em que a verossimilhança atorial passou a ser requerida, e, dessarte deslocada para a *mise en scène* do cinema ficcional, principalmente; estando menos presente nos palcos. Ao passo, que o verossímil atuacional, permanece no teatro sob críticas pelo gosto de parte do público, e adiante ressurgiu sobre outra roupagem, em montagens que oscilam com múltiplas estéticas teatrais. De todo modo, é certamente no cinema que haverá o estabelecimento verossimilhança atorial.

⁴⁷ De acordo com Hubert (2013, p. 249), para Stanislavski “que acumula a tríplice experiência de ator, diretor e professor de arte dramática, o problema maior no teatro é conciliar criação e ensaio. É para resolvê-lo que elabora o “sistema, isto é, um novo método de formação” do ator. Posto que era do seu desejo “ensinar a “psicotécnica”, técnica ao mesmo tempo interior e exterior, que lhe permite explorar fenômenos físicos e psíquicos “naturais”” (*ibidem*, 2013). Abordarei de modo mais específico as tratativas das pedagogias do mestre russo Stanislavski adiante no texto.

⁴⁸ Em algumas tradições o termo comediante é sinônimo de ator/atriz.

Feito esse aparte, retomo a problemática da *má teatralidade*⁴⁹, mas em dialogia com as realizações da seara do cinema. Se o próprio teatro em sua história, assim como todas as artes foi impactado pela estética do realismo, que figurou largamente na história das artes, o cinema, por privilegiar a tônica da realidade representativa, muito cedo veio a combater a teatralização atoral, e requerer deste artista cênico: um tónus verossímil – cada vez mais detido no fator cinemático da imagem atoral. Relaciona, portanto a sinestesia da imagem do ator, numa relação imbricada, retroalimentada, pela pragmática da imagem-percepção e da imagem-ação:

O que chamamos propriamente de ação, é a reação retardada do centro de indeterminação. Ora, tal centro só é capaz de agir nesse sentido, isto é, de organizar uma resposta imprevista, porque percebe e recebeu a excitação em uma face privilegiada, eliminando o resto. O que nos leva a lembrar que toda percepção é antes de tudo sensório-motora: a percepção "não está nem nos centros sensoriais nem nos centros motores, ela mede a complexidade de suas relações (DELEUZE, 1983, p. 77-78).

A imagem atoral capturada e posta em dialogia com os elementos formais compositivos do cinema corroboram em imagem tanto a ação quanto a percepção, posto que a imagem do ator provém elementos capazes de acionarem percepções múltiplas de toda ordem sensorial. Dito de outra maneira, a imagem atoral é carregada das próprias sensações (atoriais) expressas na imagem-ação do ator, em processo comunicacional/dialógico com a sintaxe e produções de sentido do cinema; complexificada pelo centro intricado e indeterminado da imagem-percepção, em termos comunicacionais entre as esferas de realização e de espetatorialidade.

Assim sendo, a sinestesia emanada de forma organizada pela imagem do ator busca prever a percepção espetatorial por traços sensório-motores, de gestos e modulações faciais, imbricados de específicos movimentos/angulações de câmera, numa variada e complexa rede de produções de sentido, numa busca de medição e resposta; são imagens calculadas, previstas, produzidas, organizadas e realizadas entre atores e realizadores. Em outras palavras, o pictórico cinematográfico evoca e tenciona a imagem-percepção previsionada.

Notadamente, as produções de sentido também são variáveis, todavia, o que Deleuze (1983) abaliza é que se o desejo de produção da sinestesia possui uma intencionalidade clara

⁴⁹ Mesmo no teatro extracotidiano, a teatralidade precisa ser decodificada, esmerada, o exagero não intencional não é bem vindo, visto que quando proposital, possibilita ser lido de maneira mais acrisolada, com imagem-ação de tónus expandido, dilatado, porquanto, a boa teatralidade é altamente codificada, experimentada, treinada, refletida – de modo que a sua espontaneidade, quando internalizada permite, aciona, a guisa do transcender teatral em atuação.

de sentido (de imagem-percepção), logo os esforços da imagem-ação vão agir justamente para retardar o centro de indeterminação do sentido que se busca materializar. Esse arrojado provisionado por Deleuze (1983) sobre a imagem no cinema, diz muito sobre a busca pela determinação de uma série de preceitos estéticos que são transpostos, de modo convergente para a criação de imagens em verossimilhança. Ou até mesmo o contrário, se o desejo for a concretização da dissemelhança estética – o que seria uma outra intencionalidade, mas que ainda assim, requer esforços de produção coadunantes, seja em negação, ou em afeição ao verossímil.

Em termos atorais, antes de tudo há de se haver a necessidade de um alinhamento estético da imagem-ação entre atores e realizadores, para que a sinestesia desejada, se aproxime ao modo provisionado nos esforços de realização das imagens.

Notadamente, conforme já foi repetido algumas vezes, a atuação verossímil é mais largamente requerida no mercado cultural. Um dado importante a respeito disso é o de que ainda que seja uma modalidade atuacional hegemônica, posto que está presente no cinema industrial, ela é valorizada no campo atoral pela sua complexidade performática. O virtuosismo, o gênio atoral, aquele ator/atriz capaz de causar absoluto fascínio⁵⁰ pela sua atuação crível/verossímil, que materializa o efeito de ilusão e imersão via interpretação, exerce desde os primórdios da profissionalização de ator grande fascinação na espetatorialidade. Como se pode ver, falamos da modalidade de *imbodiment in acting*, a atuação em personificação, em incorporação/corporificação, em encarnação do personagem.

Esse aspecto do ator *virtuose*, passa a ser rebatido no teatro, na medida em que as pedagogias do corpo ganham força, e estabelece-se a predileção por modalidades atuacionais mais calcadas na teatralidade: a representação e a atuação de estados, e, também, um viés antropológico que passa a ser de algum modo instituído, de produções colaborativas – que buscam dar o mesmo destaque entre todos do elenco -, além do rarefecimento em relação ao drama⁵¹. Isso pelo fato de que teatro dramático, em geral possui um protagonista definido, o que vem a recorrer em demasia para que o poder atuacional do ator ancore o espetáculo.

Essa premissa do drama em cena, difere um pouco do ideal de teatro colaborativo, posto que quando usam o recurso do texto, privilegiam temas políticos/sociais, e também com

⁵⁰ Dentro das teorias do cinema, é notório que “é fascinante o que controla pela potência de seu olhar, o que imobiliza e cativa por seu brilho, o que deslumbra por sua beleza, sua ascendência ou seu prestígio. Pela *mimesis* e por mecanismos de identificação” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 119).

⁵¹ Peter Szondi (2004), salienta que dentro da teatrologia estabeleceu-se uma certa recusa aos preceitos do drama no teatro, em face da manutenção de alguns preceitos coercitivos das massas, que foi reavivado no drama burguês. Mudava-se os protagonistas, mas a estrutura ancestral de opressor e oprimido era perpetrada. O teatro, passa a estabelecer um esmaecimento em relação a forma dramática, e preconiza a potencialidade das expressões do corpo e o do próprio estado de presença (SZONDI, 2004).

o mesmo poder de participação na peça, ao passo que a ideia de protagonista passa a ser menos recorrente, nesse solo criativo.

Entretanto, no cinema, o virtuosismo da encarnação do personagem pelo traço do verossímil como vetor da atuação é algo extremamente bem-vindo. Em termos de empregabilidade atoral, por certo, este é um dos principais marcadores da permanência ou não do ator/atriz na linguagem cinematográfica. Sem dúvidas o interesse dos intérpretes capazes de concretizar uma atuação virtuosa em verossimilhança – dada a valoração e reconhecimento, que essa modalidade imanta –, muitas vezes, ambicionando o aspecto estelar, os fará procurar o erigimento de suas carreiras nesta linguagem criacional.

Além disso, há que se considerar, toda a afeição do ente ator pela função *encarnação do personagem*; toda a ancestralidade do ator advém dessa tradição/afã: o desejo de ser outro. A arqueologia⁵² do ator vai revelar isso, de acordo com Berthold (2001, p. 13) “a transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana”, esse dado diz respeito às primeiras manifestações teatrais primitivas, pois “inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo” (BERTHOLD, 2001, p. 13). A autora se refere às contações representativas sobre as caças do dia, por exemplo – hipótese consagrada sobre a pulsão germinal da atorialidade na raça humana, largamente desdobrada na história da arte.

Precisamente, parecer estar encarnado pela personagem atinge a guisa da *verossimilhança*, em que “devemos ressaltar que a própria noção de verdade, da qual o verossímil é derivado, encontra-se na contemporaneidade confinada ao espectro das “versões compartilhadas”” (FERRO, 2020, p. 24). Logo, aquilo que vai se formando no consenso de produção e espetatorialidade, como tido/lido como verossímil, passa a estar associado por essas versões compartilhadas, daquilo que é disposto como verossímil, ao passo que:

É como se nossa descrença na capacidade de encontrar uma comprovação inequívoca para qualquer coisa no mundo nos levasse a reduzir a relação entre “realidade & representação” ao valor do verossímil: se tudo são narrativas, só o que importa é seu poder de convencimento (FERRO, 2020, p. 24).

Para a atorialidade, esse poder de convencimento significa tornar algo verossímil pela sua técnica própria (de si) atuacional. Logo, indica, em termos de linguagem atorial que tornar a *performance* verossímil tem muito mais a ver com a *fê cênica*⁵³ do ator propriamente dita do

⁵² A etimologia de arqueologia designa o relato das coisas antigas (FUNARI, 2010).

⁵³ Termo que designa a crença que o ator possui em si mesmo, no seu estado atuacional, a ponto de convencer os seus espectadores de que aquilo é verdade. O termo, surge em meio aos preceitos stanislavskyanos acerca do preceito de verdade cênica. De acordo com Fernando Peixoto, na apresentação do livro *Ator e método* de Eugênio Kusnet: “as afirmações de Stanislavsky no sentido de que o ator necessita ter fê referem-se a uma *fê específica*: ou seja, a *fê cênica*, não a *fê real* (ou seja, espiritual). É necessário buscar, portanto, a *verdade cênica*,

que com a indexação ou referência ao real (não basta representar em corporatura, há de se refletir o interno por meio do externo). Obviamente, o cinema, possui suas maneiras próprias de tornar algo verossímil, pela sua própria sintaxe e linguagem (o pacto poético das animações em que sabemos que não são pessoas vivas porque são figuras que não fazem uso tão análogo à realidade como o *live-action*, por exemplo, por mais oscilante que possa ser o efeito de imersão no espectador, como o é (como se constitui, por imanência) em todas as artes e manifestações estéticas).

No entanto, há que se considerar que o ator, a imagem personificada, dizendo algo que de pronto poderia ser tido/lido como inverossímil, mas que a partir da atuação do ator, torna crível, em verossimilhança pelo poder atuacional do ator, ao ponto de tornar a fala/a circunstância prosposta *nonsense* em algo atribuído ao verossímil; esse é o jogo do ator, que outro agente não lhe rouba, fazer-se acreditado pelo espectador não pela verdade (real), e nem mesmo pela verdade ficcional (quando o ator mente na cena, e o espectador se confunde e se questiona: *será que ele se arrependeu?*). O verossímil do ator, está ligado ao arrebatamento que ele causa no espectador, e isso, é cabalmente engendrado, pelo preceito da fé cênica em atuação. O ator crente em si mesmo e nas verdades ficcionais da trama que habita, na sua atuação.

Essas narrativas se relacionam às asserções de Aumont *et al.* (2009, p. 141), posto que eles já aseveravam que “o verossímil diz respeito, simultaneamente, à relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta”, como se pode ver a noção sobre o *verossímil* é algo compartilhado discursivamente entre a história das artes. Os referidos autores ainda pontuam que:

O verossímil consiste, ademais, em um certo número de regras que afetam as ações dos personagens, em função das máximas às quais elas podem ser relacionadas. Essas regras, tacitamente reconhecidas pelo público, são aplicadas, mas jamais explicadas, de forma que a relação de uma história com o sistema do verossímil ao qual ela se submete é, essencialmente, uma relação muda (AUMONT *et al.*, 2009, p. 141).

A grande questão da representação do verossímil é detida no complexo sistema conglomerado de representação dos filmes, ao passo que “é tido como verossímil o que é

não a verdade real” (PEIXOTO, 1985, n.p.). O referido autor ainda assevera que “O ator nunca poderá, em cena, deixar de ser ele próprio para ser integralmente um outro” (*ibidem*). Para Kusnet (1985), quando o ator aceita e assume os problemas do personagem, “adquirindo a *fé cênica* na realidade da sua existência, vive com o se fosse o personagem com a máxima sinceridade, mas, ao mesmo tempo, não perde a capacidade de observar e criticar a sua obra artística — o personagem” (KUSNET, 1985, p. 52).

previsível. Por oposição, julga-se inverossímil o que o espectador absolutamente não podia prever” (AUMONT *et al.*, 2009, p. 142). Nessa conjuntura, “seja por intermédio da história, seja por intermédio das máximas, e a ação "inverossímil" aparecerá como um ato de violência da instância narrativa para chegar a seus fins” (AUMONT *et al.*, 2009, p. 142). Nessa tessitura, Aumont *et al.* (2009) chamaram atenção para um dado importante sobre o movimento da construção da verossimilhança no cinema:

O verossímil de um filme deve muito, portanto, aos filmes anteriores já realizados: será considerado verossímil o que já se viu em uma obra anterior. Assinalávamos anteriormente que, em muitos casos, o paradoxo era inverossímil, mas isso só é verdade quando de seu ou de seus primeiros surgimentos nos filmes: a partir do momento em que for retomado várias vezes nos filmes, vai parecer normal, verossímil (AUMONT *et al.*, 2009, p. 143).

A questão da verossimilhança, tão largamente representada no cinema realista ultrapassa a estética realista e borra diversas outras estéticas, posto que “pode-se, portanto, dizer que o verossímil se estabelece não em função da realidade, mas em função de textos (de filmes) já estabelecidos. Deve-se mais ao discurso do que à verdade: é um *efeito de corpus*” (AUMONT *et al.*, 2009, p. 144).

Artículo, portanto, que é neste sentido, que a atorialidade cinematográfica se insere ou não ao cânone, a partir da sua capacidade de amalgamar as experiências cinestésicas de atuação de *outrem*, na sua própria interpretação. Algo que venha a divergir em sobremaneira desse constructo do *corpus* de atores e atrizes consagrados no cinema, pode gerar uma disrupção do verossímil, e muitas vezes haver o degrado daquele intérprete de determinadas searas cinematográficas – de modo exponencial, notoriamente, no cinema industrial hegemônico, e seus similares. Sobre o verossímil da atorialidade cinematográfica, Aumont *et al.* (2009) produzem um diagnóstico preciso:

Quando nos atemos, por exemplo, ao verossímil dos personagens, já detectamos que, no jogo de interferência entre ator e personagem, o verossímil do segundo devia muito aos empregos precedentes do primeiro e à imagem de astro que foi formada assim: o personagem totalmente rocambolesco interpretado por Jean-Paul Belmondo em *Tira ou ladrão*, de Georges Lautner (1978), só se sustenta, só é verossímil, porque Belmondo interpretou esse tipo de personagem em muitos filmes anteriores. O personagem do jovem a-social, que prolifera nos filmes franceses do final dos anos 70, deve seu sucesso e seu verossímil, em parte, a dados sociológicos vinculados a um período de crise econômica. Mas essa transformação cinematográfica do jovem, do anarquista, do desempregado, do fracassado e do esquerdista (com um resto de *hippie*) é verossímil, principalmente, graças à sua recorrência em um certo número de filmes dessa época: seu sucesso não se deve à sua verossimilhança, é sua verossimilhança que se deve a seu sucesso, que pode provavelmente ser analisado em termos de ideologia (e não em termos de realidade) (AUMONT *et al.*, 2009, p. 143-144).

Aumont *et al.* (2009) nos chama atenção para um dado importante: atores que constroem a verossimilhança na estética da arte cinematográfica (no plano atuacional com o plano cinematográfico), e não apenas se referem ao dantes produzido, atuam com traço de originalidade, imprimindo de maneira mais acentuada a sua própria autoria (algumas vezes a sua personalidade, a sua técnica própria, particular de atuação⁵⁴). Assinam e respondem por sua atuação, num universo criativo que dá pouco espaço para o poder de decisão do ator.

Essa categoria de atores, cujo poder atuacional transcende em atuação, aciona a guisa de poder antropológico. Há um aspecto ritual⁵⁵ tangenciado, o ator que passa numa audição para um filme, pode ser alguém sem poder de decisão até ali, e, talvez, não consiga empregar muito de suas vontades criativas – ele pode vir a remeter-se sempre ao que lhe será posto durante a produção, como maneira de manter a sua posição duramente galgada. Ou, ao contrário, ao passar pelo ritual de aprovação na audição, pelo seu poder atuacional (vislumbrando aqui uma situação hipotética), agora, que ele interpretou/provou que entende do seu ofício, de algum modo ele conquistou, ou se sente capaz de inferir sobre a criação do filme. Algumas vezes, isso poderá ser bem vindo, em outras, esses esforços serão combatidos, mas se este ator/atriz, obtiver o *expertise* atuacional, um gosto pela originalidade, tranquejo organizacional/relacional, e acima de tudo perseverança; ele ou ela poderá tornar-se ator-autor ou atriz-autora, em projetos futuros, talvez.

Nessa tessitura, retomo a questão atuacional do ator, o intérprete remete-se à realidade, apresenta alguns traços similares àquilo que se verifica em vida, mas a atuação dita realista/naturalista atoral está muito mais próxima da pragmática da verossimilhança. Isso pelo fato de que o próprio ente ator opera e é valorizado em sua obra atuacional por meio do verossímil, isto é, a sua operacionalização se remete aos trabalhos de outros atores e atrizes, ao modo como se convencionou atuar, a criação de estilos atuacionais, que não são verificados na realidade. Como por exemplo, a dicção dos atores, a eliminação de sotaques, e a organicidade da rosticidade, modulada, calibrada, tendo por parâmetro a técnica atuacional de atores proeminentes e antecessores, notórios em termos de reconhecimento, e muitas vezes já estabelecidos no cânone atoral. Isso atinge, também, a corporeidade assumida pelos atores.

⁵⁴ Já Stanislavski (1980) apregoava que o ator possuiria uma técnica própria, dado que ele incentivava o *trabalho do ator sobre si mesmo*. No Brasil, o pedagogo atoral Luis Otávio Burnier, desdobrou a *técnica pessoal de ator*, preconizando que o processo de elaboração um trabalho de ator é um procedimento contínuo de autopercepção e burilamento da eliminação de bloqueios, em processo de autocodificação retroalimentado pela convivência e espectadorialidade dos pares (BURNIER, 2001). Outro notório pedagogo da seara atoral, Eugênio Barba, desdobra a ideia de que o ator deve *aprender a aprender*, uma vez que “a profissão do ator inicia-se geralmente com a assimilação de uma bagagem técnica que se personaliza” (BARBA, 1994, p. 24).

⁵⁵ Aciono aqui a guisa de reflexiologia do Victor Turner (1974) a respeito de *processo ritual*, no sentido de entes que estão situação de passagem de um estado e/ou situação para outra.

Qualquer dissenso a isso é um risco para a atorialidade.

É por isso, que no início desta seção assumi, que o verossímil atorial está diretamente envolvido pelo *embody film* e não somente pelo *embodiment in acting*, na medida que a verossimilhança atorial é erigida por atores preeminentes, instados no cânone da atorialidade, assim, as suas atuações verossímeis dotadas de corporificação em atuação (do personagem) muitas vezes se deram em meio à filmes que estes atores e atrizes corporificaram também os filmes. Numa relação que o consenso atuacional dos atores (o verossímil) passa a ser erigido de maneira inextricável dessa gama de referentes amalgamados na verossimilhança atorial.

Nessa tessitura, concordo com a reflexividade de Aumont *et al.* (2009) ao evidenciar como muito daquilo que conforma o trabalho do ator vem a referenciar o verossímil – consagrado como tal – pelo constructo das atuações de atores antecessores, ou em atividade (em estado de reconhecimento no cânone). No entanto, há um outro dado, os atores lidam e emulam a realidade em cena, misturando, amalgamando a verossimilhança e impressão de realidade, quando de atuações que fazem pouca referência à já consagrada verossimilhança atorial, mas que passa pelo traço do verossímil, por ser reconhecível na realidade – é o caso da originalidade em verossimilhança, sem o acesso de referentes pretéritos, quando se atualiza o verossímil.

Um exemplo, disso é o tônus atuacional de Antony Perkins como Norman Bates em *Psicose* (*Psycho*, Hitchcock, 1960). A corporeidade do ator, possui referências àquilo que é tido como feminilidade. Essa composição não era corriqueira no verossímil atorial da época, pelo fato de o cinema hegemônico ter privilegiado ao longo da história a representação de uma única masculinidade, especialmente viril e hipermasculinizada. Perkins, vem a indexar-se ao verossímil, em primeira instância, porque opera em cinematografização, o dado inovador é a composição não viril; o segundo dado, é que esta composição de uma outra masculinidade é verificável no real. Não existe um único tipo masculinidade, corporeidade, fisicidade. Perkins recorre à realidade, traduz isso para o seu trabalho de *mimesis*, fazendo referência ao real, e promulga mais uma possibilidade ao verossímil cinematográfico.

Nessa conjuntura, para o cânone atoral, o ator passa a ser tido como original – algo de vanguardismo em operatividade – um desbravador, mas essa situação, em geral é ancorada, pelo trabalho de *mimesis*⁵⁶ (o ator que imita e se refere a alguma qualidade verificável no real,

⁵⁶ A questão da *mimesis* muito atrelada à narratividade teatral em termos de discursividades teóricas, se verificada na sua essencialidade definidora, em termos daquele que a opera e a caracteriza, seria em face muito mais relacionada ao ente ator, posto que é ele que a configura e a conforma. Sobre *narrativa e mimesis*, Aumont (2002, p. 244) nos diz que a narrativa que só comporta a *mimesis*, isto é, se operacionaliza por meio da *mimesis* é “constituída por um análogo das ações e das palavras dos personagens. É em essência o teatro”, como se pode ver o contexto evocativo da fala de Aumont é detido no texto/narratividade, pela própria ancestralidade

e que passa a ser transposta em cena, com alguns dados do verossímil). De novo, retoma-se a perspectiva que Aumont *et al.* (2009) já expuseram: o ator alimentando o verossímil, num jogo de diluição de *mimesis*, opacidade e transparência, referência e impressão de realidade, e contínua retroalimentação do verossímil cinematográfico.

Não obstante, o ator/atriz capaz de jogar com essa diluição dos princípios preconizados à composição atuacional, o intérprete que mistura de modo inextricável a *mimesis*, a referência à realidade, a verossimilhança construída pela atorialidade, em cinematografização, qualifica e valoriza o ator que se indexa a esses marcadores – qualifica o “bom ator”, “a boa atriz”.

O verossímil atorial passa a ser tangenciado pelas perspectivas de aprendizagem e espectralidade dos atores. Assistir outros atores em cena é certamente uma atividade de formação do ator, vide a tradicional formação palco-plateia nas aulas de atuação.

Outro dado importante, é a própria disseminação pedagógica, um exemplo disso é o caso de Eugênio Kusnet (1898-1975), um ator e professor russo, radicado no Brasil, considerado o desbravador da pedagogia de Stanislavski entre a atorialidade brasileira, na apresentação do seu livro *Ator e método* (1985), o crítico Floriano Peixoto (1985) inicia com a seguinte titulação “O ator e a verdade cênica ou estar ardendo, para inflamar”. Peixoto (1985) anuncia a tônica máxima do livro de Kusnet, que diz respeito à postulados proficuamente arraigados na epistemologia de Stanislavski, isso evidencia o quanto o professor-ator-autor Eugênio Kusnet conhecia o nervo central da pragmática atorial stanislavskiana. Toda essa discursividade amalgamada em termos teóricos, práticos discursivos, formativos, operativos, estéticos vem a corroborar a corporificação do ator (do personagem e algumas vezes dos filmes) em verossimilhança, na realidade cinematográfica brasileira⁵⁷.

aristotélica, em que a praxeologia da *mimesis* é desdobrada. Um dado importante, é o de que “a palavra *mimesis*, derivada de *mimos* (mímica, ator que canta, dança, recita) corresponde ao latim *imitatio*, cujo radical está ligado ao de *imago*” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 95). Os referidos autores ainda nos lembram do contexto representativo, que muito interessa a esfera do teatro, do cinema e ao ator – vias em que o ator opera a *mimesis*, posto que ela vem a ser “a imitação representativa, a analogia visual, concebida como manifestação sensível de caracteres ocultos (portanto como expressão)” (*ibidem*, 2003, p.95). Em termos pedagógicos atorais, mais contemporaneamente, Luis Otávio Burnier nos fala a respeito da técnica da *mimesis corpórea*: “a imitação é o processo de aprendizado mais primitivo e instintivo do ser humano” (BURNIER, 2001, p. 181). No entanto, segundo o autor, quando pedimos ao ator para que ele imite o que vê, perde-se quase tudo; a observação não treinada leva o ator a fazer o que sentiu e não o que viu, e, portanto, a ignorar o detalhe, atendo-se a um “todo” fracionário que nada tem de pleno. Assim, o processo de codificação de ações físicas e vocais, do cotidiano, obtidas pelo ator através da observação e posterior imitação, e a maneira como esse material é colocado em cena passa a ser de algum modo amalgamado na técnica pessoal do ator. Assim, a *mimesis* se trata do objeto de pesquisa do ator; treino, reorganização, equalização, elaboração e aprimoramento de ações físicas, que podem ser adicionadas ao seu alfabeto próprio. É nesta esteira, por meio deste viés operativo e técnico, que o trabalho de outros atores, passa a ser internalizado na atorialidade.

⁵⁷ O processo de profissionalização do ator cinematográfico brasileiro é eminentemente calcado no solo teatral, e de maneira exponencial é profundamente impactado pela estética de formação e operatividade estadunidense e europeia. Um dado preliminar é o impacto e disseminação do cinema hollywoodiano. Mas anterior a isso, Jean-

Dito tudo isso, apregoo que a noção de *embody film* tem por base do seu edifício a noção de *embodiment in acting* do ator, isto é, o ator dotado de grande *expertise*, de grande domínio sobre a sua própria linguagem vem à possuir mais condições de influenciar na forma do filme, muitas vezes ditando a escolha do *casting*, os melhores enquadramentos de câmera, algumas vezes criando o próprio figurino e caracterização, chegando até mesmo a influenciar na elaboração do roteiro.

De tal modo que o ator conhecedor de seu ofício, quando altamente especializado da sua própria condição operacional/criativa vem à obrar dentro de parâmetros altamente potentes, tendo a técnica como uma segunda natureza., tornando-se ator-autor; em vias dialógicas de ser e estar no campo criativo cinematográfico. Sobre a coformação do *status* de ator-autor: o “ator de cinema como elemento da construção da *mise en scène* e da definição formal da obra. O ator, seu jogo e sua *persona*, entendidos como uma forma fílmica” (GUIMARÃES, 2019, p. 82), isto é, “capazes de influenciar nas escolhas estéticas do realizador e na recepção do filme pelo espectador” (*ibidem*). Esse poder de decisão sobre o filme, muitas vezes advém da notoriedade que o ator já adquiriu no campo atuacional, e em outras de fatores relacionais extrafílmicos, que também vem à imantar o *status* de autoria do ator, da atriz:

O ator pode ser autor de diversas maneiras no cinema, seja participando do processo de escrita do roteiro, seja influenciando um filme de maneira subterrânea através da força oculta que traz sua *persona*. A dimensão escolhida para essa comunicação é aquela que pressupõe o “borramento” das fronteiras entre público e privado, entre profissional e sentimental, entre fílmico e extrafílmico, que podem ligar diretor e sua atriz, um homem filmando a mulher que ama e deseja. Os exemplos se multiplicam na história do cinema, seja ele considerado clássico, experimental ou moderno. Podemos citar, entre outros, dois que foram essenciais na definição da autoria do ator de cinema, Roberto Rossellini e Ingrid Bergman em *Stromboli* (1950) e Ingmar Bergman e Harriet Andersson em *Monica e o Desejo* (1953) (GUIMARÃES, 2012a, n.p).

De todo o conhecimento angariado na minha formação extensa de ator, em níveis praxeológicos e pragmáticos, diagnóstico de maneira técnica, operativa e discursiva, que os

Jacques Roubine (1982), já nos chamava a atenção para o fato de que a noção de fronteiras foi sendo esfacelada no final do século de XIX, a partir das ferrovias uma companhia teatral, que seria assistida com distância de três anos ou mais quando da produção de um novo espetáculo, passa a ser contemplada em muito menos tempo, em diferentes lugares. As turnês foram dinamizadas. A história revela que Stanislaski ficara impressionado com o estilo da trupe de Duque de Saxe-Meiningen (1826-1914), que assistira na Alemanha, e isso o fez repensar o teatro feito na Rússia. Adiante, as inovações tecnológicas e a globalização rompem qualquer freamento nos intercâmbios entre as artes. A respeito da realidade brasileira, aponta-se o fator imigratório, muitos intelectuais, artistas e pedagogos europeus vieram para o Brasil, e trouxeram suas práticas formativas e operativas para o país, como o já citado Eugênio Kusnet. Soma-se a isso, o poderio hegemônico do cinema estadunidense, em dominar a espetatorialidade mundial, em termos de distribuição; conquentemente temos uma atorialidade tremendamente formada por um viés muito similar. Passa-se a pensar numa operatividade e formação de um ator ocidental. Tal polarização é histórica.

desdobramentos de Pedro Maciel Guimarães acerca da teoria de Patrick McGilligan (1975) de *actor as acteur* são precisas, e sem dúvidas desbravadoras no campo da teoria dos estudos atorais no Brasil. Guimarães (2012b) faz um esforço de teorização premente no campo destes estudos em solo brasileiro, de modo a articular alguns pontos essenciais de análise sobre o trabalho do ator no cinema, especialmente detido no caráter de sua autoria que extrapolam os níveis da interpretação, mas impactam as formas dos filmes. Ao passo que o pesquisador nos chama atenção para olharmos como muitas vezes de modo corriqueiro, atores influenciam nas concepções estéticas de um filme ao inferirem a respeito da escolha de um melhor ângulo, por exemplo. Guimarães (2012b), de algum modo busca examinar a obra do ator, tateando nela alguns traços de autoria, a partir dessas escolhas sutis que corroboram a estrutura de um filme.

No entanto, um dado que me chama a atenção, pouco desvendado ainda no Brasil, a respeito dos estudos atorais, talvez por ser pouco verificável pragmaticamente na filmografia brasileira é a questão da *corporificação fílmica*. Veja que Guimarães (2012b), ao se dedicar à perspectiva de McGilligan (1975), se atém ao ator enquanto forma fílmica. Essa noção, do ator como forma fílmica desdobrada no Brasil por Pedro Maciel Guimarães é muito mais influenciada pela perspectiva de Nicole Brenez, como ele mesmo aponta. Logo, Guimarães (2019) passa a refletir na dialogia entre Brenez que expõe que o ator é uma forma cinematográfica, como também é a iluminação do cinema e outras linguagens internas do cinema, com a perspectiva de ator-autor de Patrick McGilligan (1975), especialmente pela capacidade do ator em inferir nas decisões estéticas do filme.

Logo, esclareço que o meu olhar a respeito do estudo detido na teoria de Patrick McGilligan (1975), a respeito da noção de *embody film*, diz respeito a própria etimologia da palavra, em termos de tradução. Percebo na teoria de McGilligan (1975) muito mais uma noção de corporificação fílmica do ator, como significação do termo *embody film*. O ator tomando o filme para si, a exemplo do trabalho de Greta Garbo, uma atriz hábil, em corporificar filmes, num universo em que os atores eram extremamente captaneados. A intérprete amalgamava uma série de preceitos atorais, dentre eles: o *embodiment in acting* e o *embody film*, a sua encarnação do personagem, muitas vezes era o que por si só corporificava o filme a partir da sua presença (*performance*), e o filme passava a ser dela. Nessa tessitura, importa destacar, que Garbo foi o “símbolo do *star system* até o fim dos anos quarenta” (CUNHA, 1999, p. 140).

Torna-se importante falar a respeito da atorialidade que ancora o cinema, Jean Claude Bernardet (1980, p. 39) nos conta que: “O produtor Adolph Zukor e sua atriz Mary Pickford, a

primeira grande vedete americana, deslançaram, por volta de 1910” e que este fora “o principal mecanismo sobre o qual se apoiaria o cinema: o *star-system*, o estrelato” (*ibidem*). Esse dado é importante a se evidenciar, pois denuncia uma contradição, se por um lado atores e atrizes movimentam as bilheteiras, por outro lado “dentro da tradição de estudos de cinema, o ator, profissional ou não, sempre teve lugar relegado para um plano secundário, como um adendo da construção prática e simbólica do filme” (GUIMARÃES, 2019, p. 81), de modo que “tradicionalmente, os atores recebem apenas reflexões pontuais sobre seu trabalho, quase sempre a partir do ponto de vista do realizador” (*idem*, 2019, p. 81). Algo contraproducente em termos de compreensão epistemológica do processamento da arte cinematográfica, importa destacar que o ator enquanto forma, pode – e a grande maioria – opera sem o caráter estelar, mas ele certamente também deve ser entendido. Ainda neste sentido, Bernardet (1980), também nos lembra que o *star system* (o cinema apoiado nos astros e estrelas) era configurado pelo seguinte processamento:

O que chama o espectador é Rodolfo Valentino, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot. O espectador torna-se um fã. Amplo esquema apoiou e continua apoiando o sistema: clubes de fãs, imprensa especializada, imprensa não especializada. É um novo Olimpo que se formou: os deuses e deusas do cinema. Não nos perguntamos se tal filme é bom ou não, o que queremos ver é o filme do Marlon Brando ou da Liza Minnelli. A indústria cinematográfica criou suas estrelas, mas às vezes aproveita-se do estrelismo criado por outros veículos (BERNARDET, 1980, p. 39).

Talvez, esse preconceito em relação ao ator se dê por essa ótica sobre o *star system*: de que a atorialidade estelar encanta e fascina pela sua aparição, importando menos o seu trabalho. Apesar de verificarmos casos desse tipo, de atores sem potência atuacional, mas que caem nas graças do público pelo esforço dos veículos em que atuam, ainda assim existem atores que são estigmatizados erroneamente, vide Marilyn Monroe, atriz de excelência, mas taxada apenas como estrela, que entretanto atuava muito bem em seus filmes. Reduzir a atorialidade como chamarizes estelares, não condiz com a potência e importância de significação que estes operadores atribuem aos filmes no cinema.

Esse sistema, no entanto, por meio da sua ampla hegemonia mercadológica, que gera a subtração do consumo espectral das obras nacionais, via um complexo sistema de distribuição, que configura um oligopólio da cinematografia global, em que os poderes se concentram especialmente no cinema estadunidense; fez com que no Brasil o *star system* cinematográfico não se efetivasse entre os atores brasileiros – ao menos não para atores estritos da linguagem cinematográfica, isto é, que operavam somente no cinema. As estrelas que transitam no cinema brasileiro, em geral, são conhecidos do grande público por suas atividades em outras linguagens, e por vezes, esse caráter estelar angariado na carreira em

outro veículo (principalmente a televisão) chama o público, emulando de algum modo, o *star system* estadunidense. Sobre isso, Bernardet (1980), assevera que:

É o que se verifica no Brasil, onde o Olimpo foi americano e os atores cinematográficos nunca chegaram a se consolidar. Mas quando se faz um filme com Vicente Celestino (*O ébrio*, 1946) ou com Roberto Carlos, quando se lança *Alô, alô, carnaval* (1936) "com todos os ases do rádio", quando se convida Emilinha Borba e um sem-fim de cantores para as chanchadas dos anos 50, granjeia-se para o cinema a fama desses artistas na música, no rádio, ou na TV com Glória Menezes ou Tarcísio Meira (BERNARDET, 1980, p. 39).

Essa realidade exposta, por Bernardet (1980) é muito verificável ainda nos dias de hoje, considerando a própria liminaridade dos atores brasileiros, que muitas vezes operam no teatro, na TV, no cinema, em webséries, e até mesmo figuram em videoclipes. O ator, a atriz, que galgam uma carreira estelar e possuem afeição pela linguagem cinematográfica vão conquistar a fama e o prestígio em outras linguagens para se servirem dela enquanto atores de cinema, e de modo cada vez mais contumaz, como atores-cineastas. Assim, tendo conquistado prestígio do grande público, conseguem mais facilmente financiamento para investirem em realizações no cinema.

Além disso, essa última linguagem mencionada – do videoclipe – coloca os cantores e cantoras muito mais familiarizados com a técnica atuacional, nada obstante, pela fama já consolidada na música, muitas vezes são convidados a participarem de filmes para conquista de aumento de público. Outras vezes, os próprios musicistas investem na carreira de ator/atriz em filmes, por saberem de seu público cativo, e isso faz com que o filme obtenha sucesso de vendas.

Tracei esses dados do caráter estelar no cinema em reflexividade, pelo fato de que muitas vezes o fato de o artista possuir o *status* de *star* corroborar à consolidação da sua posição de *ator-autor*. Greta Garbo (1905-1990), por exemplo, atriz-autora reconhecida na história do cinema, chegou a determinar a escolha de atores em alguns filmes, como em *Rainha Christina* (*Queen Christina*, Mamoulian, 1933). Garbo teria escolhido expressamente seu parceiro de cena, John Gilbert (1897- 1936) – ator que havia ganhado antipatia no meio por desavenças pessoais com produtores hollywoodianos, a ajuda de Garbo no entanto, não fora suficiente para mantê-lo nas telas, para além deste filme -, e também determinado quais papéis aceitaria performar como condição para a sua renovação de contrato com a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Nada obstante, quando da realização dos filmes ela exigia determinados planos e angulações de câmera, não por acaso, o mesmo diretor de fotografia,

William Daniels⁵⁸ (1901 - 1970) trabalhou largamente com Garbo, por capturar as melhores conformações de rosto para atriz-autora (MORAIS, 2014).

Elenquei todos esses fatos, para expor a diferenciação do ator como *forma filmica* – a noção desdobrada por Guimarães sob a ótica de Brenez (1992-1993) -, da noção de *embody film* (corporificação filmica), desdobrada por McGilligan (1975). A noção que Guimarães (2019) articula o ator enquanto forma filmica; sempre é evocada e definida pela abertura de análise que Brenez (1992-1993) estabeleceu ao longo de seus estudos a respeito das figuras cinemáticas do ator como forma cinematográfica. Guimarães (2019) contudo abre o eixo semântico de análise, como de antemão sua predecessora teórica propunha, não limitando a corporatura do ator como significante. Logo, essa noção sempre considera o ator como um fator que compõe a forma cinematográfica, diz com as outras formas do cinema, em alinhavo, e possui as suas próprias especificidades – na leitura de Brenez (1992-1993) esses corpos particulares carregam significações do intérprete.

Nessa tessitura Guimarães (2019) propõe ainda um ensaio⁵⁹, buscando estabelecer marcadores de análise acerca dos estudos estorais em cinco eixos bem definidos, e cuidadosamente abertos. Dado que o intento do autor-pesquisador é o de contribuir para a abertura da teorização da área no campo cinematográfico. Os cinco eixos são: ator e personagem, ator e realizador, ator e a mídia, ator e *mise en scène*, e ator e técnica. Percebo, nesse sentido muito mais uma análise da forma do ator no trabalho de Guimarães (2019), em seu aspecto de autoria nos filmes relativo aos elementos criativos/relacionais que o ator empreende na sua operacionalização cinematográfica, do que acerca da autoria do ator, no que concerne a tomar a forma do filme, corporificar o filme, isto é, *embody film*. Ser parte do filme, uma das formas do filme, é diferente de dar forma e corporificar o filme, que me parece muito mais o que é tratado por McGilligan (1975). Abordei essas diferenciações, pois atrelo essa distinção à capacidade rara de corporificar os filmes, talvez, por isso, Guimarães (2019) em suas pesquisas se atenha a questão do ator como forma filmica e não como corporificação filmica (no trato desses dois conceitos, e estritamente nessa égide), posto que o referido autor busca de modo eficiente abordar sempre as ramificações de construção de sentido dos estudos atorais.

Busco entretanto, este pormenor conceitual (a filigrana epistemológica), pois interessa para mim, o último item (não por nível de importância), a capacidade de corporificação

⁵⁸ O artista era considerado “um mestre do preto e branco e foi o responsável por capturar a imagem de Garbo em, simplesmente, 21 filmes, incluindo os clássicos Mata Hari, A Dama das Camélias (...)” (MORAIS, 2014, n.p.).

⁵⁹ *O ator como forma filmica: metodologia dos estudos atorais*, publicado em 2019 na Aniki.

filmica, pelo fato de que as cinesias da verossimilhança do ator, vão demonstrar que os atores capazes de corporificar os filmes, muitas vezes, materializavam atuações potentes pela conformação verossímil e pela *mimesis*.

Ainda neste sentido, os esforços de Brenez (1998), vão apontar que em termos de forma filmica, seu desdobramento teórico traça precisamente a singularidade do ator como vetor de forma no filme, distinguível das outras do cinema. Conquanto a corporificação filmica, como veremos, historicamente, de modo preponderante esteve atrelada à movimentos históricos de cinemas, que tinham o referente singularidade rarefeito por conta da operatividade da verossimilhança, que opera na via dos referentes⁶⁰.

Neste sentido, Deleuze (1983) realiza asserções severas aventando que a atorialidade de maneira ou de outra se parecia muito nas telas, em que o aspecto da singularidade pouco se replasmava nos filmes. Essas impressões se atrelam a uma concepção do que é tido e entendido como verossímil, sem considerar especificidades estéticas e estésicas contundentes da obragem atoral. Mas por tudo isso, é possível observar que as discursividades que envolvem o ator como forma e o ator enquanto um corporificador de um filme, possuem sutilezas distintas em operação praxeológica. Como já sinalizei, muitos dos intérpretes se faziam capazes de corporificar os filmes por serem atores-autores, capacidade esta, muito relacionada ao poder atuacional em modo verossimilhante, e também, muitas vezes, pelo aspecto estelar.

Logo, a *corporificação filmica* vem à amalgamar a *linguagem atorial* – a linguagem do ator erigida pela atorialidade ao longo dos séculos (o léxico, a sintaxe, transmitida pelas tradições formativas e operacionais entre os intérpretes) e a *técnica atuacional* (o modo próprio do ator atuar em referência à anterior, a *linguagem*, de constructo de toda a atorialidade). Outrossim, imbrica-se da *antropologia atorial* (a dialogia: os modos relacionais no âmbito atuacional), esmiuçada em grande parte pelos *stars studies*, especialmente a praxeologia do *star system*.

⁶⁰ Identifico no *corpus* de análise de Brenez (1998) algo similar a essa ideia de corporificação sob a via da corporeidade do ente ator, na medida em que em uma de suas asserções a respeito do provimento da figura (forma) que o ator imbrica ao filme “está ligada ao significante onde a descrição do vivente, no máximo, liberta signos e perturba nossas crenças. Para o ator, o peso ou as resistências da singularidade” (BRENEZ, 1998, p. 182 – tradução minha). Esses rastros cinemáticos em sobremaneira se assemelham à premissa de corporificação filmica, mas não de todo, posto que o foco da análise do *embody film* se dá na sintetização da significação da obra no ator – quando a operatividade do ator materializa isso em todas as formas do filme e não apenas na sua *corporatura*, perfazendo-se *ator-autor* (McGilligan, 1975), quando por meio de sua presença em imagem-corpo-voz o ator espalha-se por todos os vetores de significação da obra, e além disso ele se faz capaz muitas vezes politicamente em inferir em como o filme tomará forma (decidindo enquadramentos e angulação de câmera, por exemplo), e principalmente quando o ator toma para si a significação da obra, o ator passa a ser visto como um sinônimo daquele filme, o elemento mais vivo de sentido filmico. Um exemplo crível é Greta Garbo em *A Dama das Camélias* (*Camille*, Cukor, 1936), a atriz corporifica o personagem título e toda a obra, ao fazer a transposição da obra de Dumas por meio da materialização da ação dramática em *mimesis* de Marguerite Gautier.

Notadamente, os *estudos atorais* (*acting studies*), menos detido no aspecto estelar, apesar de não esquecê-lo; concerne às tratativas da forma atoral no cinema, a sintaxe, a participação do ator, e a pragmática estrutural dos atores-autores. Por isso mesmo, que assim como os *star studies* consideram o âmbito extrafílmico, porém detido no complexo sistema do estrelato como âncora do cinema, e da própria caracterização da *persona* estelar dos intérpretes, os estudos atorais problematiza e analisa de modo diversificado as múltiplas conformações atorais nos múltiplos cinemas, posto que nem todo ator-autor é também *star*. Logo, os estudos atorais são a seara aberta, retroalimentada, e cada vez mais estruturada, ainda que em rarefação à tudo aquilo que compõe o universo do ator no cinema.

Como já disse anteriormente, Pedro Maciel Guimarães (2019) se interessa muito no ator como forma fílmica. Assim, as formas do ator, a linguagem e operatividade do ator – que como Guimarães bem pontua são também extrafílmicas, pois resvalam na *persona* profissional do ator -, lidas como forma fílmica, pois elas muitas vezes dão forma ao filme, as relações entre ator e diretor, ator e produção, tudo isso pode influenciar na concepção de uma obra. Corcordo, e reitero, essa prerrogativa de Guimarães.

Atenho-me, no entanto, a este dado especial que McGilligan (1975) desdobra, a noção de *embody film*, a corporificação fílmica do ator, quando o filme passa a ser muito mais do próprio ator; pelo fato de que esta pode ser determinante para consolidar o *status* do ator enquanto ente capaz de ser para além de co-autor de um filme (nessa perspectiva uma forma fílmica), mas, sim, a de ser a corporificação fílmica, passar a ser ator-autor do filme, pela sua presença indubitavelmente atuacional, conformada pela *mimesis* verossímil – traço consagrado pelo estilo cinematográfico ficcional.

De todo, se ser um ator-autor já não é tarefa fácil, materializar a corporificação fílmica em verossimilhança; em virtuosismo cinematográfico, parece ser um marcador e um diferencial para pouquíssimos intérpretes, mas certamente foram estatuídos nas cinesias do ator, como preponderantes aos atores de cânone, seja na seara experimental ou industrial do cinema de traço ficcional, que se recorre a *mimesis* e a verossimilhança. Tudo isso demonstra, a predileção atoral pelo verossímil atuacional – formativo e operacional.

1.5.3 CORPO, ROSTO CINEMÁTICOS

O trabalho de rosticidade do ator no campo do cinema, talvez seja o principal elemento atuacional da atorialidade nesta linguagem artística. Certamente, também, nas artes do vídeo, tal como no *videoclipe* - como preponderantemente os atores trabalham muito mais

eminentemente pelo viés da figuração cinematográfica: dizer tudo sem palavras, em *hiper close-up*⁶¹: A representação do interno, em transparência e modo verossímil. O rosto vem à se configurar como elemento capaz de comunicar nas suas múltiplas potências dialógicas; a conformação do rosto, a própria fisicidade do rosto do ator, o semblante que o ator carrega, a sua idade, etnia, e de modo exponencial, talvez mais do que as expressões as modulações faciais⁶² transmitem com enorme eficiência a ação dramática das personagens cinematográficas. Logo o trabalho do rosto vem à se configurar como um elemento de fulcral importância para os atores e atrizes. Muitos são os aspectos aventados sobre a rosticidade. Um dado histórico é o de que:

O magnetismo, a maleabilidade expressiva do rosto do ator foram descobertos empiricamente pelo teatro, que os utiliza segundo modalidades que têm a ver com as aptidões pessoais dos atores, com a estética à qual ele aderiu como gênero dramático, as exigências da direção etc. No teatro do século XX, a expressão facial ganhou uma importância crescente. (ROUBINE, 1987, p. 55).

Todavia foi o cinema, que levou a rosticidade a outro patamar de importância na história do ator. Um fator importante para isso é o de que a história do teatro, quando da transição histórica pela pedagogia dos estudos do corpo em detrimento da predileção pela voz. Isso significou em alguns contextos teatrais na operacionalização/experimentação de um corpo sem rosto, em que o corpo estaria figurando como fator mais preponderante, em termos de expressão do ator. Se tratava de uma reação pela busca de uma teatralização mais calcada na corporeidade, sua expressividade teatral dilatada.

O rosto figurava como vetor exponencial do teatro dramático, e as emoções internas da personagem. Um dado curioso, é o de que o afamado pedagogo teatral Étienne Decroux (1898-1991), solicitava aos atores que treinassem o corpo com os rostos cobertos, procurando

⁶¹ Também chamado de primeiro plano, de acordo com a Aumont e Marie (2006, p. 241) “corresponde a uma posição da câmera bem próxima do objeto filmado”. Os referidos autores acionam a perspectiva de outros autores para esclarecer como o conceito tomou forma, segundo Aumont e Marie (2006) a perspectiva espsteiniana vai apregoar que “ao abalar nossa maneira de olhar nos obriga a ver os seres (sobretudo os rostos) de perto ele faz com descobramos o novo, conforme proporções inéditas; o primeiro plano é um dos principais instrumentos da fotogenia” (*ibidem*). Ainda neste sentido, “não é por acaso que a escala dos planos no cinema - *close-up*, primeiro plano, plano americano, plano médio, plano de conjunto - estabelece-se em referência à inscrição do corpo do ator no quadro: sabe-se que a própria idéia da decupagem da cena em planos de escala diferente nasceu do desejo de fazer com que o espectador captasse, pela inclusão de um *close-up*, a expressão do rosto de um ator, de sublinhá-la, de marcar, desse modo, sua função dramática” (AUMONT *et al.*, 2009, p. 274).

⁶² As modulações faciais tem a ver com a modulação e calibração dos músculos da face e da própria expressividade facial, enunciando expressões significativas/neutras, ou mesmo anulando sentidos do rosto por meio dessas contrações faciais; um bom ator é um exímio executor de modulações faciais potentes, não se trata de ser muito expressivo facialmente, posto que isso especialmente no cinema pode significar o contrário (pode ser a fraqueza do ator). Greta Garbo, por exemplo, imprimia modulações calibradas, algumas vezes pouco expressivas, com economia de gesto facial, muitas vezes enigmáticas, e destituída de expressão facial, posto que raramente Garbo cometia pleonasma. Inúmeras vezes a intérprete conseguia neutralizar suas modulações faciais, em rosto plácido, imprimindo significação na voz, por meio da dicção ralentada e pausódica.

transpor, as expressões que eventualmente pudessem figurar na face, para o tônus corpóreo, sob a reflexividade de que o rosto não estava sendo visto, logo era necessário representar com o restante do corpo.

Em tradições teatrais cuja a teatralidade figurava como tônica máxima era comum o uso de máscaras (o ator sem o uso das modulações faciais), como na *Commedia dell'arte*. Ou então, o uso do exagero fisionômico nas expressões faciais, como se mesmo sem máscara estivesse vestindo uma (expressões hiperdilatadas, teatralizadas). Além disso, era comum nesses contextos formativos, uma atenção desdobrada ao tronco do ator, e menor ao rosto, pela primazia da dilatação maiorada.

Voltando a pragmática da rosticidade cinematográfica, de acordo com Roubine (1987):

Originalmente, se excluirmos os cinemas expressionista e burlesco que reservam um espaço essencial à estilização mímica (efeitos de máscara, maquiagens, caretas etc.), o código do "natural" rege estritamente a representação facial do ator na tela, entendendo-se que a combinação deste código com os efeitos de amplificação da imagem lhe impõe ou lhe permite uma contenção de nuances expressivas (ROUBINE, 1987, p. 66-67).

Além disso, Roubine (1987) nos chama atenção, também para a questão da verossimilhança em rosticidade, de modo que o trabalho do ator sobre o seu rosto diz respeito à referentes erigidos por atores e atrizes, não havendo uma representação universal fixa, daquilo que seria a representação do rosto de seres humanos por meio da atorialidade:

o passado do cinema já é bastante significativo para que se possa encontrar nele a confirmação da idéia levantada pelos teóricos modernos da representação: qualquer "natural" é, apesar de tudo, histórico. A hipótese de uma coincidência absoluta da representação no cinema com a realidade que ela quer reproduzir é um engodo. Engodo que só funciona alimentado pela convicção (manipulada) do espectador de que esta coincidência está sendo atingida. Basta uma defasagem de algumas décadas para que este mesmo espectador tome consciência de que a ilusão do "natural" de uma época determinada procedia de um conjunto de meios expressivos deliberadamente escolhido, logo de um trabalho de estilização (ROUBINE, 1987, p. 67).

A atorialidade como a ampla maioria das classes artísticas é cobrada, avaliada e apreciada pela questão da originalidade, paradoxalmente ela deve operar em discursos sobre a arte, por meio de referentes pretéritos. Roubine (1987) nos chama atenção para a capacidade quase mágica que os atores notáveis da história possuem em diluir em sua atuação uma impressão de originalidade, por meio de estilos gestuais do rosto. Ele nos chama atenção para algo difícil de se amalgamar no trabalho do ator, comunicar-se em verossimilhança, mas sem parecer mera cópia, e do mesmo modo, acionar referentes miméticos da realidade, de modo a causar a impressão fidedigna de realidade e originalidade; “é curioso observar que todo ator

começa por se impor através da impressão de autenticidade transmitida pelas suas interpretações. Em confronto com ele, seus predecessores parecem subitamente artificiais!” (ROUBINE, 1987, p. 67). Se pensarmos que,

James Dean, nos anos 50, configura o próprio rosto da juventude americana. Trinta anos depois, percebemos os artificios, e até mesmo os tiques de um jogo facial (cabeça inclinada, piscar de olhos), e nos lembramos então que este "natural" era um produto habilmente fabricado pelo Actors' Studio e por Hollywood (ROUBINE, 1987, p. 67).

Desse modo, a rusticidade atoral se imbrica de um sistema tanto operacional, do constructo da atorialidade no campo atuacional no cinema, quanto na seara formativa desses atores e atrizes. São nesses dois viezes que o verossímil do rosto é construído pela atorialidade, a naturalidade passa a ser construída por esses referentes, sob a ilusão de originalidade, fortemente calcada sob a *mímeses* realista.

Chamo atenção para o que Roubine (1987) nomeia como jogo facial, congregando movimentação da cabeça, movimentação dos olhos, que por certo vai assimilar toda a cinemática do rosto do ator. Percebo um interesse especial do campo do cinema, pelo cinematismo atoral aventado já pelos esforços de Bresson (2005) – a *figuração* em aspecto *modelar* do ator -, pelo fato de que estes termos designam “a tendência a procurar representar o movimento” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 51), sob alguma ordem de leis significantes de diversas produções de sentido. O ator atende a ordem do movimento com seu rosto cinemático, e seu corpo cinemático, por serem detentores de propriedades de movimento, que corroboram à câmera. Assim, via a presença do ator, temos corpo-rosto cinemáticos na imagem cinematográfica. Essa cinemática, essa movimentação do ator sofre inferências da sua atorialidade predecessora e contemporânea, pelo estatuto da verossimilhança – em estado de retroalimentação, conforme já apreegoei algumas vezes nessa tessitura.

Roubine (1987, p. 67) nos chama atenção ainda, para o fato de que “o rosto do ator no cinema, requer qualidades que não são exatamente as que pedem o teatro. Podemos reunir estas qualidades sob o termo geral de fotogenia”, no entanto, o autor esclarece “que não se queira dizer com isso que o ator precisa fornecer sempre uma imagem sedutora de si mesmo” (*ibid*). Dito de outra maneira:

Certos rostos "absorvem" especialmente a luz, "falam" à câmera, de tal maneira que revelam capacidades de expressão e de emoção sem relação com a beleza ou o *sex appeal* e sem emprego no palco. Ao contrário, poderá acontecer que a presença cênica de um ator não consiga transferir-se para a imagem. A que atribuir esta fotogenia? A resposta é certamente complexa: existe primeiramente uma natureza fotogênica, privilégio de uns e não de outros. Há, em seguida, um instinto, uma

espécie de saber pessoal do ator sobre o seu próprio rosto e as relações que ele pode estabelecer com os recursos técnicos do cinema (ROUBINE, 1987, p. 67-68).

Esse preceito, a fotogenia⁶³, é definidor de muitas carreiras atorais, e conforme exposto, não está tão relacionado a figuração⁶⁴ do rosto no sentido de aparecer lindo em cena. Essa ideia, acabou sendo construída pelo fato de que inúmeras vezes atores fotogênicos eram considerados também muito belos, algo que também é borrado pelos preceitos de fascinação e de divismo⁶⁵. Seriam realmente considerados tão belos, se não figurassem nas telas do cinema, se não houvesse toda a publicidade engendrada na criação de suas *personas* estelares? Por certo que não.

Essa fascinação pela figuração cinematográfica do rosto do ator aciona a guisa da presença do ator, mais especificamente ao efeito de presença do corpo do ator evocado pela sua imagem cinematográfica no filme. O ator não está realmente ali, presencialmente com o espectador, mas o efeito da sua presença é presentificado na fotografia cinematográfica, proficuamente arraigada à sua fotogenia (AUMONT, 2002). Essa tessitura, corrobora o fato de que se um elemento tão próprio da própria *persona* do ator tange a definição formal da imagem dos filmes, logo a forma fílmica atorai é preeminente e preponderante no cinema. Ao passo que, se pensarmos que numa obra de arte “a definição formal: é expressiva a obra cuja forma é expressiva” (AUMONT, 2002, p. 278).

Dessa forma, um dos modos de se perceber a forma como expressiva “refere-se a

⁶³ A fotogenia se trata de um conceito “ligado inicialmente às vanguardas europeias dos anos 1920, mas que volta retrabalhada em diferentes períodos históricos. Na época do cinema silencioso e início da fase falada do clássico (final dos anos 1920 até os 1940), a fotogenia funciona como pilar econômico do cinema industrial e elemento preponderante de alguns gêneros, como melodrama ou horror (...). Trata-se de conceito amplamente banalizado pela linguagem cotidiana sobre uma suposta harmonia física de traços do rosto em fotografias e filmes, em sua maioria amadores. A fotogenia pertence, no entanto, a um quadro teórico bem definido no qual a beleza plástica nem sempre tem a palavra final. Ela pode ser resumida como o efeito quase miraculoso que a visão aproximada do rosto desencadeia nos espectadores, mesclando admiração, inquietação, fascínio e êxtase. A fotogenia pode atingir também objetos ou partes do corpo em *close*. Nesse caso, ela revela atributos expressivos e significativos da coisa representada para além da denotação de sua aparência. A busca pela fotogenia é o ponto nevrálgico da construção da imagem do cinema clássico, a mola-mestra do jogo naturalista do ator, da identificação entre espectador e personagem e do sistema de estrelato dos estúdios hollywoodianos” (GUIMARÃES, 2016, p. 222-223).

⁶⁴ A *figuração*, conforme aponta Aumont e Marie (2003, p. 127) “é o fato de figurar, ou seja, de dar forma visível a uma representação”, nada obstante a figuração “induz um efeito ou realidade (ou seja, oferece indícios de analogia convincentes)” (*idem*, 2003, p. 127).

⁶⁵ Como o próprio verbete indica, o divismo é fundamentado no culto das divas – atrizes que “encarnaram figuras de mulheres fatais nos melodramas de paixões exacerbadas. Tais atrizes impuseram um estilo de encenação lento, fundado em figuras repetitivas e enfáticas” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 85). O divismo é uma classificação que vem a demonstrar o poder atuacional da atorialidade feminina, diz-se ainda que essas atrizes “contribuíram para desenvolver uma plástica real, enriquecendo os figurinos e os cenários dos dramas mundanos que elas atravessavam” (*idem*, 2003, p. 85-86). Vê-se reminiscências da obragem dessa atorialidade, nas representações do arquétipo das *femme fatales* no cinema até os dias de hoje, profundamente assimiladas nas *personas* de atrizes estelares e cantoras *pop* – e, por conseguinte, estendendo-se para a cinematografia dos videoclipes.

forma da obra a um catálogo convencional de formas, estipulando quais são expressivas, quais o são menos: a expressividade é então toda regulada socialmente” (*ibidem*). As discussões são há de infinito, posto que a cinemática atoral é conformada em co-autoria às formas do cinema, o que chama atenção nessa assertiva de Aumont (2002) é o fato de que por vezes existem formas mais expressivas na obra. Certamente, esse dado é estruturante para pensarmos no ator como forma fílmica e como a própria corporificação do filme. Disse tudo isso, para expor como o trabalho de rosticidade e seus preceitos de fotogenia, fascinação, modulações faciais – a cinemática do rosto do ator em verossimilhança, a imagem atoral, dão forma ao filme, e muitas vezes, corporificam o filme, tamanha fascinação e impacto geradas pela potência dessa atorialidade em emanar o efeito de presença via sua imagem cinemática.

A atenção ao rosto, não se dá ao léu, posto que “no corpo, o rosto surge como local nobre de veiculação de afetos, sentimentos e emoções” (GUIMARÃES, 2016, p. 221). Logo, no cinema ficcional, em que há a predileção pela impressão de realidade, o efeito de verdade e transparência; a rosticidade provém enorme potência expressiva para a exteriorização do interno da personagem, sem nem mesmo acionar a guisa da expressão vocal e do restante do corpo. Uma mesma modulação postural, com expressões faciais diferentes comunicam de maneira premente coisas diferentes, sem acionar os elementos do corpo e da voz, prescindindo-os.

Não é a toa que um dos principais planos do cinema, vai dedicar-se as imagens de rosticidade. Deleuze (1983, p. 132) vai apregoar que “a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto”, de fato, a história do cinema, muito cedo vai esmerar-se nessa relação entre o rosto e o primeiro plano. Deleuze (1983), assim como outros autores, explora a relação da pouca individuação dos atores, nessa perspectiva, o autor explora que o ator estaria muito mais numa relação de empréstimo de sua imagem a cinemática do cinema, numa perspectiva muito próxima da aventada anteriormente na história do cinema por Bresson (2005): o ator como modelo – os aspectos de figuração e modelagem. Nessa tessitura, esses autores exploram a ideia, de que o cinema passa a emular uma rostificação das coisas e das pessoas; os rostos se pareciam, e seriam fáceis de serem fabricados, por jogos de sombras e luzes.

De fato, a atorialidade vai confirmar isso, que muitos atores que construíram carreiras respeitadas no cinema, por linguagem estrita atorial seriam considerados medíocres, mas o cinema vai os elevar pela sua potência própria (do cinema) na reconstrução da imagem. Trabalhos de rosticidade que teriam pouca potência atorial são reconstruídos pela fotografia, a coloração, o corte, a edição, a angulação.

É um cinema que se vale muito da forma dos corpos cinemáticos, enquanto modelos. Há que se considerar também a própria estetização dos rostos. Deleuze (1983) nos lembra do fato de que Roger Leenhardt afirmou que todos os rostos se parecerem no cinema: os maquiados com Garbo, e os não maquiados parecem-se com Falconetti. Nos lembra também, que muitos atores e atrizes não se reconhecem nas imagens do cinema, isso nos oferece algo para pensar, na verdade algumas coisas: em parte a pouca autoria da atorialidade – em que sua imagem é distorcida sem a sua inferência, isso se evidencia em muitas produções; em outra medida há o fato de que a própria linguagem cinematográfica faz uso da iluminação em cenas que o ator apenas empresta sua silhueta, ou então a angulação de um contra-plongée podem levar o ator a ver-se como nunca se olhara antes.

Essas múltiplas camadas de configuração da imagem cinematográfica: luz, angulação, enquadramentos, permite mostrar o mesmo rosto, como se fossem rostos diferentes, mas o modelo em figuração é o mesmo, a imagem, entretanto podem vir a conformar-se de inúmeras maneiras, tomando outras formas a partir do mesmo modelo/ator.

Concordo com essa premissa, mas a problematizo em parte, pois essa individuação de que Deleuze (1983) nos fala é relativa, se considerarmos que pessoas diferentes figuram de modo diferente, se presentificam de modo diferente, e que houve inúmeros atores e atrizes, que corporificaram as obras por meio de seus exponenciais trabalhos de rosticidade. Por que se remeter a Garbo, e não a outras atrizes antecessoras a ela? Pelo simples fato de que ela com sua presença e poder, inclusive extrafílmico, conseguiu via sua capacidade de atriz-autora lançar um modelo de rosticidade no cinema. Esse referente lançado passa a ser assimilado como verossímil e vai ser reproduzido como modelo. É a capacidade, a individualidade, e poder atuacional de Garbo, que imprime isso.

Esse processo vai sendo atualizado, conforme novos atores e atrizes tão capazes quanto ela venham a reconfigurar essa tônica e atualizar o tido como verossímil. Logo, dizer que qualquer mulher forneceria uma imagem símile a de Garbo no cinema, é impossível. Se existem representações referentes, isso diz respeito ao fato de que atrizes com corporeidade e competência atuacional em *mímesis* emulam isso em modo verossímil, muito em parte pela demanda do mercado cinematográfico. E, em outra medida, porque os corpos em modelação são semelhantes, que chega, certamente, a tangenciar a problemática da representatividade dos corpos. Todavia, de maneira alguma, seria possível dizer que qualquer rosto feminino vai se parecer com Garbo, na linguagem cinematográfica de representação; que seria capaz de reproduzir equivalentes totais. Isso é impossível, se fosse concretizável, não se recorreriam à atores profissionais, qualquer pessoa representaria a mesma imagem de maneira equivalente, e

pouco importariam os corpos dos atores. Certamente:

Existe, então, como que uma presença específica do corpo no cinema, uma pura singularidade, uma aura natural do ator que o torna insubstituível e inimitável. Foi em cima desta presença que o cinema construiu o famoso *star system*, pelo qual um ator, ou antes, sua amplificação em forma de imagem, atua como um ímã sobre a multidão. A *star* é antes de tudo uma corporalidade intransferível. Ninguém confunde Rita Hayworth com Ava Gardner ou Marilyn Monroe, por mais que todas elas tenham simbolizado o glamour ou o *sex appeal* hollywoodianos (ROUBINE, 1987, p. 27).

A invalidade dessa possibilidade de que todos os atores são iguais se faz possível de ser constatada nos dados históricos que Roubine (1987) nos trouxe. Como dizer que a individuação da atorialidade não é palpável no cinema? Isso é o mesmo que dizer que basta a figuração dos corpos, de quaisquer corpos; atores profissionais forneceriam a mesma qualidade cinemática que pessoas que nunca tiveram essa formação. Algo absurdo, torna-se paupável a invalidez desse argumento, pelo simples fato de que em cenas de nudez, por exemplo, é corrente que se faça uso da mostração, em caráter de modelação, às vezes até cinemática dos corpos de não atores. Porque naquele trecho, a figuração, a modelagem da imagem, requer apenas a cinemática de um corpo-imagem. Mas em termos de rusticidade, bem, aí já vemos a premência da necessidade atuacional, e aí é um ator que vai ser requerido, porque importa a sua individuação, a sua habilidade em criar modulações atuacionais convincentes de maneira potente, criacional e comunicacional, que será sempre diferente, de ator para ator, e de atriz para atriz. Por isso existem os *castings*. A cinemática do cinema, capta, sim, a figuração, e muitas vezes é fácil prescindir de um ator e a sua individuação, mas essa mesma cinemática de forma exponencial requer também a atuação, e independente de ser um ator profissional ou não ela vai requerer o estado atuacional do intérprete que atua. Dito de outra maneira, são coexistentes a figuração e a atuação no cinematismo da imagem no cinema, a cinematografia revela isso.

Se isolarmos o corpo no cinema, há duas perspectivas sobre esses corpos: a primeira refere-se àquilo que o intérprete faz no cinema – o seu trabalho corporal, que se orienta pela linguagem do ator, e aquilo que os realizadores demandam que ele faça. A segunda diz respeito, ao modo que o ator é visto pela espectadorialidade, que vai influenciar frontalmente a primeira perspectiva. As cinesias da imagem do ator vão revelar que o ator foi da servitude à negação da concretização das imagens no cinema, e um dado indicial é o fato de que essas cinesias não são algo que caminha numa direção reta, algumas posturas atorais reincidem com o passar dos anos, em termos de servitude e negação.

Sobre a primeira perspectiva do corpo no seu sentido operativo de construção de

imagens, se sabe que a totalidade do corpo do ator, como é também na totalidade do corpo da obra filmica, há a construção de imagens, via o cinematismo que advém da vida ficcional dos personagens em termos de filme, e da vida orgânica e plástica no caso do ator - é um corpo filmado, presentificado pela imagem, mas essa presença imagética (e não presença física) replasmada na imagem cinemática é oriunda do corpo em vida do ator no ato da filmagem, que amalgamou vida e representação no seu movimento, grafado pela captura da imagem.

Essa instabilidade, essa oscilação e retroalimentação em premente estado de reorganização da própria presença que o ator emprega na cena imanta a presença particular do ente ator, via as suas alterações e reestruturações dos estados psicofísicos do seu corpo, em relação ao ambiente e a obra que está sendo filmada, é uma adequação de si ao espaço que está inserido, de filmagem, o *set* (DAMASIO, A.; DAMASIO, H., 1996).

Por certo algumas coisas têm se mantendo constantes, tais como a predileção pela estética da impressão de realidade, e os aspectos concernentes à espectralidade, tais como voyeurismo, a pulsão escópica e o gozo da imagem (AUMONT, 2002). Muitos deles incidem sobre as imagens dos corpos dos atores e atrizes, havendo de modo preponderante a fetichização das imagens dos intérpretes – essa ordem antropológica vem à determinar os modos de representação desses corpos, ao passo que são representados corpos no padrão hegemônico de beleza, gênero e sexualidade, calcados na polaridade entre a masculinidade e a feminilidade, havendo pouca representatividade de outras formas de ser-estar no mundo⁶⁶.

Certamente, essa ordem dos gostos é retroalimentada, em parte o cinema chegou a direcionar as afeições dos espectadores, e em outra a espectralidade também determina esse fator. Um exemplo claro disso, é o fato de que mesmo o *cinema mainstream hollywoodiano* já tentou representar corpos que diferiam dos marcadores hegemônicos de representação, o resultado quase sempre era o fracasso de bilheteria.

Bernardet (1980) já nos chamava atenção para o fato de que a cinematografia industrial, não pode de todo ser considerada uma vilã sobre os *modus vivendi* das sociedades. Seria ingênuo pensar que a espectralidade é composta de meros receptores. Certamente, os cinemas industriais influenciam em grande parte o gosto do público, aquilo que deseja ser assistido, mas não é algo unilateral, como algumas vertentes teóricas tentam apregoar.

Isso me faz lembrar de um autor muito importante na linguagem teatral, Dennis Guénoun (2014), ele nos fala de algo que pode nos levar a pensar a respeito da cinematografia industrial: “o teatro não é uma atividade, mas duas. Atividade de fazer e atividade de ver [...]

⁶⁶ Devo a ideia de *ser-estar no mundo* a Heidegger (2009) e seu desdobrador Gumbrecht (2010), discuto de modo mais detido a respeito do *ser-estar no mundo do ente ator* no artigo *Linguagem atorial: a atuação no entre-lugar do audiovisual e do teatro*, que publiquei na Revista Temática, no ano de 2020.

o teatro só existe com a condição de que ambas se deem simultaneamente” (GUÉNOUN, 2014, p. 14). Neste sentido, este autor ainda afirma que:

O teatro impõe, num espaço e num tempo compartilhados, a articulação do ato de produzir e do ato de olhar. E ele só se mantém de pé se estas duas ações se orquestrarem. Ora, o momento que vivemos está marcado pelo divórcio entre ambas: aprofunda-se a separação entre o teatro que se faz (ou que se quer fazer) e o teatro que se vê (ou que não se quer ver mais). Atores e espectadores caminham sobre trilhos cujo trajeto é divergente: o teatro está abalado, o edifício não se sustenta mais. É preciso rearticular em uma outra síntese as condutas que o desejo de ver e o impulso de agir engendram. Elas ordenam hoje duas legitimidades teatrais separadas, sem ligação. Urge trabalhar para sua recomposição (GUÉNOUN, 2014, p. 14).

O que quero dizer com isso ao acionar a reflexologia de Guénoun (2014) a respeito da teatrologia, em comparação com a arte do cinema, diz respeito à visão acurada, mercadologicamente falando, que o cinema industrial, o cinema clássico hollywoodiano, o *cinema mainstream* de Hollywood, detêm: atender a vontade daqueles que assistem.

Assinalo, assim como Bernardet (1980), que esse cinema é passível de receber inúmeras críticas, como de fato recebe, mas esse mesmo fator que pode ser visto como problemático, é também, por outro lado um grande acerto. Guénoun (2014), vem denunciar que o teatro está em crise, e perdera o seu lugar de predileção do público, que fora transposto por longos anos para o cinema, essa crise além da premente e factual questão de distribuição e acesso, segundo o autor dizem respeito também ao atendimento do gosto do público. Algo que não se poderá dizer sobre a cinematografia industrial. Isso não quer dizer, que ela não possua problemas ideológicos, especialmente em termos de representatividade, e muitas vezes, também artística. Priviligiar um ator/atriz pelo corpo padrão, ao invés da capacidade atuacional, escolher um intérprete por ser musculoso por haver maior indexação ao arquétipo viril, hegemônico e a contumaz representação do herói clássico.

Esses padrões determinam não apenas os corpos escolhidos para figurarem nas imagens de muitos cinemas, mas também nas corporeidades. Visto que se representam homens, como se houvesse um único traço de movimentação e modulação postural: o homem viril, que denota quase sempre a sexualidade hétero. Mas existem masculinidades, homens múltiplos em suas personalidades e fisicidades. No entanto, a representação solidificada de um padrão de ser homem demonstra a conjuntura social. Denuncio a questão da representação dos personagens masculinos em modo hegemônico, - longe de ser o primeiro, os estudos feministas, os estudos *queer*, fizeram isso muito antes de mim -, mas retomo essa denúncia sobre o plano atoral pelo fato de que ainda nos dias de hoje verificam-se atuações de personagens masculinos que ignoram a representação de sujeitos múltiplos.

Mas há exceções históricas e cinematografia brasileira revela isso, se por um lado apercebe-se essa manutenção da representação de uma única masculinidade, por outro é possível perceber outras realidades. Falo a respeito da possibilidade de se erigir um ativismo sensível que se processa na figura de um ator que não precisa hipermasculinizar mesmo os seus personagens que possuem em sua caracterização, no plano do texto/roteiro uma masculinidade hegemônica, mas, sim, questionar onde se revela o hibridismo deste personagem, em qual aspecto ulterior da personalidade deste ente, se identifica a sua masculinidade/feminilidade na sua singularidade de *persona* (tangenciando tanto a pessoa do ator, quanto a do personagem que ele interpreta). Uma vez que, já se sabe que não falamos de uma única masculinidade, mas de masculinidades, dado que:

Ao romper com a ideia do determinismo do sexo biológico em relação ao gênero, Simone de Beauvoir (1980) incorporou a construção social e cultural ao processo de “ser mulher”. O mesmo processo ocorre ao “fazer-se homem”, que deve ser desnaturalizado e que suscita reflexões intelectuais (Badinter, 1997). Esse processo é individual e social ao mesmo tempo, ao realizar-se diariamente na espacialidade da construção do gênero como elemento identitário fundamental nas relações humanas. O gênero, como alertou Judith Butler (1986), é uma representação e não algo adquirido. O gênero é experienciado de forma cotidiana e as suas práticas permitem a sua existência e transformação. Desta forma, é impossível falar numa única forma de “fazer-se homem”; o que existe na realidade são formas múltiplas. Esse modelo multifacetado de vivências de homens apresenta-se continuamente complexo, contraditório e em mutação, forjando-se em diferentes tempos e espaços (JANUÁRIO, 2016, p. 118).

Esse ativismo sensível se dá algumas vezes, de modo estrito no campo atoral, buscando o verossímil do personagem, e muitas outras vezes é parametrizado entre a atorialidade e os realizadores. Dito de outra maneira:

É crescente a desconstrução de representações acerca da masculinidade hegemônica em filmes que colocam em protagonismo atores que fogem do arquétipo viril, em termos de corporeidade física e gestual. O avanço na concepção de representação cinematográfica se tangencia pelo discurso narrativo audiovisual da obra e pela técnica atuacional do ator que a interpreta via personagem. Essa fissura se abriu mediante as eminentes discussões contemporâneas de gênero, em especial as discussões sobre a crise de identidade masculina, que abriram espaço para a representação de identidades e corpos múltiplos, reverberando-se na cena fílmica ante o factual hibridismo de gênero, que evidencia masculinidades em reconstrução (FERREIRA, 2020b, p. 221).

Nada obstante, adiante no texto, faço um esforço revisionista acerca da primeira realização orientada ao público-alvo *gay*, no Brasil: *O Menino e o Vento* (1967) de Carlos Hugo Christensen, bem como articulo análise sobre as estratégias de corporificação das personagens masculinas disruptivas ao padrão viril de ser/estar homem no mundo, em termos de representação cinematográfica. Adentrarei, neste assunto em momento oportuno, pelo fato

de que esse filme representa uma quebra de paradigma na representação dos corpos masculinos na cinematografia brasileira, ainda que seja um filme esquecido de grande parte da espectralidade nacional. Nessa tessitura, esmiuçarei a imagem atoral em operatividade criacional e atuacional, analisando o trabalho do ator numa relação inextricável ao interesse da obra e de seu cineasta. Faz-se antes necessário, que vejamos algumas outras cinesias que fomentaram essa possibilidade histórica de abertura à atorialidade liminar masculina, posto que a atorialidade do Brasil como um todo teve antes saberes e presentificações ditadas por outras linguagens, agentes e estéticas muito marcantes na realidade brasileira. Vejamos algumas nas seções imediatas.

1.6 A ARTE DO VÍDEO, SABERES ATORAIS DILIGENCIADOS

Presentemente, passo a tratar da relação atoral com o vídeo. Nessa tessitura, importa considerar que a arte do vídeo como um todo, engendra a “desmaterialização da arte” (MELLO, 2008, 41), em contextos de criação absolutamente múltiplos, e por conta disso, os acessos da atorialidade ao vídeo no Brasil se dão pelo viés do hibridismo. Isto porque o próprio vídeo vem à se configurar por essa conformação estrutural. Assim,

para compreendermos a presença do vídeo no Brasil, em seus trânsitos e em seus diálogos, é preciso, antes de qualquer coisa, compreendê-la como processo híbrido de significação e como pensamento, como uma manifestação que coexiste num fluxo contínuo em torno das circunstâncias de sua aparição histórica (MELLO, 2009, p. 188-189).

Em respeito aos dados históricos sobre a atorialidade e o vídeo, consta além dos vídeos modélicos (de pedagogização – adiante pormenorizarei esta categoria videográfica), e dos evidentes registros em vídeo de experimentos teatrais. Todavia, no Brasil, essa prática é algo muito recente, pelo simples fato, de que os artefatos tecnológicos de gravação demoraram a se popularizar no Brasil. Diz-se que “os equipamentos portáteis de vídeo disponíveis nos anos de 1970 eram raros e muito pesados (para os padrões atuais)” (MELLO, 2009, p. 197), por essa razão a relação do ator com vídeo por este viés no solo brasileiro, historicamente, não é tão longa, como poderia se imaginar, especialmente se considerarmos as peças que marcaram história no Brasil, antes da década de 1990.

Dessarte, curiosamente, a relação da linguagem atorial em encontro com a linguagem do vídeo (em uma de suas artérias) vem à se estabelecer de forma análoga do que ocorrera entre o encontro do ator com o cinema. Ao contrário do que se poderia supor, historicamente, esse encontro não se dera de forma prevalente com relação a função registro do vídeo, como

se poderia depreender intuitivamente.

O processo de revisionamento possibilitou aferir que dos poucos registros videográficos que dispomos de experimentação da classe atoral – pode-se citar pequenos trechos de vídeos de Teatro Fórum (modalidade teatral desdobrada por Augusto Boal que propõe a função *spect-ator*, em que atores estão ali como modo de se ensinar/estimular a função ator, para que ela possa ser assumida por qualquer pessoa que deseje participar do experimento cênico, deslocando-se da função estrita de espectador, passando a ser atuante na cena, via a função ator, por isso, *spect-ator*), entretanto, estes foram gravados no Peru e estão compilados no documentário *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido* (Zelito Viana, 2011). No documentário em si esses vídeos ganham o *status* de *demonstração*, pelo fato de serem enxertados trechos de relato/explicação do próprio Augusto Boal. Entretanto não há registro textual ou estudos teóricos a respeito de qual a utilização desse material videográfico pelo próprio teatrólogo brasileiro, para além do aplicado no documentário, e da possível elucubração da função inicial de registro.

Antes de nos direcionarmos ao vídeo, não poderia deixar de mencionar, um campo operativo, infelizmente já em desuso que foi o Teleteatro no Brasil, que representou um encontro da linguagem teatral com a televisiva, em que os atores e realizadores borraram as fronteiras do teatro, do vídeo, do cinema e da televisão. Tratou-se de um grande lugar operativo, que disseminou grandes obras dramáticas, tais como o teleteatro *Vestido de noiva* (Antunes Filho, 1974), uma adaptação da obra de Nelson Rodrigues para o programa Teatro 2 da TV Cultura, estrelando dois dos maiores nomes da atorialidade nacional: Lilian Lemmertz e Nathália Thimberg como Alaíde e Mme. Clessi. Em suma, a linguagem do teleteatro, é herdeira “de um fazer teatral e de uma dramaturgia que remontam ao teatro realista brasileiro, no século XIX, inserindo num contexto histórico de atualização cultural” (COSTA, 2011, p. 3).

Nessa esteira, pode-se observar que “com a introdução da televisão, o teatro renovado é absorvido por ela no formato dos teleteatros como um produto nobre, destacando-se na programação televisiva” (COSTA, 2011, p. 39). Esse fenômeno já fora operado anteriormente, pelas rádios, pois também utilizavam de peças teatrais em realizações de radioteatros – as nomeadas peças radiofônicas (*idem*). De maneira tangencial, essas linguagens familiarizaram e aproximaram as relações da atorialidade com as mídias de áudio e de vídeo, e principalmente no que tange às signagens específicas da imagem e do som, no que se refere as tratativas e abordagens desses elementos em foco de abordagem operativa.

Importa assinalar que o Teleteatro no Brasil se iniciou na década de 1950, tendo seu

declínio a partir do ano de 1962, a partir da insurgência do *videotape* (fitas de vídeo magnéticas utilizadas para a captura e transmissão de imagens televisivas), sofrendo adiante o deslocamento do interesse do público para as telenovelas (ficção televisiva seriada com exibição diária em forma de capítulos) que vieram junto dele (o *videotape*). Antes disso, as peças televisivas compunham um importantíssimo campo operativo atoral, figurando como o produto mais prestigiado entre os programas da televisão do período, chegando a representar a definição da televisão na década de 1950 (ANDRADE *et al.*, 2009).

O teleteatro, por sua vez, era a transmissão ao vivo de encenações de peças teatrais que tinham pelo menos três configurações de produção: (I) as peças eram simplesmente transmitidas do teatro em que estivessem em cartaz; (II) as montagens teatrais já prontas – pois, ou estavam em cartaz ou tinham acabado de sair de cartaz, ou ainda estavam em turnê – eram reproduzidas em estúdio; (III) a produção da encenação era originária da própria estação de televisão que a apresentava (COSTA, 2011, p. 39).

Nesse contexto, torna-se importante considerar que o teleteatro exigia do ator a lógica teatral de atuação, não o tônus atuacional em si (pois ela era menos expandida, ainda que portadora de teatralidade), mas, sim, a linearidade, ao passo que a peça era encenada em tempo real, sem os cortes das telenovelas e do cinema. Neste sentido, no campo operativo da televisão, a introdução da tecnologia do *videotape* proporcionou outro modelo operacional:

os atores podiam encenar com mais planejamento e tranquilidade, uma vez que as cenas podiam ser editadas posteriormente, evidenciando a mudança na lógica profissional. Principalmente, não havia mais improvisos, todos tinham permissão para errar e corrigir seus erros (CASTRO, 2017, p. 34).

Parto agora a explorar detidamente a questão da relação entre as artes do vídeo e a atorialidade, seu percurso histórico, sabendo de antemão, que nos dias de hoje, como já explorei anteriormente; é bastante revolvida pela liguagem do videoclipe, mas que não se restringe a esse lugar operativo. A respeito desse deslocamento tempório-espacial, pelos entremeios de linguagens símiles, importa considerar a noção de meio videográfico aventada por Mello (2008):

O meio videográfico é fruto de uma complexidade de estados perceptivos. Em sua constituição elementar, trata-se de uma modulação eletrônica, o sinal de vídeo, sintetizado e traduzido simultaneamente em informação. Em sua natureza eletrônica, em relação ao modo de registro da imagem e som, ele é instável, constituído por pontos (pixels) e linhas (de varredura). Ele propicia instantaneidade entre a emissão e a recepção da mensagem audiovisual em tempo real, trazendo, com isso a lógica do ao vivo, do acaso, do improvisado e do efêmero, assim como uma multiplicidade de ações artísticas que se associam à telepresença, às performances do corpo com a câmera de vídeo e ao processamento eletrônico, entre outras manifestações. Desse modo, ele é reconhecido, antes de qualquer coisa, como um arte do tempo e do

acontecimento (MELLO, 2008, p. 43-44).

Nessa perspectiva, “o vídeo compreende o contexto em que esse meio se revela independentemente da transmissão a longa distância” (MELLO, 2008, p. 44). Assim, a grande questão da arte no vídeo surge a partir do caráter de intervenção do vídeo no processo artístico.

Nas palavras de Mello (2008, p. 44) “a questão da arte surge em um ou outro contexto quando ela aparece sob a forma de apropriação e intervenção no meio, segundo uma visão crítica e sensível” (*ibidem*), nesse perfilamento cinesiológico das artes, “o meio videográfico é absorvido no campo da arte não só pelas novas atitudes artísticas vigentes como também pela sua condição de refletir novas condições do real” (*ibid*, p. 45), inferindo, inclusive sobre os modos de se refletir sobre a própria arte, no caso dos vídeos modélicos atonais – sobre o trabalho dos atores -, pelo fato de que “a convergência entre tais experiências determina o que reconhecemos hoje como a experiência dos circuitos informacionais, conhecidos, por excelência, como os fluxos midiáticos” (*ibid*, p. 45) - isso explica os domínios/elementos dos vídeos modélicos, sobretudo o aspecto informacional e o de transmissão de técnicas entre a atorialidade.

Um ponto primordial para se compreender a questão do vídeo é o de convívio tecnológico, posto que é a partir dele “que os artistas encontram mais uma, entre as muitas, possibilidades de se relacionar com um mundo perceptivo absolutamente mais interagente, desmaterializado, processual e efêmero” (MELLO, 2008, p. 49). Efêmero porque a *performance*, a pedagogia corpórea se perde tão logo tenha sido desempenhada no espaço tempo sensorio, mas que a partir do vídeo, pela sua grafia, pode permanecer, disseminar-se; antes, nos primórdios do vídeo pelo caráter de disseminação pedagogizante e de divulgação, e nos dias de hoje na emulação de novas práticas artísticas: artes do vídeo.

Para que se entenda, o vídeo é um acontecimento eletrônico, posto que ele se trata de “uma questão de tempo: tempo inscrito na imagem, tempo de transmissão da imagem e duração de tempo necessária à sua apreensão sensoria” (MELLO, 2008, p. 52), ao passo que “a dimensão temporal do vídeo é uma característica fenomenológica que o transforma num acontecimento eletrônico” (*ibidem*). A autora ainda assevera que:

Na contemporaneidade, em que cada vez mais as formas expressivas são geradas em sua eminência processual e temporal – no mesmo tempo em que o trabalho se realiza –, analisar a prática artística como uma ação desmaterializada, produzida na eminência temporal, contribui para as investigações acerca de seus aspectos relacionados tanto aos processos ambientais, relacionais e performáticos quanto aos meios eletrônico-digitais, em que se inscrevem as tecnologias de comunicação, que transitam como uma rede de conexões em torno de múltiplas realidades espaço-

temporais (MELLO, 2008, p. 56).

Se refletirmos sobre essa última assertiva de Christine Mello, podemos relacionar com a multiplicidade de vídeos realizados por atores das mais variadas tradições que podem ser encontrados contemporaneamente em plataformas com o YouTube: vídeos de *stand up* (monólogos de comédia, sem a quarta parede, iniciou-se no teatro e hoje se encontra amplamente disseminado no vídeo, também) diretamente orientados para a *internet*; o videobook – categoria videográfica em que o ator, elege uma cena, muitas vezes já conhecida do público (de uma telenovela ou de um filme, por exemplo), para interpretar e mostrar seu talento atuacional, esses vídeos são uma espécie de *book* (jargão utilizado no mercado atoral, para designar fotos e/ou vídeos para se vender a imagem do ator em agências de atores; existem produtoras, que ao realizarem seus *castings* procuram essas instituições para a composição de um elenco com intérpretes não tão conhecidos).

Além disso, surgiu muito recentemente, uma nova rede social, o Tik Tok, nela qualquer usuário pode montar vídeos curtos, em geral, com teor de entretenimento pelo viés humorístico, inclusive alguns atores profissionais já estão produzindo vídeos no novo aplicativo, o que de certa forma gerou um novo campo operativo ao ator, e também a inserção no mercado atoral por parte de atores não conhecidos antes da criação da nova plataforma virtual.

Essas multiplicidades de espraiamento do ator no vídeo, não é exclusividade dos dias atuais, em que há com o pleno estabelecimento da *internet*. O meio videográfico já concatenou isso com seus meios próprios, antes do advento da *internet*, via as exposições nos sítios da videoarte que rapidamente se internacionalizaram em encontros, mostras, e em espaços como as galerias de arte e os museus.

Além disso, sem dúvidas a televisão é grande difusora e produtora do vídeo, especialmente, no Brasil. Isso se evidencia pelo dado histórico, de que o primeiro videoclipe brasileiro foi produzido pela Rede Globo: *América do Sul* (Travesso, 1975), cujo intérprete era Ney Matogrosso (SOARES, 2009). Neste sentido, faz-se importante compreender que o audiovisualidade do vídeo possui meios próprios de acesso, ainda que tenha se indexado de maneira tão rápida ao contexto da *internet* – e, certamente ressignificado.

Nessa tessitura, Ivana Bentes (2003, p. 9), nos lembra dos vídeos que ficaram famosos na década de 1970, classificados como *documentários experimentais*. De acordo com a autora, essa produção vinha a ser o vídeo documentário brasileiro, galgado na década de 1970, tinha a essa idéia do “filme ao vivo”, de contruir-se diante dos olhos do espectador, e por conta disso se afastava do documentário sociológico, com teor explicativo e de denúncia

constumeiros na década de 1960. Bentes (2003, p. 9) recorda que essa videografia se tratava da “atividade de documentaristas e diretores de ficção vindos do cinema e absorvidos pela TV durante o período de 1971 a 1979”, um marco do encontro do cinema com o vídeo no Brasil.

Um dado importante a respeito desse período e campo criacional é o fato de que ele veio a requerer a presença atoral. O vídeo documentário televisionado, no Brasil, nessa instância contou com a atorialidade que a esta altura, já estava cada vez mais dotada de sua conformação liminar. Nas palavras de Bentes (2003), havia :

Utilização de atores nas reconstituições de fatos narrados; o som direto como ambientação; a conversa solta ao invés da entrevista; e a incorporação do *making of* e das discussões entre atores e personagens reais que vivenciaram os fatos narrados e encenados. Um momento de incorporação de diferentes procedimentos do cinema moderno de ficção e documental (Godard, Rossellini, Jean Rouch, os filmes do Cinema Novo) na estética emergente do vídeo-documentário. Em “O Caso Norte”, de João Batista de Andrade, realizado em vídeo (1977), atores vão para o local de um crime na periferia de São Paulo, cometido por um vigia recém chegado do Nordeste, e discutem o perfil dos personagens na presença de testemunhas e participantes da trama. A reconstituição do crime é narrada por um repórter policial, e um ator que representa o vigia interage e dialoga com policiais que participaram do caso, numa oscilação perturbadora de pontos de vista (BENTES, 2003, p. 10).

Esse procedimento operativo de ambientação e diálogo do ator com os viventes (experenciados na e da situação real), relaciona-se como bem lembra Ivana Bentes com uma notória vertente teatral – na sua praxeologia, em seu método: “atores que discutem os personagens que representam e reencenam a realidade num quase psicodrama” (BENTES, 2003, p. 10).

O diagnóstico da autora foi assertivo, posto que o *Psicodrama* é uma modalidade teatral de cunho terapêutico (quando vinculado à prática artística para processos internos de terapia do ente/grupo), em que os partícipes experimentam no âmbito cênico proposições combinadas de situações experienciadas nos seus ambientes sociais e/ou familiares, como modo de reflexologia comportamental a respeito dos papéis desempenhados no ato dramático em relação à vida no plano da realidade.

No teatro é utilizada principalmente como técnica criativa. Seu criador foi Jacob Levy Moreno (1889-1974)⁶⁷, desdobrou a abordagem na ambiência teatral, entretanto a proposta ganhou um terreno próprio, especialmente na Psicologia e na Psicopedagogia como uma possibilidade “de intervenção que utiliza técnicas de dramatização para lidar com os

⁶⁷ Além disso, é importante que se diga que “o psicodrama é uma técnica psicoterápica cujas origens se acham no Teatro, na Psicologia e na Sociologia. Do ponto de vista técnico, constitui, em princípio, um processo de ação e da interação. Seu núcleo é a dramatização. Diferente das psicoterapias puramente verbais, o Psicodrama faz intervir, manifestamente, o corpo em suas variadas expressões e interações com outros corpos” (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 21).

conflitos travados pelo indivíduo ou por um grupo” (CLARO, 2018, p. 144). Esse processo de dramatização tinha por objetivo fazer com que “o sujeito, protagonista da dramatização, consiga enxergar a si próprio e o problema que está vivendo” (*idem*, 2018, p. 145).

Pelo ângulo de se combinar as cenas a partir de fatos ocorridos; dialogadas com os viventes do conflito, percebo também similitudes com o Teatro-Jornal arrolado pelo grupo Núcleo do Teatro de Arena de São Paulo, do qual Augusto Boal foi o diretor artístico entre os anos de 1956 e 1971, que consistia em reunir “diversas técnicas simples que permitem a transformação de notícias de jornal ou de qualquer outro material não-dramático em cenas teatrais” (BOAL, 2013, p. 149). Nessa referida modalidade teatral, costumeiramente, “a notícia é improvisada cenicamente, explorando-se todas as suas variantes e possibilidades” (*ibidem*).

A partir dessas premissas praxeológicas, da relação entre o passado operativo atoral, num contexto modal de origem teatral, requerido no vídeo documentário, é possível articular que o ator em suas cinesias, exerce seu caráter liminar sem abdicar de sua ancestralidade formativa e laboral, ao passo que o ator enquanto ente liminar, passa, sim, de ator de teatro para ator de vídeo documental, e ator de cinema, e ator em videoclipe; entretanto, em inúmeros contextos, sua ascendência teatral é requerida/demandada por outras linguagens.

Sem dúvidas, é possível elucubrar que o ator, muitas vezes, nem mesmo toma consciência desse caráter dialógico em termos pragmáticos e praxeológicos a respeito das similitudes operativas – que seriam, em verdade, equivalentes em termos de *modus operandi*. Se, por ventura, ainda não se encontram concantenadas em suas equivalências pragmáticas, isso se relaciona a pouca atividade de produção de bibliografia de cunho atoral em cinema e audiovisual (pelas mãos de atores-pesquisadores) a respeito da sua própria praxeologia⁶⁸, isto é, pouco esforço/interesse da própria classe, em relação a essa tarefa.

Relembro o diagnóstico de Jean-Jacques Roubine (1987) já citado no início de minha argumentação a respeito do fato de que a classe atoral pouco escreveu ao longo da história no tocante de seu próprio trabalho. Algo que o revisionamento bibliográfico e a investigação a respeito do estado da arte confirmam, as poucas teorizações a respeito da arte atoral, especialmente no cinema, ainda que proficuamente relevantes, poucas vezes foram escritas pela atorialidade. Não bastasse isso, minha experiência pessoal e profissional (como ator e diretor) nas salas de ensaio, nos *sets* de filmagem, e também nas salas de aula (enquanto docente e discente) apresentam indícios tácitos símiles que apontam que essa característica se

⁶⁸ Estrutura lógica da ação humana bem como os fatores acionados pelas pessoas para que atijam seus objetivos em suas ambiências (MISES, 2010); neste caso, ação atoral em seu meio.

mantém ainda nos dias de hoje. Muitos atores e atrizes, se interessam pelo caráter estelar que a profissão em algum momento pode lhes conferir, mas, muitas vezes não são afeitos à reflexologia do ofício atoral, especialmente no que concerne ao exercício de escrita, em termos de teorização.

Isso poderia ser explicado em parte por argumentos da Neurociência, sabe-se que as ações dos indivíduos e suas aprendizagens são, em parte, influenciadas pelos estímulos do meio social a que estão inseridos. Isto, para além das habilidades cognitivas preponderantes no ente (MOURÃO-JÚNIOR *et al.*, 2011).

Em outras palavras, pode-se argumentar que a teorização e reflexologia a respeito da própria arte não ocorre em maior volume porque o ofício de ator, tende a demandar dele a sua sujeição operacional, e menos as suas habilidades cognitivas de descrição e análise. Ao bom ator basta que saiba atender bem aos desejos dos realizadores, com os quais ele se relaciona. O campo científico para atorialidade não é vasto, sobretudo no cinema, não em termos epistemológicos, mas em volume de produção, e de espaço antropológico.

A sujeição do ator estrita à servidão operacional advém desde a insurgência da figura do diretor no campo teatral (ainda que possuísse antecessores equivalentes), como nos lembra, Dort (1988), e que como eu já assinalei algumas vezes é repetida na seara do cinema, notadamente pelo fato de que a percepção de que o ator vem a ser uma forma fílmica demorou a se estabelecer, sendo ainda rebatida por algumas vertentes mais tradicionais em tal universo.

Somando-se a isso, seria ingênuo não considerar o fato de que em termos neurocientíficos – tendo em mente, especialmente, a vertente da *Teoria das Inteligências Múltiplas*, desdobrada por Gardner (1983) – os seres humanos não possuem uma única inteligência, mas várias. Nesta medida, a conformação da inteligência global do indivíduo é multifacetada, de tal maneira a atorialidade tenderia a ter de modo preponderante a inteligência corporal-cinestésica, posto que ela:

compreende habilidades motoras amplas e finas, envolve coordenação e destreza física. É a facilidade para expressar ideias e sentimentos através de atividades proprioceptivas, táteis e hápticas. Intensifica-se por meio de atividades esportivas, dramatizações e danças. Práticas escolares que favorecem esta inteligência devem, por exemplo, permitir que os alunos corram, pulem, construam, dramatizem, movimentem-se, experimentem sensações. Está localizada no hemisfério esquerdo, córtex-motor, cerebelo e gânglios basais (SIMÕES *et al.*, 2018, p. 103).

Em contrapartida, a atividade de escrita está relacionada à inteligência linguística: “a capacidade de usar bem as palavras, seja de forma escrita ou oral” (SIMÕES *et al.*, 2018, p.103). Em geral, ela pode ser observada em pessoas que precisam de livros e textos para o seu processo de aprendizagem, bem como são afeitas aos debates, leituras e escrituras.

Certamente, existem traços dessa inteligência nos atores, mas é prevalente na atorialidade a inteligência corporal-cinestésica, pelo fato de que ela aciona a preponderância da compleição física que a atuação engendra. Importante, assinalar que os indivíduos possuem múltiplas conformidades em sua inteligência, dessa maneira é possível se levantar a hipótese de em termos psicofísicos para ser ator e escritor (ator-pesquisador, mais precisamente), seria necessário que o ente tivesse o afã pela escrita em teorização, e que isso deveria estar em pé de igualdade em termos de interesse com a atuação, para o indivíduo se identificar com a obragem da interpretação e a sua teorização –apresentar essas duas inteligências como de necessidade de expressão identitária. Em outras palavras, essa parcela da atorialidade (de atores-pesquisadores) sejam portadores de uma inteligência preponderantemente constituída entre a corporal-cinestésica e a linguística.

Advirto ainda que a inteligência global pode ser estimulada e desenvolvida pelo processo de ensino-aprendizagem, de maneira a se ampliar as inteligências do ente. Ainda neste sentido é fundamental que se reconheça que as aprendizagens “deveriam ser achadas nas relações sociais que o indivíduo mantém com o mundo exterior. Mas o homem não é apenas um produto de seu ambiente, é também um agente ativo no processo de criação deste meio” (VYGOTSKY *et al.*, 2003, p. 25).

Depreende-se disso, que o interesse individual irrompe fronteiras, poucas vezes somos convidados às oportunidades, sejam artísticas ou acadêmicas. Especialmente, em um país como o Brasil, em que se observa um enorme distância entre as pessoas via os processos de estratificação social, há que se ter sempre um processo individual de resistência, para além do coletivo, galgando lugares de criação artística e de escrita.

1.7 CINESIAS DE LUGAR E OPERATIVIDADE ATORAL NO BRASIL

Até aqui muito já foi falado acerca do deslocamento e trânsito dos intérpretes do teatro para o cinema em todo o Ocidente. Todavia, é salutar que os tempos e cinesias de cada sociedade e cultura, ainda que vivamos ante a globalização, possuem uma série de especificidades que corroboram as múltiplas realidades vividas em cada país.

Neste sentido, refletir sobre a realidade da atorialidade brasileira nos permite compreender ao menos em parte sobre as cinesias de lugar e operatividade atoral contemporâneas, que se encontram em constante de estado de reconstrução e construção no país.

Há dois estudos importantes no Brasil que apresentam um panorama – de indícios dos

movimentos da atorialidade brasileira entre o teatro e a grande área do campo audiovisual, certamente há outros, mas elejo estes dois, pois eles corroboram as perspectivas de trânsito entre-artes dos intérpretes, imbricados das modalidades atuacionais em termos de formação e operatividade (norteador da minha pesquisa, em que analiso as cinesias – movimentos operativos (especialmente de cinematografização) e antropológicos (de ergimento de carreiras, e conquista de um lugar de operacionalização).

Nomeadamente, os estudos de que falei são: o artigo *Erigir novos corpos, reinventar personas: o ator moderno do cinema brasileiro*, publicado na Revista Famecos por Pedro Maciel Guimarães em 2014, e o livro *O teatro sob pressão: uma frente de resistência* de Yan Michalski, especialmente o capítulo *VI Os Anos Oitenta*, publicado em 1985. Assinalo, que frequentemente recorro à livros não tão recentes, por importar a abordagem de reversionamento historiográfico, que este estudo requer (e também porque os materiais sobre os atores não são fartos, especialmente os cinematográficos e/ou liminares), busco dinamizar essa distância temporal pelo reversionamento contextual da história em diálogo com operadores teóricos (também de natureza de reversionista) mais contemporâneos. Tal procedimento, também me permite (como preconiza a metodologia de revisão bibliográfica) empreender esforços analíticos acerca da epistemologia de nossos teóricos que historicizaram a nossa memória cultural e artística.

Nessa tessitura, os nossos intérpretes possuem uma ambiência atuacional marcada pelo trânsito, de maneira preponderante estes artistas se formam no teatro – seja em espaços de educação formal ou informal -, ao passo em que há uma tradição de aprendizagem da linguagem teatral muito calcada no *fazer*; essa prática permance até os dias de hoje.

Além disso, muitas vezes esse processo de formação se dá por meio de agremiações livres, tais como as companhias teatrais que vão se consagrando no território regional, às vezes até nacional. Outro fator de impacto para os caminhos da formação de ator no Brasil é o de que há ainda a presença de artistas estrangeiros que se radicaram no Brasil, e disseminaram suas práticas artísticas de ensino-aprendizagem-operatividade. Entre eles, o russo, já citado Eugenio Kusnet (Eugênio Shamansky Kuznetsov), grande divulgador, no Brasil, da metodologia de ensino-aprendizagem de atuação sistematizada por Constantin Stanislavski. Outro notório é o polonês Zbigniew Marian Ziembinski (1908 – 1978), também radicado no Brasil, que impactou profundamente atorialidade brasileira, em termos de concepção de cena.

Uma curiosidade é a valoração que Ziembinski obtinha entre a classe atoral do Brasil, em face de que o próprio Eugênio Kusnet, há muito dedicado ao esmero da profissão de professor da linguagem atorial, voltou a cena figurando nos elencos de Ziembinski, no teatro.

Houveram outros nomes importantes, tais como os italianos Rodolfo Celi (1922 – 1986) e Ruggero Jacobbi (1920 – 1981) que passaram pelo nosso país. Ambos, trabalharam no teatro e no cinema brasileiros, dado importante a se considerar, na medida em que os nossos atores profissionais estiveram quase sempre entre o teatro e o cinema (muitas vezes também a televisão). Celi fora quem dirigiu o filme *Tico-tico no Fubá* (1952), sucesso de público, que contava com a estrela consagrada nos palcos, no cinema e na televisão, Tônia Carrero (1922 – 2018, brasileira) – com quem fora casado por cinco anos.

Além disso, Celi fora um dos diretores de outro grande sucesso de público, o filme *Caiçara* (Celi, Waterhouse, Payne, 1950). Neste filme, um dos cineastas Tom Payne (1914 – 1996) – ator e realizador argentino também radicado no Brasil, fora o responsável por lançar a carreira de atriz de Eliane Lage (1928, brasileira) convencendo-a a participar da obra. Payne e Lage casaram-se no ano seguinte. Em 1953, Payne dirige Lage em *Sinhá Moça* (1953), filme reconhecido internacionalmente, que contava com Eugenio Kusnet no elenco. Outro cineasta com feitos importantes no Brasil fora Luciano Salce (1922 – 1989), entre suas realizações figuram *Floradas da Serra* (Salce, 1954), na capa do filme o anúncio chamava atenção do público apresentando a estrela brasileira Cacilda Becker (1921 – 1969). Os nomes que acabo de citar de estrangeiros no cinema brasileiro e suas realizações se deram primordialmente na Companhia Cinematográfica Vera Cruz⁶⁹, com exceção de Ruggero Jacobbi que apesar de ter dirigido filmes na Vera Cruz, realizou feitos importantes na Cinematográfica Maristela⁷⁰ como por exemplo o filme *Presença de Anita* (Jacobbi, 1951).

Indubitavelmente houveram escolas informais, também, responsáveis pela formação de atores e atrizes, que, em geral, são coordenadas por artistas notórios na cena teatral, que em dado momento passam a se dedicar à formação de atores. Outro movimento atoral é a prerrogativa de se viajar para fora para adquirir formação em grandes centros de formação na Europa, principalmente.

Entretanto, uma coisa que se mantém até os dias de hoje é o fato de que os artistas que se formam como atores e atrizes no Brasil possuem uma formação que se dá eminentemente acercada da linguagem teatral. Não há por exemplo, uma graduação em Interpretação Cinematográfica no Brasil, nem mesmo um curso Técnico de Interpretação Cinematográfica, o contrário entretanto existe, tanto no ensino técnico quanto no ensino

⁶⁹ Grande disseminadora do modelo industrial hollywoodiano no Brasil (1949-1954), foi fundada por Franco Zampari (1898-1966), italiano; foi um importante produtor artístico de teatro e cinema. E, Francisco Matarazzo Sobrinho, brasileiro e descendente de italianos, foi um industrial e investidor cultural de teatro e cinema. Ambos, foram fundadores do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Essas duas ações figuram entre as maiores realizações de empreendimento cultural da história da arte brasileira.

⁷⁰ Extinta produtora paulista de cinema (1950-1958) fundada por Mário Audrá Junior, movimentou o circuito paulista de cinema.

superior existem formações orientadas para o ator no teatro. O desdobramento dessa realidade formativa para o mercado de trabalho atoral no campo audiovisual, isto é, as abordagens a respeito do tratamento do trânsito de atores oriundos do teatro têm se dado largamente em nossa história pelos próprios artistas, sem o avento educacional.

Dito de outra maneira, a atorialidade vêm sendo calibrada em termos operacionais em sobremaneira pelas demandas geradas pelos cineastas, entretanto, especialmente nos cinemas realizados no Brasil – inspirados pelas vanguardas francesas e o neorealismo italiano –; passa a ser constatado um novo *modus operandi* entre os realizadores cinematográficos em que a atorialidade brasileira é fortemente corporificada (ainda mais) pela liminaridade.

Algo de novo foi promulgado na história do cinema de modo conjunto à classe atoral cinematográfica, que veio a abrir novas perspectivas para intérpretes múltiplos. Nomeadamente falo (1) do *Cinema Novo Brasileiro* sendo desenvolvido por cineastas dos quais os mais expoentes são Nelson Pereira dos Santos (1928 – 2018) e Glauber Rocha (1939 – 1981), vividamente influenciados pelo *Neorealismo Italiano* (com nomes como Federico Fellini (1920 – 1993) e Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975)) – marcado pelo engajamento social, chancelado pelos *atores sociais*⁷¹; e, a *Novelle Vague* (composta por Jean Luc Godard (1930), François Truffaut (1932 – 1984), entre outros) – distinguida pelo rompimento do ideal burguês, pela experimentação e inovação na linguagem cinematográfica. E (2) do Cinema Marginal, cujo expoente é nomeadamente o cineasta Rogério Sganzerla (1946 – 2004).

Estes dois movimentos cinematográficos brasileiros, o Cinema Novo Brasileiro e o Cinema Marginal do Brasil se materializaram por meio dessas tônicas de inovação e experimentação estética na linguagem cinematográfica, e a temática disruptiva de desvencilhamento aos ideais burgueses de representação, bem como a representação de sujeitos e corpos não representados anteriormente no cinema (evidenciando corpos de classes sociais até então esquecidas).

É assim que os rumos de representação engendrados por estes cineastas vai assimilar ou preterir intérpretes nessa até então nova cinematografia. É um ponto de passagem, que vai abrir espaço para corpos e sujeitos múltiplos, em que a atorialidade brasileira vai se tornando acentuadamente mais liminar, marco do Cinema Moderno Brasileiro, que se inicia em meados do final da década 1950 quando da insurgência do Cinema Novo Brasileiro.

⁷¹ Designação dada àqueles atuantes não profissionais que passam a operar no cinema, especialmente pela primazia de estarem “revivendo situações próximas da realidade que conhecem ou já viveram” (GUIMARÃES, 2014, p. 295); em estado de representação atuacional na tela. Tal atorialidade ganha tónus – galga seu espaço de atuação, neste campo operativo –, especialmente a partir do Neorealismo Italiano, em que passa a servir (essa categoria de intérpretes) de modelo para cineastas seguidores de tal movimento (e/ou inspirados por essa conformação atoral) até os dias de hoje.

Filmes como *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), colocam nas telas corporalidades tão próprias que passam por corporeidades. É o momento em que o cinema insiste em abdicar de um sistema de interpretação para replasmar um sistema de vivificação. Trata-se de uma estratégia com seus efeitos.

Esses filmes, desejavam tirar os filtros atoriais de tradução dos intérpretes profissionais, de modo a colocar em cena atuantes que de certa maneira representavam a si mesmos, em situações muito próximas de suas experiências espaciais e relacionais. Por exemplo, se o desejo era o de retratar uma comunidade ribeirinha, contratavam-se moradores da região para se representar tais papéis, assim estes atuantes teriam em si as vivências e a fisicalidade própria dos habitantes da região como de fato eram.

Esse procedimento, tratava-se de uma busca pela replasmação de uma realidade mais densa, que inevitavelmente resvalava na corporalidade mesmo do intérprete não profissional, pelo fato de que o ser/estar no mundo real não condiciona um local para se olhar ante a câmera de maneira menos artificial (sem a direção de atores, essas pessoas ou fugiriam o olhar da câmera ou a encarariam de frente).

Além disso, o plano da vida real não imporia uma determinada posição da angulação do corpo em relação à câmera (a clássica angulação da câmera em $\frac{3}{4}$). Isto é, em corporeidade aquilo que é próprio do ente, sem artificialismos, o verismo puro nem mesmo para os atuantes não profissionais é replasmável. Não é necessário citar também os inúmeros relatos das dificuldades enfrentadas com e por essa parcela da atorialidade, mas que certamente responde muito bem à determinadas intencionalidades de realização.

Contudo, reforço, os corpos dos atuantes não profissionais ao atender as demandas do verossímil cinematográfico (tornam-se construção de uma corporalidade⁷² imitativa de si, contudo mais próxima da corporeidade real do corpo e da fala: o aspecto físico da personagem – intento claro desses cineastas).

Outro fator que impõe a corporalidade é o fato de que na realidade é a barreira cultural e relacional (qual o laço de intimidade entre os entes) que vai definir a proxêmica dos corpos entre os viventes, entretanto nos filmes há a marcação de cena – até onde determinado atuante pode se aproximar do outro ator, respeitando o quadro do filme, planejado outrora por seus realizadores (?). Tudo isso vai impor ao atuante a aquisição de uma corporalidade, ainda que o seu referente maior seja sua própria corporeidade.

⁷² Esclareci as distinções teóricas entre corporalidade e corporeidade na seção 1.8.1 *Corporificações masculinas de borda, em foco O Menino e o Vento de Christensen*.

Além disso, inúmeros são os agentes cinematográficos (entre artistas, realizadores, intérpretes e preparadores de elenco) que aventam um diagnóstico comum: a câmera frente ao corpo do ser humano impõe a perda da sua naturalidade, assim, os entes capazes de realizarem a sua própria mostra em diálogo esteticamente desejável à câmera serão aqueles que serão assimilados pelos filmes realizados no Cinema Novo Brasileiro. Posto que de uma maneira ou de outra, o ator ou o atuante não profissional será escolhido sempre pela sua capacidade de atendimento ou superação das expectativas estéticas do diretor. Certamente, essas cinematografias buscam outras estéticas, na busca de uma cinemática e corporalidade mais próxima de entes identificáveis como genuinamente brasileiros, e um ponto importante: brasileiros não europeizados.

De certa maneira, esse movimento é símile há algo realizado por Nelson Rodrigues autor que inaugurou o Modernismo no Teatro Brasileiro, quando de suas realizações que passam a evidenciar as Tragédias Cariocas, de sujeitos brasileiros, ainda que unicamente portadores de uma brasilidade reconhecidamente do Rio de Janeiro – tal fato se dá pelo fato de que essas peças teatrais eram de cunho realista, o próprio dramaturgo inúmeras vezes chegou a dizer que escrevia sobre o seu entorno. A peça *Os Sete Gatinhos* (Nelson Rodrigues, 1958) coloca em cena não sujeitos ricos, mas uma família que sobrevive da exploração e da prostituição das próprias filhas, há ainda a figura do malandro – heróico em sua tragédia – o personagem Bibelot, que encontra essa família caída em mais desgraça do que as suas próprias e isso lhe é letal. Isso nos leva a crer, que atores com outros corpos (outros biótipos, daqueles que emulavam às corporalidades do cinema industrial estadunidense no Brasil) passam a ser levados para o entre-lugar de representação do teatro e do cinema, nesse ínterim.

Certamente sob o recrudescimento e negação de parte da sociedade, e calcados em atitudes de resistência; seria ingênuo pensar que essa atorialidade que vivia nas bordas e que aos poucos passa a ocupar lugares de representação antes destinados à grandes atores (alguns com formações internacionais) não sofreriam aversão e preconceito de parte da espetatorialidade.

De novo, em parte, pois a atorialidade brasileira é marcada historicamente pela margem, mesmo àqueles que possuíam o lugar de destaque, carregavam sempre a desconfiança por aquilo que a figura de ator/atriz carregam socialmente, vistos de maneira contumaz como o malandro, a prostituta – a profissão atoral até pouco tempo não era algo aceitável socialmente⁷³.

⁷³ Inclusive havia um discurso corrente no senso comum que visava expor a degradação moral das mulheres artistas no passado relativamente recente, que consistia “em defender que tanto as atrizes e quanto as prostitutas

Se em dada medida, há essa desconfiança sobre do público em relação à atorialidade, há ainda o rechaço quando julgam que determinado intérprete não está a altura de interpretar determinado personagem, de figurar num posto de destaque que a profissão de ator confere, muitas vezes sob a desculpa de que de que o ator/atriz não possui o perfil físico para *performar* o personagem. Muito em parte pela estigmatização e o preconceito, mas a atorialidade têm esse afã por resistir, diz-se que Cacilda Becker⁷⁴ inúmeras vezes não tinha o *physique du rôle*⁷⁵ para determinados papéis, mas para ela a atuação era o ato de “superar com o espírito tais dificuldades, era forçar vitoriosamente os limites da própria sensibilidade” (PRADO, 1956, p. 350-351).

Ainda nesta guia, sem dúvidas é importante delimitar que em termos teatrais, nesse mesmo período é o Teatro de Arena (1955) em São Paulo, e o Teatro Opinião (1958) no Rio de Janeiro, que vão consolidar um teatro portador de temas significativos àquilo que passa a ser entendido como autenticamente nacional (o homem pobre, os dramas da classe trabalhadora). Essa busca de autoafirmação vai se manifestar de maneira contundente no nosso cinema, pela busca de se representar o brasileiro que por longo período se encontrava desidentificado (o analfabetismo, a fome). Essa prerrogativa vai culminar em representações de outras corporeidades, mostrando corpos do Brasil até então invisibilizados na cena.

Entretanto, o cinema brasileiro, como já sinalizei antes buscava nas realizações da Vera Cruz e das Chanchadas, suas estrelas nos celeiros teatrais. Agora à influência do Neorrealismo Italiano, passa a buscar atuantes não profissionais, mas não de todo, pois tal como houve na postura neorrealista da Itália, aqui no Brasil, também existiu a co-ambiência entre atores profissionais e atuantes não profissionais. Havia um aproveitamento estético de acordo com os intentos da realização cinematográfica. Ao passo que:

Assim como Truffaut (1954, p. 81) criticava a maneira empostada, pouco naturalista das interpretações e os “*closets* uniformes e obsessivamente fotogênicos” das atrizes do cinema realista burguês da França dos anos 1950, Glauber Rocha (2003, p. 81), falava em tom jocoso do “drama de amor entre tuberculosos grã-finos”, de *Floradas na Serra* (Luciano Salce, 1954). Para vilipendiar a ideologia da Vera Cruz, o alvo de Glauber foram as interpretações de Jardel Filho e Cacilda Becker, que Glauber lembra ironicamente terem comparado a Vivien Leigh em *A ponte de Waterloo*. Becker e Filho eram atores tidos como “sofisticados”, intérpretes de grandes clássicos do teatro mundial e oriundos do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que forneceu matéria-prima humana para os filmes do estúdio paulista. O movimento brasileiro se destacará, aliás, pelo rechaço a alguns modelos de interpretação teatral

teriam a mesma carteira” (VERAS, 2011, p. 8).

⁷⁴ Cacilda Becker (1922-1969), uma das atrizes brasileiras mais consideradas pela crítica pela sua excelência atuacional. A esta atriz é atribuída grande parte do “abrasileiramento” conquistado pela atorialidade nacional, como expõe o especialista na história do ator Ênio Carvalho (1989, p. 129).

⁷⁵ Jargão francês amplamente internacionalizado para designar o aspecto físico apropriado para a *performance* da personagem a que o ator/atriz interpreta.

e pela eleição de novos grupos de teatro profissional e amador como celeiro de intérpretes para o cinema (GUIMARÃES, 2014, p. 295).

Essa nova cinematografia veio a colocar em cena atores, que não circulavam nos grandes centros teatrais – um dos pontos nevrálgicos do *modus operandi* deste cinema. É assim que começam a burilar nomes como Othon Bastos (1933), protagonista de *O Deus e o diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), que depois tornou-se conhecido do grande público, ainda que nunca tenha consolidado sua carreira pelo aspecto estelar. Esse dado da carreira de Bastos é recorrente, trata-se de um traço marcante dessa atorialidade, o rompimento com o ideário do sistema de estrelas, posto que o posicionamento do Cinema Novo no Brasil com relação aos seus intérpretes estabeleceu-se de modo muito semelhante com os modelos europeus, principalmente, com a atitude de Rossellini que quebrara com a sacrossanta intocabilidade das estrelas de cinema.

Nessa conjuntura, a fascinação pelos atores até poderia acontecer, mas aquilo que era preconizado pelos cineastas do Cinema Novo era, antes de tudo, uma atorialidade que não primasse pela atitude de estrelas. De alguma maneira, houve a relativa criação de um novo *sistema estelar* entre os intérpretes dessa filmografia, atores liminares que habitavam aos poucos em outras linguagens de criação tais como o rádio e a TV, e por conta disso se popularizam no Brasil, para além das telas do cinema. De todo, poucos atores desse período se consolidaram como astros/estrelas – entre as atrizes figuram Odete Lara (1929 – 2015) e Norma Bengell (1935 – 2013); entre os homens, entretanto, esses casos eram mais raros (GUIMARÃES, 2014).

O motivo disso, entre os atores masculinos era muito simples, os cineastas do Cinema Novo, buscavam por atores que fugiam da figura dos galãs hollywoodianos, ou dos antigos filmes da Vera Cruz, que emulavam este cinema. Assim, o princípio da fascinação e seus efeitos entre a espetatorialidade era pouco verificável, posto que muitas vezes a fascinação a respeito dos intérpretes na história do cinema esteve atrelada à fotogenia (neste caso muito calcada à idealização estética). Mas não foi apenas de rejeição de antigos atores, que o Modernismo no cinema concretizou, houve casos em que os galãs da TV foram assimilados. É o caso de Tarcízio Meira (1935) tido como o maior galã da televisão brasileira do período, que fora dirigido por Glauber Rocha, mas de novo, num caso símilie ao desbravado pelo Neorealismo Italiano – em que Rossellini colocara Ingrid Bergman (1915 – 1982) atuando com pessoas comuns nas filmagens de *Stromboli* (1950); posto que no filme *A Idade da Terra* (Rocha, 1980) Tarcízio também contracena com atuantes não profissionais. Nessa lógica, é importante ainda que se diga que o Cinema Novo era “o cinema que levava os atores

brasileiros para as ruas ou para o meio do povo” (GUIMARÃES, 2014, p. 298). E nessa tessitura, este cinema:

necessitava de rostos que se misturassem com os deles. A atitude em torno do ator moderno brasileiro é ancorada na ideia de fisionomia, ciência segundo a qual o corpo de um indivíduo, principalmente os traços do seu rosto, podem dar indícios de sua personalidade, do seu caráter e, acessoriamente, da sua inserção social no mundo (GUIMARÃES, 2014, p. 298-299).

Essa característica do Cinema Novo Brasileiro em representar a figura do oprimido fez com que espectralidade se visse, posto que até ali não era representada; e de uma maneira nunca vista antes no cinema brasileiro. Isto impactou o erigimento das carreiras atorais no país. Nunca num lugar de tanto destaque quanto as telas do cinema, haviam sido representadas figuras de homens e mulheres oprimidos/as colocados em papéis de centralidade no universo ficcional da trama, abdicando do tom jocoso e/ou da sátira para a justificativa das suas presenças, como acontecera largamente nas Chanchadas. Ao contrário! A fisionomia dos/as nordestinos/as, dos/as negros/as era posta em cena, esses corpos e rostos tornavam visíveis, suas vozes falavam no quadro/no áudio dos filmes sobre o desejo de libertação, o sentimento de indignação premente pela realidade vivida pela ampla maioria de brasileiros e brasileiras.

São filmes que não mostram uniformidades culturais, nem padronizações corporais. É neste cinema que Antônio Pitanga (1939), um dos mais respeitados atores do cinema brasileiro edifica sua carreira atuando em filmes importantes da cinematografia nacional, tais como *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) e *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1964). Em ambos, o intérprete assumiu os protagonistas, apesar da beleza física e do reconhecimento sobre a sua atuação no cinema, o ator na televisão assumiu somente papéis secundários, o que denuncia a estratificação social e racial imposta nos meios de representação nacionais. E, por si só demarca a importância fulcral do Cinema Novo para a nação brasileira, que passa a ter acesso à interpretações ricas que até então, eram invisibilizadas sumariamente. E, certamente, foi um enorme contributo para a classe a atoral, por abrir espaço de representação e empregabilidade para intérpretes múltiplos.

O talento e a obstinação pela arte não é inerente daqueles que nascem com todos os privilégios de classe, raça ou gênero. O Cinema Novo Brasileiro é um registro artístico, é arte plasmada, grafada no tempo, nas películas, que atesta isso. Os corpos atuantes desses filmes mostram o registro da arte brasileira vivida, representada, interpretada, filmada. Por certo, ainda nos dias de hoje, a atorialidade em sua grande maioria não está na ambiência dos grandes centros de representação. Atores e atrizes, talentos invisíveis para o grande público

permanecem nas bordas, especialmente, pessoas pobres, negras e homossexuais; somos múltiplos. Se o cenário sempre esteve aquém do esperado, a exacerbação do poderio da extrema-direita no Brasil, instaurados nos últimos anos, em que os espaços de arte e de formação de artistas têm sofrido ataques de cortes financeiros e o recrudescimento da censura, seguramente muito teremos que resistir para que menos desigualdade seja perpetrada, e, principalmente, mais oportunidades sejam galgadas por sujeitos liminares de borda.

Mas não foi apenas o Cinema Novo Brasileiro, o responsável pela abertura dos horizontes para a criação cinematográfica, e pela fruição espectral e a criação de um novo lugar antropológico para realizadores e atores – Não! Outro movimento de fulcral importância, no Brasil, na ruptura linear contra o sistema industrial; ou dito de outro modo, contra o modelo taylorista-fordista disseminado pelo cinema estadunidense foi, também, o Cinema Marginal⁷⁶. Sobre este cinema, diz-se que: “Era o cinema da Boca do Lixo, muitas ideias, poucos recursos” (FERREIRA, 1986, p. 62).

Cinema Marginal ou Udigrudi⁷⁷ são nomenclaturas definidas pela crítica para aglutinar as realizações de cineastas que vinham da Boca do Lixo de São Paulo, tida como uma zona de prostituição, que ademais congregava produtoras de pornochanchadas. Os filmes do cinema marginal são erigidos sob a égide de alegorias e simbolismos em imagem, quase concomitante ao Cinema Novo (coincidiram em acontecimento por um período temporário); se inicia no final da década de 1960 desenvolvendo-se até meados de 1970. Configurou-se por “meio de uma abundância de estilos e gêneros que se misturam, confundindo a mente do espectador, uma “imagem” recorrente foi observada e aparece de variadas formas no Cinema Marginal: a imagem do homem errante” (FONSECA, 2012, p. 17).

Esse período do cinema brasileiro foi voltado para o desenvolvimento de um cinema de autor. Diversos desses filmes foram produzidos naquele curto período de tempo, alguns foram realizados por um “diretor de cinema” do qual depois nunca mais se ouviu falar; outros se tornaram diretores reconhecidos e consagrados, como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci e Ozualdo Candeias. Poucas cópias foram feitas e normalmente as exibições aconteciam em cineclubes, onde o acesso era mais elitizado, como no caso de *Sem Essa, Aranha!* (1970), de Rogério Sganzerla, que nunca foi lançado no cinema comercial. *Copacabana Mon Amour*,

⁷⁶ Recebeu vários nomes: “Cinema Marginal; Cinema Udigrudi, expressão cunhada por Glauber Rocha que parodia o nome do cinema *underground*, versão norte-americana do cinema independente dos anos 1970; Cinema de Invenção, segundo Jairo Ferreira; Cinema de Poesia, segundo Júlio Bressane. Esses são alguns dos nomes para a produção de diversos filmes que eram considerados malfeitos, esteticamente feios, tendo cortes de imagens displicentes, alterações na altura da câmera e fazendo uso de angulações de “mau gosto”. Segundo o próprio Rogério Sganzerla, um dos principais cineastas do Cinema Marginal, a ideia era criar uma estética oposta ao excesso de requinte e “beleza” usados em Hollywood, como um reflexo da realidade brasileira, uma verdadeira estética do lixo” (FONSECA, 2012, p. 16).

⁷⁷ A nomenclatura Udigrudi se trata de um corruptela (um jeito errado de se falar uma palavra – aqui, de modo intencional e irônico) de *underground* – termo designado nos Estados Unidos para referir-se à cinemas similares às temáticas e intencionalidades de realização do Cinema Marginal brasileiro.

1970, de Rogério Sganzerla foi o filme que gerou a ideia do homem errante (FONSECA, 2012, p. 17).

No que tange à atorialidade – essa errância consternada desejável para o Cinema Marginal, possui uma espécie de dissolução dos caminhos ônticos do ator quando da sua ambiência no Cinema Novo, na medida em que a assimilação dos “corpo dos atores seguiu um fenômeno ao mesmo tempo próximo do Cinema Novo, mas com profundas modificações no que diz respeito à interpretação dos atores e a relação entre atores e diretores” (GUIMARÃES, 2014, p. 302).

Nessa tessitura “as coincidências se localizam no que diz respeito à reapropriação das *personas* de atores oriundos de outros cinemas” (*ibidem*). Ainda nesse sentido, é importante que se ressalte que Guimarães (2014) ao falar corpo do ator, ele se refere as formas, que eles traziam em suas corporeidades essas heranças de outras obragens. Dito de outra maneira, depreendo que observável que há uma quebra de paradigma de representação atuacional, nas formas de corporificações atorais, menos propensas a um estilo estadunidense – é isso que identifico nessa fala de Guimarães (2014).

Nessa perspectiva, sim, esse íterim entre estes cinemas brasileiros, de fato fez haver uma ruptura do estilo atuacional da atorialidade, imprimia-se corpos à corporatura brasileira. Todavia eu ressalto que estes atores e atrizes, podem haver participado de realizações no Cinema Novo dilatando seu espaço operativo se presentificado também em filmes do Cinema Marginal. Mas é importante que não se confunda, a ideia de que esses atores e atrizes em suas cinesias de deslocamento neste espaço intervalar (entre um cinema e outro, ainda que pela busca da replasmação de uma brasilidade) chegavam portadores das mesmas corporeidades... Não! Eles já eram outros, o transcorrer temporário altera as pessoas, suas vocalidades, sua fisicalidade, suas experiências emocionais.

Além disso, as suas corporalidades – suas presentificações, seus cinematismos, suas interpretações -, sendo ainda mais específico: seu jogo cênico em termos de modulações corpóreas vocais e faciais eram outras, díspares daquilo que havia sido operado outrora (no cinema novo), há que se considerar que a cada novo personagem emprega-se nova forma pelo preceito formativo e laborativo da corporificação em ação dramática.

Contudo, estes dois movimentos, o Cinema Novo e o Cinema Marginal brasileiros, vieram a instaurar por algum período de tempo a obsolescência do estilo estadunidense de corporificação no cinema brasileiro. Passou-se a priverligiar atores cujas próprias fisicalidades replasmassem nas telas os brasileiros, em termos de modelos de operação (dos realizadores) e corporificação (dos atores) diferentes.

Nessas instâncias criativas, cito apenas um exemplo máximo comparativo: o Cinema Novo era mais diegético e adotava a verossimilhança em estado de restauração, certamente, mas ainda assim pelo traço verossímil, e aderindo à narratologia em ação dramática (narrativa e atuacional). Já o Cinema Marginal flertava muito mais com a dissemilhança, especialmente em termos atuacionais. Algo novo, momento efervescente para a atorialidade brasileira. Ainda que tenha ocorrido como o próprio nome indica nas margens do cinema.

Não obstante, entre um filme e outro, ou então, entre um movimento cinematográfico e outro, esses atores, operam de maneira ainda que parecida; distinta. Isso porque o jogo do ator (sua interpretação) está sempre sendo retroalimentada pela ambiência, os outros atores, a estética e a narrativa do filme, o cenário (externo ou interno). Além disso é axiomático o fator da relação entre o ator/atriz e o diretor/a diretora, deste recenseamento entre as *personas* do intérprete e daquele que dirige, algo de novo é manifesto na corporalidade cinemática da atorialidade, a cada novos encontros.

Ainda a respeito disso, é importante que se demarque que não se pode ignorar o fato de que haviam tendências preponderantes de requerimento às corporalidades atorais. Um exemplo disso, é o fato de que o Cinema Marginal Brasileiro prega essa volta às origens do cinema, retirando do corpo do ator a necessidade de significar e imitar uma realidade corporal preestabelecida. Isso significa dizer que a feitura calcada no efeito de verossimilhança, nos referentes clássicos atorais perfilados no cinema industrial são esmaecidos neste campo operativo. Trata-se de uma fenda de criação aberta para a experimentação, sem o horizonte regista de atuação, afinal essas cinematografias transcorriam-se pela *errância*⁷⁸.

Nesse sentido, falar de corpos errantes no Cinema Marginal é arrazoar, de modo preponderante a respeito do cineasta Rogério Sganzerla (1946-2004), que dirigiu filmes importantíssimos, entre eles *O Bandido da Luz Vermelha*, de 1968 (considerado a obra expoente do Cinema Marginal Brasileiro), *A Mulher de Todos* (1969), *Sem Essa, Aranha!* (1970), *Copacabana Mon Amour* (1970), e muitos outros. Todos estes citados tinham por protagonista Helena Ignez (1939), a atriz era casada com Sganzerla, e antes dele fora esposa de Glauber Rocha - tendo atuado no filme de sua estréia no cinema, *Pátio* (Glauber Rocha,

⁷⁸ Fonseca (2012) diagnostica três níveis de errância no Cinema Marginal de Sganzerla, sendo eles “a *errância dos personagens*, que perambulam por ruas sem fim ou vagueiam pelas cenas sem objetivo - eles não são usados para conduzir a história, mas sim para dispersar o espectador; a *errância da narrativa*, que acontece principalmente pela ausência de uma lógica linear, e é uma tentativa de mudar a forma de assistir um filme, pois nos obriga a pensar para onde a história está sendo conduzida, mas isso não acontece - a ideia é tornar caótica a narrativa, desestruturando-a, mudando-a, a fim de criar uma nova construção filmica; a *errância para o espectador*, visível através da falta de um envolvimento catártico com a história, causada pelo estranhamento das imagens que se sucedem e provocando um distanciamento que o levará a refletir sobre o que se assistiu” (FONSECA, 2012, p. 17-18).

1959).

Detentora de atuações importantes Helena Ignez materializa o corpo errante, numa tessitura compositiva que rompe com o ideal de verossimilhança. Suas proposições alinhavam-se ao contexto deste cinema, na medida em que a atriz corporificava o Cinema Marginal nas telas, assim como suas predecessoras corporificavam o cinema diegético em outros contextos. Essa noção de completude e inteireza pelo ideal filmico (do universo ficcional da trama) promovem na figura corporificada da atriz um nível de excelência e totalidade em sua mostração cinematográfica.

Nada obstante, e aliado a isso Helena Ignez vem à perfazer-se atriz-autora no cinema brasileiro, Pedro Maciel Guimarães (2012, n.p.), pesquisador da obra de Ignez, diagnostica que: “se de um lado, temos a imobilidade total ou parcial quando aparecem as figuras da pose e da sedução; do outro, temos a mobilidade excessiva e frenética do satélite e da histeria”, o autor ainda afirma que essa composição atoral da atriz é polarizada em extremos corporais. É interessante considerar o fato de que Helena Ignez ao lado Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, em 1970, criam a Bel-Air, uma produtora de filmes.

Esse movimento por parte da atriz, no campo operativo do cinema, de atriz-produtora por certo corrobora a sua figura de atriz em mais uma camada de realização, ainda que desde as suas primeiras aparições pelo aspecto indicial de suas corporificações próprias originais já a qualificassem como uma fidedigna atriz-autora. De todo, é interessante ponderar, que ainda que o estilo cinematográfico da atriz seja a dissemelhança em relação aos moldes industriais que grande parte da atorialidade cinematográfica esteve habituada, o *modus operandi* da atriz no plano extra-filmico se assemelha ao de outros atores e atrizes, incluindo da linguagem teatral – entre outras coisas, por imbricar em si de modo adjunto de outros realizadores a abertura de uma produtora.

Algo similar ao movimento operativo de Tônia Carrero e Cacilda Becker, que abriram suas companhias teatrais, mas eram atrizes que operavam pela verossimilhança. Esse movimento é indicial na medida em que nos mostra que atrizes e atores brasileiros, muitas vezes foram os criadores do seu próprio local operativo, de atuação (a companhia teatral, a produtora cinematográfica), ainda que viessem a divergir em estética operativa, possuíam similitudes sociais de operação (de modo produtivo).

Até aqui considerei limites tempórios (períodos artísticos) que impactaram de maneira pungente a atorialidade brasileira, detendo-me à parcela de atores que obtinham o trânsito de operatividade atuacional em cinesias que iam da formação teatral à atuação frente às câmeras. Nos últimos parágrafos, busquei desdobrar o quanto esses dois movimentos, o Cinema Novo

Brasileiro e o Cinema Marginal foram vivazes, para a consolidação da liminaridade da atorialidade brasileira, especialmente no espaço intervalar do final da década de 1950 e o início dos anos de 1970.

É importante que se diga que durante todos esses anos a atorialidade brasileira continuou trabalhando no teatro. Como mencionei há pouco, Cacilda Becker, por exemplo, operava no teatro e atuava no cinema. É o caso de muitos atores e atrizes, que tinham inclusive as suas próprias companhias.

Entretanto, na década de 1980 ocorre uma sequência de fatos, elencados com sapiência por Yan Michalski (1985, p. 84), ele nos conta que “depois da euforia da primeira temporada pós-AI-5, quando várias importantes peças proibidas ganharam acesso nos palcos, assistimos a várias recaídas do autoritarismo” – movimento recorrente em nossa história -, o autor ainda assevera que algumas dessas recaídas foram “suficientemente violentas para lembrar os piores tempos do regime de exceção” (*ibidem*). Nessa conjuntura, de acordo com Michalski (1985):

Bom exemplo disso foi a brusca expulsão, em 1980, por um choque armado que parecia preparado para uma operação de guerra, do Centro de Artes da Uni-Rio (Universidade do Rio de Janeiro) da sua sede, que não era outra senão o histórico prédio da UNE, seguindo-se uma apressada demolição do imóvel, como se se quisesse apagar da face da terra um monumento a uma ideia considerada perigosa. (...) Ainda assim, há de se reconhecer que a situação do teatro havia melhorado muito no que diz respeito à liberdade de expressão, em comparação com a longa (...) fase anterior a 1979. (...) O que positivamente não era esperado foi que justamente no momento em que se livrava das restrições que tanto limitavam o alcance da sua ação, e às quais se tendia a atribuir a quase totalidade dos seus males e falhas, o teatro fosse ingressar na mais grave e demorada crise de criação e qualidade da sua recente história (MICHALSKI, 1985, p. 85).

Adiante, neste importante texto (*Os Anos Oitenta*) o autor como teatrólogo e crítico teatral que era, elenca uma série de realizações teatrais, que ao seu ver constariam como obras de relevância no início dos Anos 80. Indico a sua leitura detida, pois o crítico pontua uma série peças – e seus atores, atrizes, diretores/as, cujas realizações foram importantes.

Atenho-me, entretanto, há alguns fatos de operatividade liminares; Michalski (1985) nos lembra da crise econômica do período, que vai levar os empresários/investidores teatrais a não investirem em novos nomes, novas companhias teatrais. Isso faz com que grupos formados por jovens atores deixassem evanescer o afã por dramaturgos valorados pela crítica, passando a investir-se na busca de falar das suas próprias vivências, em criações coletivas – autores já consagrados custam caro.

Além disso, as tendências ocidentais como um todo, desde a década de 1970 vão apontar para o caminho de se seguir no teatro uma renovação de esforços coletivos, incluindo o feitiço dramaturgicó, mas os investidores teatrais ante a crise econômica, não investiam à

ledo nesse tipo de produção. Não fosse apenas isso, a crise econômica “apanhou o teatro em cheio. A especulação imobiliária projetou os aluguéis dos teatros particulares para a estratosfera, fazendo com que só um grande sucesso pudesse viabilizar economicamente uma temporada” (MICHALSKI, 1985, p. 88). Como se pode ver, viver de teatro estava muito difícil, não que algum dia no Brasil, tenha sido algo indelével em termos de empregabilidade ou estabilidade financeira para os atores, ainda assim o cenário era de acentuada dificuldade, isto pelo fato de que a crise não atingiu somente os artistas, mas o público, também.

Entretanto, em meio a este desalento financeiro, houve um esmaecimento do desejo do ator em estar no teatro, e o “papel da televisão tem sido primordial” (MICHALSKI, 1985, p. 91). A respeito do deslocamento do ator teatral para a televisão, o crítico ainda assevera:

A avassaladora popularidade do veículo, e sobretudo das novelas da Rede Globo, desencadeou profundas modificações na posição do artista teatral e na sua mentalidade. Ser contratado da Globo e fazer um bom papel na novela das oito passou a ser para a grande maioria dos atores o sonho supremo. A realização do sonho traz ao profissional gratificações que o teatro só em casos excepcionais lhe pode proporcionar: alguma estabilidade no trabalho, salários compensadores, possibilidade de ascensão do *status* da classe média ao da alta burguesia, prestígio social, a inebriadora possibilidade de ser visto diariamente por dezenas de milhões de pessoas, popularidade, capas de revistas, notas nas colunas sociais. (...) Diante do irresistível apelo da televisão, ela se tornou para a maioria dos artistas de primeira linha o verdadeiro emprego, enquanto o teatro ficou relegado ao plano de um *bico*, a ser exercido no intervalo entre duas novelas, ou nas horas deixadas livres pelos compromissos contratuais na TV. Esta circunstância contribui também para a queda qualitativa do teatro: está sendo cada vez mais difícil escalar elenco para peças que necessitem de intérpretes de muita experiência e talento, pois a maioria deles está empregada na televisão e não se sente motivada (...), sobretudo considerando que a remuneração oferecida no teatro geralmente é modesta em comparação com o que se ganha na TV (MICHALSKI, 1985, p. 91-95).

Certamente, com o deslocamento temporal que temos em relação aos escritos de Michalski (1985) é possível constatar que nos dias de hoje, tanto o teatro quanto o cinema, em alguma medida se valem do chamariz que o astro ou estrela da televisão representam para o filme ou a peça; que contam no elenco com um ou mais destes intérpretes. O próprio Yan Michalski (1985, p. 93) já relatava que a formação teatral na época passou a estar “na moda como poucas vezes esteve no passado”, graças a popularidade que a profissão atoral ganhou através da televisão. Seguramente, isso permanece, ou até mesmo esse sonho em ser ator/atriz tornou-se até mesmo mais desejável do que na década de 1980. Contudo, angariar espaço na televisão é algo cada vez mais concorrido, não bastasse a série de marcadores exigidos como pré-requisitos: a beleza física com base nos padrões da mídia, nos dias de hoje o número de seguidores nas redes sociais.

Coisas como a formação acadêmica, a experiência e o registro profissional, certamente

importam, mas o fator preponderante, certamente é acerca do nível de fascinação que o intérprete causará na espetatorialidade. Mesmo assim, há uma série de atores e atrizes, que correspondem a essa série de exigências, chegando a atuar nas telenovelas, mas muitas vezes após algum tempo, não se mantém na televisão, ainda que o desejem. Reflexo da ampla concorrência. Tudo isso corrobora em dada medida o desejo dos intérpretes em insistirem em novos lugares, linguagens, artes e mídias de atuação e/ou operatividade. Por vezes retornando aos palcos, outras investindo na interpretação cinematográfica, e muitas outras operando no vídeo, no videoclipe (especialmente os atuacionais-cinematográficos, em que o ator atua, quase sempre prescindindo da fala).

Obviamente, elenquei o fator financeiro, já aventado por Michalski (1985) acerca da predileção de muitos intérpretes por se operar na TV. Entretanto, mesmo entre esses artistas, há aqueles que dizem jamais conseguirem renunciar do cinema e do teatro, justamente por serem lugares de criação em que o fator preponderante é a arte. A televisão é imbricada de um *modus operandi* industrial muito atrelado à modelos ralentados de experimentação artística, pelo fato de que há a preferência em investir em fórmulas pré-concebidas, já consagradas em sua rentabilidade financeira, e também de agrado do público. O cinema e o teatro, entretanto, como vimos, são mais afeitos à desafiar os espectadores, algo que artistas cênicos, certamente coadunam.

Sem embargo, a antropologia atoral tem se alterado, alguns atores vistos como oriundos da televisão, quando passam a atuar no cinema, não são bem-vistos, isto é, não são enxergados entre os artistas cinematográficos como um “ator ou atriz de verdade”. Rodrigo Santoro, por exemplo, no ano 2000 foi fortemente vaiado antes da sessão oficial de *Bicho de 7 cabeças* (Laís Bodanzky, 2001) no 33º Festival do Cinema Brasileiro em Brasília, as vaias eram uma reação por ele ser tido como um galã *global*. Em outras palavras, ali era um espaço para atores de grande envergadura artística. Hoje Santoro tornou-se respeitado, muito em parte, pela sua figuração no cinema estadunidense. No mesmo festival, Cássia Kiss e Othon Bastos foram ovacionados pelo público. Essa tônica, evidencia que o ator será valorado pelos espaços em que atua, e pela carreira que erigiu, com quem e onde trabalhou, por quais as linguagens ele transitou. E, claro, a sua atuação. No jornal Estadão em que saiu a notícia sobre a consagração de *Bicho de 7 cabeças* em Brasília, se relata as vaias proferidas à Santoro, e, também, o relato da diretora do filme que conta uma história vivida pelo ator na ocasião – Laís Bodanzky disse que:

No fim da sessão, ao sair do cinema, ele teve a frente cortada por um sujeito enorme - e olhem que o próprio Santoro está longe de ser franzino. Chorando, o cara lhe

disse que foi um dos que o vaiaram, mas agora queria pedir-lhe desculpas. Nasceu um ator em *Bicho de 7 cabeças* (ESTADÃO, 2000, n.p.).

Vejam, é uma situação, que demonstra o quanto a profissão de ator é valorada a partir de sua liminaridade, os espaços que ele passa a atuar estão relacionados às posições que ele conquista. Até aquela seção, Santoro que já era ator profissional, para muitos não era considerado nem mesmo ator. Isso é um dado indicial da antropologia atoral.

Outro caso semelhante, também de ator estrela é o de Cauã Reymond, galã de novela, Reymond participou do videoclipe *Your Armies* (Allexia Galvão; Daniel Rezende, 2016).

Nessa obra, o videoclipe figura no YouTube sob o título *Barbara Ohana – Your Armies ft. Cauã Reymond*. Na época do seu lançamento, a obra foi muito comentada, pelo fato de que Reymond aparecera fora dos papéis performados rotineiramente por ele na TV (o galã), figurando como travesti. Na ocasião, problematizaram o fato dele ser um homem cisgênero e heterossexual; certamente, o interesse do ator pela personagem no videoclipe residia em interpretar algo distante das suas representações costumeiras – os atores ao longo da história sempre foram valorizados no campo atuacional por encarnarem personagens diferentes, e o aspecto da transformação/transfiguração sempre foi algo desejável para a carreira atoral. Nessa tessitura, torna-se interessante o dado de que o próprio ator ajudou a financiar o videoclipe em questão (FERREIRA, TOIGO, 2020, p. 135).

Certamente Reymond fez isso, pois “percebe-se que o videoclipe passa a ser cada vez mais reconhecido como campo atuacional de atores e atrizes, podendo, inclusive ajudar no erigimento das carreiras atorais, em termos de empregabilidade, e, também, de visibilidade e versatilidade artística” (FERREIRA, TOIGO, 2020, p. 135-136). A atuação no videoclipe é facilitada em sobremaneira para atores profissionais que já têm habilidade e qualificação na atuação nos contextos audiovisuais e cinematográficos. Reymond, para além de sua participação nas telenovelas, atuou diversas vezes em filmes no cinema, e em vídeos publicitários. Logo, sua figuração em caráter protagonista no videoclipe, se tratava de se angariar mais um espaço de criação (de atuação), e certamente de valorização para sua *persona* (sua carreira), em termos de versatilidade atuacional.

1.7.1 O VIDEOCLÍPE, UM INTERSTÍCIO OPERATIVO PARA O ATOR

Percebe-se que as cinesias do ator liminar brasileiro o levam do teatro ao cinema. Acabo de citar um dos incontáveis casos de atores que passam a figurar em videoclipes. Elenco, adiante, apenas mais alguns casos, para evidenciar que o campo operativo não é dos menores no audiovisual brasileiro, nem muito menos raro, longe disso. Esses videoclipes, em geral, vêm a recorrer ao estilo cinematográfico, identificável pelos elementos da linguagem do

cinema empregadas nele, e de maneira muito acentuada pela técnica atuacional dos atores e atrizes, que figuram neles, na grande maioria das vezes pela mostraçãõ de cenas e a figuraçãõ/modelagem de seus corpos, pelo fato de que o videoclipe é uma linguagem que privilegia o evidenciamento das canções. Precisamos lembrar que o videoclipe, desde a sua origem teve por intuito primal a divulgaçãõ o trabalho dos artistas da música.

Antes de apontar alguns destes casos da presençã atoral em videoclipe. É interessante demarcar que as modalidades de atuaçãõ do ator de *mostraçãõ e figuraçãõ e/ou modelagem* sãõ mais definidas e identificáveis no audiovisual na linguagem artística-operativa do videoclipe, ainda que em consideraçãõ ao pleito de construçãõ de uma emulaçãõ da estética cinematográfica – “o estilo cinema”⁷⁹, do qual Ivana Bentes (2003, p. 36) nos fala. Nada obstante, essa autora realiza um importante estudo, em que ela vai diagnosticar uma sãrie de interseções entre o vãdeo e o cinema, num caminho histãrico que perfila as rupturas e as reações antropolãgicas entre os realizadores numa espãcie de territorialismo entre as artes, no sentido de buscarem se afastar das essencialidades de uma liguagem e outra, buscando assumir aquilo que seria prãprio do vãdeo – enquanto *videomaker*, e aquilo que seria prãprio do cinema – enquanto cineasta.

Todavia, como nãõ poderia deixar de ser – a histãria condiciona isso: nenhuma arte fica alheia a outra, por mais que seus realizadores por vezes desejem isso; sob esta condiçãõ a autora nos apresenta o premente hibridismo que é replasmado pelo constante encontro entre essas linguagens e seus agentes (BENTES, 2003). Muito em parte, porque vãrios de nossos notãrios profissionais do audiovisual (cineastas, roteiristas, diretores de fotografia, figurinistas, cinegrafistas, diretores de arte, atores, etc.) transitam enquanto realizadores em mltãplos lugares intervalares das artes, de maneira preponderante entre o cinema e as artes do vãdeo, e cada vez mais na televisãõ, no telejornalismo, na telenovela; de modo mais recente: as *websãries* na *internet*, bem como nas plataformas de *streaming* e suas produções seriadas, os documentãrios e os filmes de ficçãõ produzidos para essas mãdias.

Retomando a questãõ da *mostraçãõ* e da *figuraçãõ e/ou modelagem*: sãõ modalidades atuacionais mais identificáveis no videoclipe, porque o cinema em si tem condicionado de modo preponderante o requerimento da *interpretaçãõ cinematográfica*, esta é entendida pelo viés de corporificaçãõ ou encarnaçãõ de um personagem em modo verossãmil e/ou mimético

⁷⁹ De acordo com Bentes (2003, p. 35-36): “Se o vãdeo traz uma atualidade ao cinema, a estética cinematográfica é uma forma de legitimaçãõ do vãdeo. Os filmes publicitãrios iriam se alimentar da linguagem do cinema, filmando em pelãcula, buscando a qualidade da imagem analãgica e o “estilo cinema”: o filme em preto e branco, a referãncia aos gãneros consagrados, a temas e a dramaturgia cinematográfica”, esse *modus operandi* diagnosticado pela autora, de fato é amplamente constatãvel na linguagem do videoclipe, o qual apontarei de forma adjunta, quando nomear algumas das obras em que atores e atrizes profissionais figuram no Brasil.

com parâmetros de aderência àquilo que passe a impressão de realidade daquilo que é verificável na ontologia humana ocidental de ser e estar no mundo, a partir dos referentes regionais e culturais a que aquele ator/atriz busca representar em seu personagem (isso na grande maioria das vezes, em cinemas ficcionais cuja diegese adere a um viés clássico ou símile as narrativas que se desenrolam por premissas aristotélicas e/ou sucessoras). Isto conforma aquilo que é depreendido enquanto a terminologia de interpretação/atuação cinematográfica – modalidade instada atuacional nesta seara operativa.

Vejam, assim como o teatro de maneira genérica, instou uma atuação teatral, o cinema por sua vez, instou à atorialidade a interpretação cinematográfica – também, genericamente, posto que sabemos, que as teatralidades são múltiplas, bem como as cinematografias.

Nessa conjuntura, ainda há pouco mencionei a dissemelhança enquanto modo compositivo cinematográfico e atuacional. Atenho-me em sobremaneira à verossimilhança, por esta constituir-se como o principal modelo operativo atoral, ainda que não desdobrado em seus alicerces primordiais de concatenação praxeológica, especialmente em termos de episteme de modo inextricável à linguagem atorial. E, também, pelo fato de que pedagogicamente, os modelos de ensino-aprendizagem vão apregoar que as modalidades clássicas pelo seu nível de estruturação e disseminação epistemológicas dão conta de fornecer de modo mais aproximado o acesso da aprendizagem dos atuantes. É preciso antes, conhecer os alicerces de determinada linguagem, para depois, se por ventura for do desejo de seus partícipes, transcendê-los espalhando-se para outras conformações estéticas e/ou compositivas.

Dito isso, é torna-se importante, também que consideremos que em termos de macro tendências atuacionais em trabalhos que operam a relação ator e personagem, distinguíveis pela espectralidade, podemos destacar três estilos/tendências: 1) a encarnação (o *embodiment*/incorporação/corporificação), 2) o distanciamento e, 3) a interpretação de si mesmo. Sobre eles, Meiches e Fernandes (2007, p. 6) asseveram que no caso da encarnação do personagem “o ator vivenciou o papel, penetrou nele psicologicamente para transfigurar-se na personagem” (*ibidem*). No caso da atuação em distanciamento “o ator narra o papel, pode debochar dele ou criticá-lo durante o desempenho, como se contasse algo ao público, dividindo com este a observação” (*ibid*).

Já a interpretação de si mesmo, “o ator mal se transforma: ele nos diz dele mesmo através do seu gesto, de sua maneira de falar e o trabalho criado lembra muito um encontro espontâneo” (MEICHES; FERNANDES, 2007, p. 6). Sem dúvidas são modalidades macro – verificadas tanto na atuação/interpretação teatral, quanto na cinematográfica – amplamente

difundidas e identificáveis entre os espectadores, entretanto, as modalidades atuacionais são muito mais complexas e pormenorizadas, e vão aderir às sutilezas das linguagens as quais se insere.

Relembro que no teatro de modo prevalente há a distinção entre duas modalidades de atuação: a interpretação e a representação. De modo resumido, há muito que no teatro se fala que o ator deve buscar menos a identificação sensitiva e emocional com o personagem, e, sim, necessitaria representá-lo, parecer ser. A ideia de interpretar, estaria então mais orientada a se compreender o personagem de tal maneira que se produz a encarnação do papel.

Logo, o ator não pareceria ser, mas seria em cena – esteticamente (plasticamente/artisticamente) falando, no ambiente ficcional. Nos dias de hoje, a defesa inextricável da representação mesmo no teatro está arrefecida, pois essa problematização era um tanto mais política, no sentido de assinalar a independência do teatro em relação ao texto – o dramaturgo. Hoje já se percebe, que o ator perpassa as duas modalidades (a interpretação e a representação) numa única atuação, entretanto, no audiovisual, o requerimento da interpretação, se dá e permanece de modo contumaz pela predileção nesse campo operativo pela ideia de incorporação do personagem (o *embodiment in acting*); essa fundição do ator na personagem que advém do roteiro escrito é algo desejável ao ator, e definidor de sua empregabilidade nos filmes.

Acerca da episteme atoral, dizia-se na linguagem teatral, que a atuação nunca poderia ser de todo interpretada, pois um ator nunca vivera todas as situações da vida, ele teria de buscar representar, dar a ideia de. Essa mesma reflexologia, esquecera entretanto, que cognoscitivamente o processo mental, psíquico, intelectual e emocional, não é apartado dos seres humanos, e que assim seria impossível não interpretar em alguma medida o personagem. Logo, esse processo de atuação é retroalimentado pelas duas modalidades.

Entretanto, a depender da linguagem ou do produto artístico a ser realizado, será deliberado pelo ente ator o emprego preponderante de uma ou outra modalidade. Essas sutilezas epistemológicas são visualmente cognoscíveis e promovem experiências palatáveis e distinguíveis na sensorialidade espectral e atoral, ainda que muitas vezes àqueles que não dominam a feitura da linguagem atoral não as consigam colocar em hipotipose pragmática acurada. Isso decorre do fato de que a arte de ator é uma linguagem, que pela sua conformidade pragmática (condicionada pela experiência do *fazer*), exige que a sua sapiência em estado fluente emane do seu exercício prático e esmero ao estudo da teoria.

Disse tudo isso para expor que o nascimento do cinema fez surgir, por suas demandas muito diferenciadas da linguagem do teatro: a insurgência de modalidades atuacionais

distintas, a *mostração* e *figuração* e/ou *modelagem*. Hoje, em desuso na linguagem do cinema, contudo, concretizadas nas imagens do videoclipe, principalmente. A *mostração* se opõe ao regime narrativo, em outras palavras “o regime de mostração refere-se a uma forma de relato que consiste simplesmente em mostrar personagens que executam uma ação” (GOBATO, 2009, p. 196).

Já a *figuração* se assemelha ao ilustrativo e ao domínio narrativo que compõe a imagem, pois está relacionado à figurar para dar a ideia símile de realidade, dando uma forma visível para algo que se deseja representar na imagem, figurando, isto é, dando forma visual em ato de produção de figura, corroborando a impressão de realidade ou de semelhança ao plano da realidade, via o seu vestígio (em figura) na obra, assim a figura é parte que “suscita a diegese e acarreta a crença do espectador” (AUMONT; MARIE, 2003 p. 127), ainda que não seja a absoluta interpretação vivificada, emocionada e corporificada da interpretação cinematográfica – ela é algo mais sutil e planificada, ainda que eficiente, pois age no plano narrativo através do vetor da imagem-movimento, em *figuração*.

Por último, a modelação ou modelagem, muito próxima da *figuração* – essa modalidade atuacional vem à preterir a *função ator*, ainda que atores a executem de modo facilitado (se profissionais), evoca o caráter consciencioso do diretor sobre o corpo do ator, é este agente quem infere de maneira acentuada as imagens que o ator deverá modelar, enquanto a *figuração* evoca um caráter de representação, a *função modelo* desdobrada por Robert Bresson (1904-1999) vai determinar que a forma produzida em modelação é fabricada pelo diretor na fotografia, na montagem, e na encomenda que ele apregoa ao ator de figurar determinadas imagens, não interpretando, pois a mão que modela a figura do ator é a do diretor, na medida em que o modelo/ator é aquele que permitiu ser filmado, mas é o diretor quem dará a forma daquele corpo, ao passo que: “modelar é dar forma à cópia do modelo que sua figura é. O Cinematógrafo é a aplicação na prática dessa modelagem, dessa *figuração*” (AUMONT, 2004, p.16).

Nesta proposta, o ator deve figurar como si mesmo, galgando um automatismo próximo da realidade de si, interessa o corpo dele enquanto ente, não a corporificação de um personagem, sobre isso, o interesse pela função modelo, é o de que: “o automatismo garante que é mesmo o real que está falando, não o autor e, sobretudo, não o ator” (AUMONT, 2004, p.16).

Como se pode ver, o interesse pela modelação é uma *figuração* sem interpretação, que não quer transmiste algo, apenas figura, e aquilo que figurará, será modelado em linguagem audiovisual/cinematográfica, pelo realizador/cineasta/*videomaker* o ator figura então como

um corpo disponível ao cinematismo desejado, como um modelo.

Em outras palavras: o “modelo não interpreta, ao contrário do ator; ele se contenta em ser ele mesmo diante da objetiva, que, por sua vez, o revela tal como ele é” (AUMONT; MARIE, 2003 p. 192). O ator aqui seria menos intencional na criação da sua figuração, do que na figuração propriamente dita, em que ele propõe algo narrativo em representação da sua figura, ainda que sem a interpretação cinematográfica – que é algo mais intenso, é atuação em sua verve, em sua máxima potência, quando diante do aparato cinematográfico.

Dito tudo isso, parto agora, em caráter de exemplo, a citar alguns videoclipes brasileiros que contam com a participação de nomes já consolidados em suas carreiras atorais, apontando sucintamente o *modus operandi* de suas concretizações, na tentativa de tornar mais palpável a identificação desses modelos operativos; dessas modalidades atuacionais:

1) Bruna Linzmeyer e Camila Pitanga em *Ninguém perguntou por você* (Pedro Henrique França, 2019) feito para Letrux – o videoclipe assume um estilo cinematográfico e atuacional, via a mostraçãõ da relação dos corpos dançantes e desejanτες (das personagens, uma pela outra) das atrizes;

2) Marina Ruy Barbosa em *Partilhar* (Rubel, 2019) – identifica-se também uma narrativa cinematográfica, que é verificável pela interpretação realista transparente da intérprete, que poderia ser utilizada no *cinema mainstream* tal e qual foi aplicada no videoclipe; além de emular nos atos de fala a legendagem – herança do cinema pré-som sincrônico, contudo oscila para a *figuração e mostraçãõ*, ainda que a interpretação seja a tônica máxima do trabalho impetrado por Marina no videoclipe;

3) Jesuíta Barbosa e Maurício Destri em *Flutua* (Ricardo Spencer, 2017) para Johnny Hooker e Liniker – videoclipe cinematográfico, primordialmente pela técnica atuacional dos atores, isso se evidencia tacitamente, porque raramente se utilizam dois atores reconhecidos no audiovisual em um videoclipe. Em geral, nesta linguagem ainda que o trabalho seja atuacional, isto é, se desenrole via atuação de atores em alinhamento com a linguagem do áudio, do vídeo, e da música; poucas vezes se emprega duas *personas* já conhecidas do público-alvo, por ser uma obra curta, e o ator corresponder também a uma forma fílmica – portador de sua *persona* extra-fílmica -, entende-se que o videoclipe por esse formato curto, em termos de duração, não comporte dois atores com *personas* já maioradas no ideário dos espectadores-alvo. Isso por si só já é um dado indicial de que o videoclipe mergulha de modo abissal na interpretação cinematográfica (como de fato acontece na obra). Certamente, isso não retém-se na forma fílmica do ator, porquanto a linguagem do cinema estava muito bem alinhavada para este intento: enquadramentos, silêncio sonoro, e a *mise en scène* crescente em

ação dramática, para mencionar alguns dos elementos que constroem a potência do videoclipe por um viés de cinema. De todo os atores operam pela interpretação, oscilando por vezes entre a mostração e figuração dos corpos, quando dos atos dançantes;

4) Fernanda Vasconcellos em *Bungee Jump* (Jayme Monjardim, 2014) realizado para Rafael Almeida – nele a atriz assume uma interpretação predominantemente em caráter de figuração e/ou modelagem, o videoclipe é mais tradicional em requerer algo símile àquilo que videoclipes atuacionais-cinematográficos já fizeram antes: utilizar atores em modelagem ou figuração;

5) Irandhir Santos em *Volta* (2013, Johnny Hooker) – nele, há também, imagens do filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), Irandhir é personagem do filme, e personagem do videoclipe em caráter co-atuacional com Johnny Hooker – a atuação de Irandhir também é de figuração/modelagem, oscilando para mostração estrita em alguns trechos (quando do toque com as mãos em Hooker);

6) Emílio Orciollo Netto em *Flerte fatal* (Selton Mello, 2012) para a banda Ira! – Orciolo assume interpretação cinematográfica em sua totalidade, pois utiliza inclusive da voz da voz falada (em tónus atuacional: interpretativo) em trecho que antecede a reprodução da canção, isso torna o videoclipe portador de um estilo cinematográfico, anunciado pelo plano sequência da câmara subjetiva que vai ao encontro do personagem;

7) Rafael Cardoso em *Vida* (Pedro Zoca, 2012) para Mente Sã – videoclipe cinematográfico, muitas externas e planos sequências, o ator atua em caráter de mostração, oscilando para a interpretação, especialmente no aspecto de rusticidade;

8) Dado Dolabella em *O amor não deixa* (João Elias Junior, 2000) videoclipe realizado para Wanessa Camargo – emula o estilo cinematográfico, inicia com fala aberta do ator numa *mise en scène* cinematográfica declarada de uma secretária eletrônica. Assim, opera em atuação cinematográfica no ato de fala, contudo ao longo do videoclipe Dolabella aparece em caráter de figuração/modelagem, oscilando;

9) Marcelo Novaes em *Baba* (João Elias Jr., 2001) feito para Kelly Key – Novaes opera em figuração e mostração, oscilando entre uma e outra modalidade atuacional;

10) Fábio Assunção em *Canibal* (Monique Gardenberg, 2000) para Ivete Sangalo – ele em figuração e mostração e Ivete Sangalo em modelagem de modo prevalente, ainda que transite pela figuração por alguns momentos;

11) Mariana Ximenes (em mostração e figuração – sobretudo esta última modalidade). Atorialmente, o caso de Ximenes é interessante, posto que ela acessou a fama como atriz por meio da linguagem do videoclipe, antes da fama no cinema e nas telenovelas. Isso se deu via a

sua figuração como personagem título no videoclipe *Anna Júlia* (Los Hermanos, 1999). A obra foi um sucesso absoluto, devido às exibições na MTV Brasil, tendo chegado a receber o prêmio MTV Video Music Brasil, na categoria de Videoclipe de Artista Revelação. Além de ter sido indicado ao Prêmio Multishow. Como se pode ver a imagem da atriz já havia percorrido bem-aventurado caminho nos espaços galgados pela linguagem do videoclipe;

12) Carla Marins e Paloma Duarte, já muito famosas pelas telenovelas figuraram em *Garota Nacional* (Andrew Waddington, 1996) para a banda Skank (ambas as atrizes operaram em figuração).

Dessa maneira, constata-se que há nomes de atores e atrizes, no Brasil, que transitam entre o teatro, o cinema, a televisão e os vídeos, e, seguramente, esses são apenas alguns dos nomes conhecidos do público contemporâneo operando nos múltiplos entre-lugares de atuação, que se configuram como verdadeiros interstícios atorais, em termos de operatividade e empregabilidade. Talvez, depois do teatro e do cinema o vídeo seja um dos principais campos operativos do ator contemporâneo, em face de que a televisão, mesmo, é algo mais difícil de se angariar lugar. O vídeo figuraria, então, como uma espécie de fenda na linguagem audiovisual para a operatividade dos atores e atrizes, que possuem o afã pela atuação em frente às câmeras. E isso não se dá por qualquer motivo, o vídeo, assim como a linguagem do vídeo como um todo tem uma afeição pelo estilo cinematográfico, a própria telenovela, quando busca consolidar-se como produto mais valorado esteticamente recorre com mais afinco para estruturas consagradas no cinema.

1.8 CINEMAS DE BORDA, DE GARAGEM: A POSSIBILIDADE DE CRIAÇÃO DE UM LUGAR

Empreendi até aqui um esforço revisionista, no qual eu busquei realizar um rastreamento das cinesias preponderantes do ator cinematográfico brasileiro, em que procurei evidenciar o caráter de liminaridade desta atorialidade. São atores e atrizes com características múltiplas, contudo com denominadores similares, sobretudo o caráter de passagem entre múltiplas linguagens/lugares: a origem teatral, o fascínio pelo cinema, a aprendizagem e o registro atoral via vídeo, o interstício do vídeo, a participação nos vídeos documentários; o marco da presença na televisão: os teleteatros, as telenovelas.

Passagem também por inúmeras tecnologias: a presença física do teatro para a imagem do cinema, a atuação não falada no período pré som sincrônico para o trato da palavra microfonada e a implicação costumeira da dublagem (pós-produção) no período pós som

sincrônico; o transcurso da transmissão ao vivo para a indexação ao *videotape* na televisão, bem como a aderência à era digital nos dias de hoje (as *webséries*, as plataformas de *streaming*).

Infelizmente, não são todos aqueles que se perfazem atores e atrizes profissionais, que conseguem campo atuacional tão abrangente. As oportunidades no cinema brasileiro são arrefecidas de tempos em tempos pela ingerência estatal, e pela condicionante (muitas vezes) participações no meio televisivo. A inserção nos espaços de TV, a aparição nas telenovelas tem se constituído como um aval para que o ator passe a ser assimilado para o campo cinematográfico. Não de todo, porque o cinema possui um afã por fundamentos próprios do cinema, e é influenciado por estéticas, que não desejam a reprodução industrial convicta no *star system*, ainda que ela exista.

De qualquer forma, a atorialidade que é mostrada no cinema age em fatores extrafílmicos: a relação com produtores e diretores, a família de origem que algumas vezes possui algum fator relacional (da ordem pessoal) com os realizadores, a disponibilidade de recursos para agenciamentos, e sobretudo o regionalismo – não se pode negar o fato de que o grande corpo das obras cinematográficas e do audiovisual como um todo estão concentradas nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Mesmo assim, com todos estes entraves impostos há uma alternativa de criação, para além da dependência de empregabilidade via terceiros, falo da possibilidade operativa de criação do próprio lugar operação, de realização do próprio filme. Nessa tessitura, Benadette Lyra (2009, p. 31) realizou um estudo de fulcral importância intitulado *Cinema periférico de borda*, em que além de diagnosticar essa matéria cinematográfica, a autora nos possibilita refletir sobre essas vicissitudes de obragem e lugar, como nova opção de lugar/existência criativa à classe artística, e, certamente, para a atorialidade, inclusive, no que tange a possibilidade do fazer artístico, e também no erigimento de suas carreiras, como oportunidade criativa fora da seara hegemônica. Este cinema nas palavras da autora é:

produzido por realizadores autodidatas, moradores de cidades pequenas ou de arredores das grandes capitais. Os filmes periféricos têm um público específico e apresentam características alternativas que estão voltadas para o entretenimento. Esses filmes são produtos adaptados às regiões, ao modo de vida e ao imaginário popular e massivo das comunidades envolvidas no processo de sua produção (LYRA, 2009, p. 31).

É este relativamente novo lugar (e modelo operativo) que proponho explorar a partir de agora: o cinema de borda, numa perspectiva de criação do próprio lugar, de um cinema experimental de cunho atoral. Do próprio lugar, pois não advém de outra pessoa (um

patrocinador, por exemplo), mas subjaz do meu esforço próprio, do meu ato de realização cinematográfica, isto é, do ato de criar. A criação independente, permite a experimentação rumo à investigação de vetores que se deseja compreender, explorar, demonstrar ou constatar. Coaduno, em sobremaneira, do exposto por Bernadette Lyra (2009) ao dar voz e escrita sobre aqueles que são pouco falados, sob a égide de serem tidos e assumidos como objetos de pesquisa e conceituações. A própria autora revela isso, ao que ela nos diz:

Começo esta minha fala lembrando que o tipo de produção cinematográfica que aqui enfoco não será facilmente encontrada como objeto de pesquisa nos compêndios usuais dos estudos de cinema e audiovisual. Na verdade, por vezes, é até um objeto estigmatizado, quando não rechaçado, pela historiografia cinematográfica tradicional, ou seja, por aquela historiografia que estabeleceu padrões e cristalizou um modelo, e foi, em boa parte, pautada na autoria e na noção do artístico (LYRA, 2009, p. 33).

Essas palavras tão pungentes de Bernadette Lyra (2009) revelam um olhar fidedigno a respeito de sujeitos e realizadores, sobre criações e cinemas, que operam resistindo, na contramão daqueles que engendram lancinantes aferições acerca de entes e intuições não hegemônicas sob a máxima do desdém e do preconceito.

Construiu-se a ideia de que para ser ator ou cineasta há que se operar com os mesmos recursos, técnicas e linguagens que o cinema industrial operou. Digo que parece, pois o preconceito, a estigmatização não está presente somente nos grandes centros, mas nos pequenos pólos artísticos, posto que reside nas pequenas castas montadas em regionalizações que insistentemente buscam reter os recursos e as enunciações, tecendo rituais de hierarquia e interações sociais consuetudinárias baseadas na estratificação dos meios de produção e transmissão entre pessoas da mesma classe social (estudaram nas mesmas escolas, viajam para fora do Brasil), isto é, basea-se na transmissão hereditária de um estilo de vida de alguns, e a exclusão daqueles que não frequentam essas mesmas interações sociais.

O que eu estou dizendo não é nada de novo, mas precisa ser sempre dito, porque a situação é antiga e perpetrada, não só nas artes, mas entre o povo brasileiro, como já anunciava Darcy Ribeiro (1995), a respeito da estratificação social brasileira, em que a classe dominante,

(...) cujo número é insignificante, detém, graças ao apoio das outras classes, o poder efetivo sobre toda a sociedade. Os setores intermediários funcionam como um atenuador ou agravador das tensões sociais e são levados mais vezes a operar no papel de mantenedores da ordem do que de ativistas de transformações. As classes subalternas são formadas pelos que estão integrados regularmente na vida social, no sistema produtivo e no corpo de consumidores, geralmente sindicalizados (RIBEIRO, 1995, p. 210).

Nessa perspectiva, como podemos analisar a resistência daqueles que não detêm poder produtivo e de consumo são efetivamente rebatidas por aqueles que estão inseridos no meio produtivo; são os realizadores regionais que permanecem fechados em suas castas via seus esforços sindicais, que inviabilizam acesso aos meios de produção dos sujeitos de bordas. Por exemplo, na cidade de Curitiba, capital do Estado do Paraná, somente companhias teatrais detentoras de CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica) podem pleitear editais de fomento da prefeitura. Algo engendrado pelos artistas teatrais da cidade para diminuir as inserções de concorrência aos recursos para criação artística na área teatral. Desse modo, artistas profissionais com menos recursos ou menos interações sociais com entes já participantes deste núcleo operativo têm menos aproximação e acesso aos meios produtivos.

Nesse contexto, artistas teatrais de borda têm acesso restrito de passagem, condicionado ao aceite de alguém já consagrado nessa ambiência operativa para inserir-se enquanto profissional nesse lugar intervalar, que não é hegemônico, mas que opera sob uma lógica similar.

Além de tudo, o artista que se insere nesse contexto passa a operar na qualidade de servidor e não de líder, posto que não possui os meios financeiros, e depende dos poucos poderes relacionais que galgou via interações sociais com os grupos que têm acesso aos meios produtivos pela regulatória do pleiteamento via a condicionante de (ser/estar) pessoa jurídica.

Uma lógica similar, acontece no campo do cinema no Brasil como um todo, não pela condicionante da pessoa jurídica, mas pelo fato de que os atores e atrizes, por exemplo, na grande maioria das vezes não dominam a linguagem audiovisual. Assim sendo, se desejarem figurar nos filmes, dependem de interações sociais com aqueles que detêm os meios operativos desse campo, seja de *know-how* ou de detenção de equipamentos próprios.

Dessa maneira, não é raro observar que muitas vezes, esses grupos de cineastas operam com amigos no papel atoral –, muitas vezes, colegas da equipe de produção. Tal situação ocorre, não apenas, pelo fator de distância social, mas também pelo fato de que não são raras as vezes, que o ator foi visto como uma forma fílmica subalterna no cinema; menos importante.

Tudo isso corrobora para que o fator extrafílmico seja em sobremaneira preponderante na escolha do elenco: a família em que se nasceu, o sobrenome, as escolas que frequentou, etc. Infelizmente, esses fatores até os dias de hoje influenciam e na maioria das vezes definem até onde o ator ou a atriz poderão chegar no cinema.

De novo, esses relatos não são facilmente encontrados, assim como as atividades de resistência, pois são invisibilizados, numa rede sistêmica e estrutural. Lembremos do que

Paulo Freire (1996, p. 38) já disse outrora: “quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser opressor”, e, certamente, uma educação integralizante do ser e estar humano em sociedade, poderia diminuir ao menos em parte, esse padrão de opressão e não resistência. Assumimos a régua da opressão, algumas vezes inconscientemente, coordenados pelo sistema, restringimos o outro para que a classe dominante possa viver sem ser incomodada com a detenção quase absoluta dos recursos brasileiros.

Nessa conjuntura social, me parece que desvalorizar a criação e a pesquisa de pessoas, que não possuem a melhor câmera, o melhor aparato de microfonia, não conhecem os detentores dos meios neste ou naquele espaço, ou não contam com uma grande equipe de pessoas; não deixa de ser uma maneira para reter os meios de produção e de enunciação, sobretudo de excluir.

Afinal, é crescente o número de artistas que surgem na margem, nas bordas, mas que ganham espaço pela visibilidade que o ato de produzir (de resistir), algumas vezes possibilita. Não são raras as vezes, que a indústria quando precisa de fôlego e renovação passa a olhar para fora do núcleo, procurando por novos talentos. O medo dos já eleitos e consolidados – dos detentores dos meios, ainda que de poucos recursos – é o de que a concorrência aumente.

Imagine, agora, ao menos por um instante, quantas interpretações poderosas de atrizes e atores que fogem do padrão corpóreo estereotipado (da beleza ou da feiúra, da riqueza ou da pobreza – sim, porque as duas situações acontecem), e das amizades com realizadores renomados poderiam ser visadas, apreciadas, se as oportunidades não seguissem a estratificação social, se apenas a melhor interpretação fosse o fator de escolha.

Talvez, alguns dos nossos melhores e atores e atrizes não foram vistos pelo público brasileiro. Digo, talvez, porque os artistas têm essa conformidade por resistir. E, cedo ou tarde, chegam a ser vistos, mesmo que não queiram mostrá-los. Coadunante ao que digo Marcelo Ikeda (2018) nos diz que:

Algo de novo surgiu no cinema brasileiro por volta da virada deste século. Um conjunto de filmes de jovens realizadores começou a despontar com grande força inventiva, marcando a consolidação de um cinema não hegemônico, em nítido contraste com a típica cinematografia incentivada pelas políticas públicas do período (IKEDA, 2018, p. 457).

Este autor relaciona os fatores de incentivo fiscal e financiamento das obras cinematográficas, relacionando o esforço independente em cinema como reação à ruptura abrupta de descontinuidade sofrida no início dos anos de 1990, quando Fernando Collor de Mello presidiu o Brasil e “por meio de um único decreto, as principais instituições públicas responsáveis pelo apoio ao cinema brasileiro foram extintas” (IKEDA, 2018, p. 458).

Momento em que “sem o apoio governamental, o mercado cinematográfico brasileiro foi completamente dominado pelo produto hegemônico estrangeiro” (IKEDA, 2018, p. 458). Adiante, após o afastamento de Collor da presidência via as reivindicações civis, aos poucos os financiamentos foram ressurgindo, entretanto cineastas estreates tinham dificuldades para serem contemplados, especialmente se os filmes possuísem pouco apelo comercial (IKEDA, 2018).

É neste contexto, ainda muito recente, que Ikeda (2018) aponta que houve a insurgência no Brasil de “novos modos de produção e de difusão do audiovisual” (*idem*, 2018, p. 459). Há então um movimento criacional:

Em paralelo ao modelo hegemônico de produção e de financiamento às obras cinematográficas, surgiram, paulatinamente, a partir deste século, alternativas para o campo do audiovisual. Essas mudanças podem ser relacionadas a um movimento inicial, de âmbito tecnológico. A ampla disseminação do digital produziu impacto não apenas na produção de novas obras, mas também para a circulação das mesmas, contribuindo para a formação de novas redes e circuitos (IKEDA, 2018, p. 459).

Outrossim, como bem observa Ikeda (2018, p. 460) a possibilidade para realizadores não hegemônicos progride ante o surgimento da tecnologia digital de gravação de vídeo, ao passo que “além das facilidades de produção e de operação, o vídeo digital permitiu que as obras pudessem ser produzidas mediante outro arranjo de produção.

Tornava-se possível, por exemplo, realizar um vídeo sem funções técnicas definidas”, e além disso, o vídeo possibilitava que o processo de produção fosse mais flexível, dado que com “o vídeo, o financiamento público deixou de ser a única possibilidade para a produção de filmes no país” (*ibidem*). Nessa cinesia criacional que insurgia no cinema mediante o vídeo o “abismo entre o amador e o profissional havia consideravelmente se reduzido, já que se tornava possível para um realizador independente realizar uma obra audiovisual de bom acabamento técnico sem um investimento inicial elevado em infraestrutura técnica” (*ibid*). Ikeda (2018) ainda esclarece que:

Com o tempo, essa cena foi amadurecendo e se diversificando, irradiada em rede em diversos cantos do país. Mais filmes foram sendo feitos, sem financiamento estatal, com uma estrutura colaborativa e modos de produção mais flexíveis. Estava se desenvolvendo um cinema que acreditava na precariedade como potência e lidava com o processo, e não necessariamente o produto final, como um dos pontos-chave de uma nova forma de produção, menos hierarquizada e mais flexível, dialogando com o documentário e com a videoarte, que via uma relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo, entre a criação e a vida (IKEDA, 2018, p. 460).

É justamente sobre essa possibilidade que me dedico e proponho à investigar de forma prática, quando me ater a seção sobre realização cinematográfica. Esse lugar de

hibridação, não hegemônico, possibilitado pelo vídeo, não hierarquizado, colaborativo, explorando a precariedade e o minimalismo como potência criativa, com o objetivo de explorar esse lugar criacional, como possibilidade de criação de um lugar operativo ao ator liminar, ao ator de borda, angariando as forças dos saberes e técnicas de três linguagens potentes: atorial, cinematográfica e videográfica.

Não ao acaso, mas por enxergar na dissolução (ou intersecção) destas linguagens, um grande escoamento das cinesias do ator contemporâneo brasileiro. Se atores residentes do espaço hegemônico, como vimos, se interessam por essas possibilidades operativas, por que não explorar a possibilidade de criação de um lugar próprio, independente, flexível e aberto à exploração, à investigação, à experimentação, que como me parece é uma das poucas possibilidades autônomas ditosas?

Nessa reflexão percebi, que os meus próprios caminhos operativos atorais já perfilados denunciavam esta possibilidade: de processos de criação. Vide algumas de minhas realizações: *Morte Súbita* (Ricardo Di Carlo, 2014) – (imagem 1) – filme/vídeo, de cunho confessional, a tônica máxima era a de explorar a borragem dos formatos do vídeo e do filme, via a interpretação atoral.

Adiante em *L'acteur* (Ricardo Di Carlo, 2020) filme em que eu iniciei meus esforços de investigação atoral a respeito da adaptação do ator para a linguagem audiovisual, em sua atuação, detidamente no entre-lugar do teatro e do audiovisual. Ambas as realizações se desenvolveram em caráter colaborativo, sem incentivo fiscal ou fontes de financiamento, mas contavam com o apoio e colaboração de profissionais da área.

Em *Morte Súbita* (2014) contei com o apoio de Michelle Barillet fotógrafa profissional e Leandro Cavalheiro cineasta de profissão, também. Já em *L'acteur* (2020) – (imagem 2), engendrei esforços de investigação da teoria de actor-auteur, desdobrada por Patrick McGilligan (1975), assim, eu concentrei a autoria investigando o preceito de ator-autor, impingindo-me que eu seria, portanto aquele que escreve, dirige e atua no filme, todavia, sob a tônica da investigação procedimental de técnicas atorais – nesta realização Michelle Barillet participou com cinegrafista, a direção de fotografia fora erigida, também, por mim.

Desta maneira, nestas cinesias próprias, eu fui percebendo que as minhas produções tinham esse viés da experimentação, ao mesmo tempo em que se tratavam de objetos artísticos, conformavam-se também com sendo processos de criação orientados pela atividade pesquisa em arte, e uma investigação sempre detida no ator em relação a sua atuação com a câmera de vídeo, nos formatos de filme e de vídeo: a imagem e o som.

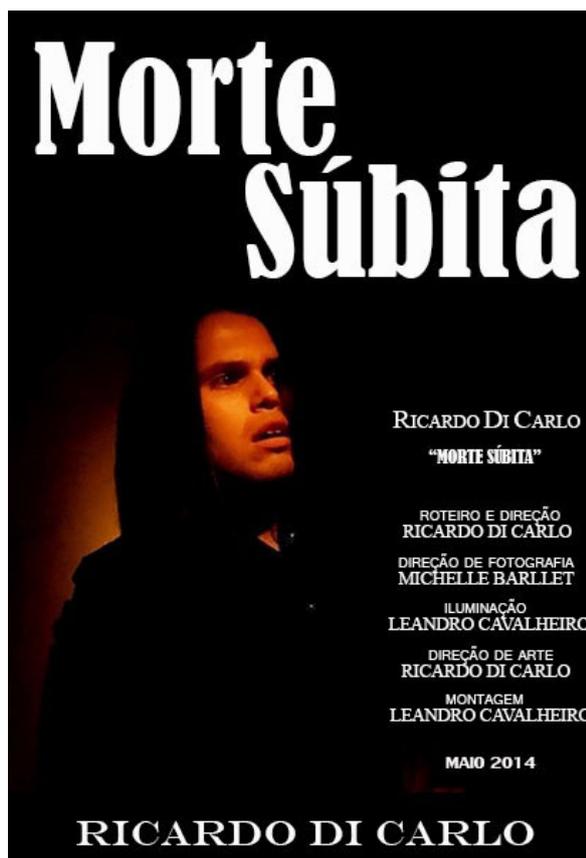


IMAGEM 1 – Poster do filme *Morte Súbita* (Ricardo Di Carlo, 2014)
 Fonte: *Morte Súbita* (Ricardo Di Carlo, 2014)



RICARDO DI CARLO

L'acteur.



IMAGEM 2 – Poster do filme *L'acteur* (Ricardo Di Carlo, 2020)
 FONTE: *L'acteur* (Ricardo Di Carlo, 2020)

Dito de outra maneira, o lugar que eu proponho conceituar e teorizar se trata de um espaço que já venho erigindo: um lugar de ambiência e operatividade, técnica e sistematizada, de experimentação e de investigação atoral/artística no cinema e no vídeo, via a atuação – a linguagem atorial. Mas, antes de me debruçar a tratar da possibilidade do ensino aprendizagem em vídeo e da criação cinematográfica (ambas em cinematografização). Tratarei, como anunciei anteriormente, a respeito do marco da possibilidade de representação de corporeidades e identidades masculinas não hegemônicas, instado na história da atorialidade masculina cinematográfica brasileira – cinesia, esta que não poderia ser esquecida, se de fato proponho-me a tratar das cinesias de abordagem atorais nos principais elementos do ator no cinema: voz, rosto e corpo. Atenho-me no corpo, especialmente na próxima seção, não esquecendo da totalidade do rosto e da voz, mas pensando, sobretudo no corpo (no sentido de dar forma corpórea, isto é, corporificar) representando masculinidades e outra sexualidade que não a hegemônica, tradicionalmente posta.

1.8.1 CORPORIFICAÇÕES MASCULINAS DE BORDA, EM FOCO *O MENINO E O VENTO* DE CHRISTENSEN

Nesta seção analiso o constructo da imagem atoral de intérpretes que operam no provimento de concretude imagética no campo cinemático manifestando masculinidades de borda, cinesia não perfilada até então na atorialidade liminar brasileira, de modo a rastrear as possíveis reminiscências compositivas dessas obras na história da arte – um marco para atorialidade masculina do Brasil.

Tomo por objeto de análise uma imagem icônica do filme *O Menino e o Vento* (1967) de Carlos Hugo Christensen, em que os atores Ênio Gonçalves e Luiz Fernando Ianelli figuram abraçados intimamente, tal imagem representa o clímax fílmico, chegando a ser mostrada na capa do longa-metragem. Torna-se importante, analisarmos o *modus operandi* engendrado no filme, tanto pelo cineasta quanto pelos atores, na medida que tal realização cinematográfica vai instar uma nova possibilidade operativa a atorialidade masculina do Brasil.

Logo, tendo em vista a natureza do modo de operação do filme, nesta seção eu faço uso da metodologia de cruzamento de imagens de Etienne Samain (2012), em diálogo com operadores teóricos de gênero, em que analiso duas imagens homoafetivas da Antiguidade. Faço isso, pois tenciono evidenciar que tanto Christensen quanto os atores Ênio Gonçalves e Luiz Fernando Ianelli, fazem uso de recursos próprios da atorialidade (as corporalidades) para evidenciar, comunicar masculinidades, num período em que isso ainda era pouco tolerável na

espectatorialidade cinematográfica. Nada obstante, adianto que os resultados das imagens antigas em cruzamento com as corporalidades empregadas pelos atores aventam corporificações símile.

Dito de outra maneira, a minha argumentação articula a capacidade atoral de *corporificação* ou *encarnação* de corporeidades de sujeitos e de personalidades múltiplas no campo ficcional do cinema, os personagens. Detidamente, no que concerne ao trabalho de produção de imagens que parte da atorialidade com formação técnica especializada engendra em sua profissão: a materialização pragmática do *instante pregnante*. Tal conceito formulado por Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781), designa aquele momento (o ápice de um lapso temporal) capaz de representar todo o acontecimento em uma única imagem. Esse momento privilegiado fora na história da arte desdobrado com maestria pelos pintores e escultores de forma organizada e harmônica, sob a tônica da verossimilhança (LESSING, 1998). A mesma lógica perseverava sob a imagem do corpo do ator, que habilidosamente deveria causar esse efeito verossímil (em cada uma de suas modulações faciais e posturais, de gesto e movimentação), de modo que se fosse congelado subitamente, haveria uma imagem prodigiosamente composta.

Nessa tessitura formativa é notável o trabalho promulgado por Denis Diderot (1713 – 1784), que sistematizou um modelo de construção cênica, buscando a materialização verossímil e harmônica da encenação (e seus elementos estéticos), por meio do referente das linguagens artísticas já consolidadas no panteão das artes: a pintura e a escultura – com foco, nesta última, na estatuária, pois Diderot tinha predomínio ao trato da imagem da atorialidade.

Para que fique claro, a lógica de produção das imagens pelos atores se dava pela imitação de quadros ou esculturas. Por vezes, parados os atores tentavam reproduzir aquele instante, e adiante davam seguimento, formando imagens. A qualquer momento o diretor/pedagogo teatral poderia pedir para que congelassem os corpos (parassem onde estavam e como estavam), a partir disso deveriam analisar criticamente, se aquela imagem era verdadeiramente cênica, tal como na pintura. E, ainda, se ela poderia ser melhorada? Se haveria alguma pintura ou escultura que pudesse servir de modelo para a cena.

Outro aspecto importante era o crivo que os atores deveriam erigir a respeito de suas imagens, questionando se a imagem corporal informava o que houve antes e se indicava o que viria depois – se ela comunicava o acontecimento. Como se pode ver Diderot, apesar de se remeter à verossimilhança, tinha pouco apego ao verismo absoluto, posto que sua obragem era, em sobremaneira, impactada pela estética de mimetização idealizada sobre a realidade – manifestadamente aventada por Boileau (1636 – 1711), como já sinalizei.

Em termos operacionais, Diderot promulgou na história da formação do ator o conhecimento e a aplicação didático-pedagógica no campo atoral acerca de emulações pictóricas em corporalidades atorais – uma pedagogia das imagens; metodologia de aprendizagem sobre a expressão do corpo do ator, profundamente enraizada no aspecto da imagem corporal⁸⁰.

Em outras palavras, ele propunha que seus atores e atrizes, dotados de suas corporeidades⁸¹ passassem a aderir à corporalidades de sujeitos retratados na estatuária ou em obras pictóricas, no sentido de aderir à organicidade plástica e estética já desdobrada pelos mestres da pintura, por exemplo. Propunha isso, para que os atores desdobrassem tal abordagem em seus próprios corpos cênicos em duas vias: 1) no corpo individual – em corporalidade; e, 2) coletivo, o corpo de elenco – acionando a guisa da proxêmica⁸² dos corpos na encenação.

Assim, a atorialidade era ensinada a estetizar os corpos em imagens, sob referentes imagéticos, sob a tônica máxima do *instante pregnante*, averiguando se a imagem corpórea tornava compreensível o que já se passou e o que viria (LESSING, 1998). E mais, nesse contexto de imagem em movimento, sobretudo; era de suma importância que o instante pregnante da peça (da obra dramática), fosse meticulosamente construído em imagem, formando uma imagem em verossimilhança idealizada. Tal qual seria feito na pintura, a atorialidade célebre tinha que ter essa referência como uma segunda natureza, internalizada, saber que compunha imagens.

Sem essa noção em mente, o intérprete não materializaria de forma profissional o instante pregnante, comprometendo a ação dramática. A qualidade da imagem corporificada tinha tanta importância quanto à veracidade dos sentimentos expressos na cena, ou a dicção esmerada da fala, pois ela também é portadora de significação estética. Essa tradição é ainda empregada em formações tradicionais dos nomeados atores intérpretes (àqueles cuja profissionalização se dedica às artes que possuem a premissa textual, menos verificada no teatro, nos dias de hoje, em face do esboroamento do teatro dramático, e prevalência do teatro pós-dramático) – uma pedagogia imagética.

Todo esse trabalho de materialização das imagens da atorialidade foi de maneira

⁸⁰ A imagem que o ator tem em sua mente, sobre a corporalidade que ele construiu. Esmiucei essa questão na subseção 1.5 *Cinesias da imagem do ator*, pela perspectiva de Schilder (1981); pesquisador notório neste campo de estudo.

⁸¹ Para que se entenda, *corporeidade* pode ser entendido como fisicalidade própria do ente, portanto expressa as individualidades psicofísicas próprias, de si. Já a corporalidade é como se fosse uma espécie de tradução da corporeidade, um segundo momento, algo que vem depois, a partir da leitura das imagens dos corpos dos sujeitos (RIGONI, 2016).

⁸² Proxêmica: “Codificação cultural das relações espaciais entre os indivíduos” (PAVIS, 2005, p. 143).

preponderante capitaneado pelos ideais dos ensaiadores, diretores e encenadores no teatro, e pelos cineastas na arte cinematográfica. O ator, dessa maneira, teve seu lugar antropológico ditado pela sua posição no organograma das artes de sua ambiência e/ou trânsito; ora do teatro, ora do cinema, com um aspecto em comum: a histórica servitude aos desígnios de seus realizadores.

Nessa conjuntura, historicamente, essas artes perfilaram de maneira contumaz a representação de uma polaridade de gênero: o masculino e o feminino. Assim, dada a histórica impetração do mito da masculinidade viril, os atores do sexo masculino usualmente representavam em imagens uma masculinidade hegemônica, que admitia uma corporalidade rígida enquadrada dentro de padrões normativos que denotariam esse ideal de sujeito homem.

É assim, que por largos anos, os papéis masculinos foram representados no teatro, e adiante no cinema – via uma padronização daquilo que era tido como o macho viril, assimilando dessa maneira atores de uma corporeidade também varonil (os referentes imagéticos não coadunantes eram esquecidos).

Nessa perspectiva criacional, a disposição sexual, a predisposição à violência, a força física, a corporalidade sisuda, a voz grave, a não demonstração de sensibilidade, a negação da afetividade e o corpo musculado, compunham os atributos desejáveis para perfazer-se homem (no mundo, e na cena) – uma perspectiva idealizada, tradicional e irreal dos papéis de gênero, posto que contemporaneamente já chegamos a sapiência de que não existe um único modo de ser/estar homem no mundo, não havendo uma única identidade masculina, ou apenas um jeito singular de movimentar-se enquanto ente masculino (BOURDIEU, 1999).

Pelo contrário, há a premência factual de masculinidades; maneiras múltiplas, de ser, de estar e de se relacionar sendo homem, seja ele heterossexual ou não. Esses encaixotamentos voltados à idealização de *um* modo de ser homem geraram a nomeada crise da identidade masculina, em que os homens passaram a sofrer por não corresponderem a essa série de quesitos inalcançáveis daquilo que era tido no senso comum como desejável (até mesmo condicionante) para ser homem.

Assim, pelo fato de haver essa normalização na sociedade da dominação masculina, tendemos a achar que no campo da representação ficcional cinematográfica; e mais, no campo das artes, nunca se representou, ou então, que é algo relativamente muito novo, o ato de realização de obras com representações que fogem do retrato do arquétipo viril.

Essa falsa impressão, por certo é oriunda do fato de haver insistentemente o apagamento (ou esquecimento – proposital, é claro) de obras que representam corporificações masculinas de borda, seja em termos de corporalidade ou de orientação sexual. De tal maneira, que as

imagens dos corpos e das identidades de masculinidades não hegemônicas são esquecidas, apagadas e escondidas na filmografia ocidental. Logo, a representação da homoafetividade masculina na cinematografia brasileira recai num obscurantismo de visibilidade, acesso e espectação. Isto pela própria conjuntura social brasileira, e certamente de órgãos e agências reacionárias, vide a compressão do conservadorismo, bem como o ressurgimento da censura, identificados ainda nos dias de hoje no Brasil.

É neste contexto social e histórico, perpetrado no ideário brasileiro, que na década de 1960 é lançado pela Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., o longa-metragem *O Menino e o Vento* (Carlos Hugo Christensen, 1967), baseado no conto *O Iniciado do Vento* de Aníbal Machado, que vai requerer um instante pregnante (uma imagem que marcaria a história do cinema brasileiro) aos atores protagonistas Ênio Gonçalves (1943 – 2013) com 24 anos na época, e Luiz Fernando Ianeli (1950 – 2015) aos 17 anos no ano de realização do filme. Isso porque, um filme ainda não podia dizer em palavras algumas temáticas, mas em imagem, talvez, sim. Desse modo, estava dada uma cinesia atorial/cinematográfica, que tem servido como possibilidade operativa (dizer em imagens, sem o uso redundante das palavras) para enunciação das orientações sexuais das personagens e de suas identidades de gênero. Mais uma vez, os atores recobram pedagogias antigas, adaptadas ao seu contexto tempório. É importante assinalar, que cineasta e atores precisaram perfilar estratégias de plena dissolução das suas linguagens operativas (atorial e cinematográfica), na busca de se dizer via *imagem*.

Foi sobre essa possibilidade que agiu o diretor Carlos Hugo Christensen (1914 – 1999), de modo inextricável aos seus protagonistas. Nascido na Argentina, o cineasta radicou-se no Brasil, donde teve grande parte da sua filmografia desenvolvida. Dentre as contribuições notórias do realizador ao cinema brasileiro, notadamente, figura a filmagem deste que fora o primeiro longa-metragem a retratar personagens homossexuais de maneira não estereotipada, no país. Conquanto, não se pode desconsiderar o caráter de representação apenas sugestivo da orientação sexual dos personagens – o uso do subtexto, sem a confirmação efetiva da homoafetividade (atores representando masculinidades apenas em corporalidades cujas masculinidades eram não hipermasculinizadas, possibilidade não explorada ainda nessa proporção pela atorialidade liminar do cinema brasileiro).

Essa alternativa de caráter sugestional, isto é, de não tratar o tema às claras, certamente era uma forma de esquivar-se da censura do governo, mas não se pode, também, deixar de se considerar o fato de que uma realização tendo essa temática como mote, tangenciando apenas o caráter amoroso das personagens era uma forma de não afrontar a espetatorialidade, também tradicional.

Há que se considerar que a censura não parte apenas do recrudescimento estatal, mas que se relaciona à ordem da socialização – o aspecto moral das sociedades impacta a produção das imagens. Não podemos esquecer que qualquer obra sofre a influência das normas sociais, dos costumes e dos valores relacionados à masculinidade e que a própria despatologização da homossexualidade no Brasil é algo recente, data de 1999. Ela estabelece que:

Considerando que a homossexualidade não constitui doença, nem distúrbio e nem perversão; Considerando que há, na sociedade, uma inquietação em torno de práticas sexuais desviantes da norma estabelecida sócio-culturalmente; Considerando que a Psicologia pode e deve contribuir com seu conhecimento para o esclarecimento sobre as questões da sexualidade, permitindo a superação de preconceitos e discriminações (...) (BRASIL, 1999, p. 1).

Assim sendo, considerando a realidade de Christensen e de seu contexto tempório-social de realização fílmica, por certo o artista impetrou com seu filme um ato de resistência. Usou da sua possibilidade enquanto artista detentor de recursos, para tornar mais visível uma população que não era representada, nem respeitada em termos de representação cinematográfica. Ao contrário, era julgada como o próprio filme mostra.

Nessa conjuntura social, importa considerar o fato de que sugerir em subtexto a homoafetividade era algo histórico, os papéis *gays* recorridamente são representados de modo inocuar, mormente o amor entre dois homens. Isto porque mostrar personagens homossexuais no cinema nacional, de maneira a ridicularizá-los já era algo bastante naturalizado, mostrá-los enquanto sujeitos abaixo dos demais na sociedade era adequado; quase sempre humilhados, ridicularizados, e comumente mostrados nos filmes como recurso de alívio cômico na tônica da narrativa da época.

Em *O Menino e o Vento* (1967) de Christensen, a proposta passa por outra lógica narrativa e estética, dado que as personagens engendram complexidade psicológica e relacional. Ademais, é retratada a interveniência da sociedade sobre a relação entre os personagens. O filme conta a história de um jovem engenheiro, José Roberto Nery (Ênio Gonçalves), que chega a Bela Vista, no interior de Minas Gerais para responder a um processo criminal na cidade. O motivo seria o desaparecimento e a possível morte de um jovem rapaz de lá, Zeca da Curva (Luiz Fernando Ianelli). O ensejo do processo era a suspeita de que José Roberto teria assassinado o personagem de Ianelli, tal pressuposição advinha da relação entre os dois personagens masculinos, havia um falatório na cidade de que eles possivelmente poderiam ter tido algo além da amizade, um caso amoroso. Outrossim, Nery teria deixado a cidade em período concomitante ao sumiço do rapaz.

Na audiência judicial mostrada no filme, entretanto, fica mais evidente o preconceito dos habitantes daquela sociedade, do que propriamente a preocupação com o sumiço de Zeca da Curva. O crime (?) residia aos olhos de todos e todas, como consequência da relação insidiosa e anormal (à vista dos circundantes), sob a elucubração de que um crime ocasionaria o outro. Há uma visão da homossexualidade claramente associada a uma doença psicológica, e mais, um desvio de caráter, de conduta criminosa. Essa ótica é caracterizada pelo elenco, ao passo que se o engenheiro possuía tal *desvio* de orientação sexual (sentenciamento moral das personagens), poderia muito bem cometer outro ato perverso como o homicídio daquele que outrora fora iludido por ele.

Como se pode ver a função dramática da grande maioria dos personagens é a corporificação narrativa em representação do preconceito⁸³ (a encarnação social dele). Amplificada artisticamente pela alegoria⁸⁴ do julgamento – tratado esmeradamente como um mecanismo da manutenção do preconceito, da discriminação e do estigma social na trama.

Sem rodeios os partícipes do julgamento (o promotor, e também os depoentes) buscavam a confissão de que eles haviam de fato tido um relacionamento homoafetivo – algo que os presentes demonstravam condenar.

Recorrendo à contação das personagens, inextricável ao uso de *flashbacks*⁸⁵, a trama vai espalhando-se por meio dos depoimentos, e o clímax⁸⁶ do filme é o relato do protagonista, momento em que há os esclarecimentos dos fatos, contudo, o filme adentra num universo de simbolismo narratológico, o que mais uma vez poderia condizer com uma tentativa de comunicar de forma não declarada a relação homoafetiva dos personagens, num possível

⁸³ Entende-se que “o preconceito implica um julgamento prematuro e inadequado sobre determinada coisa ou ainda uma opinião formada sem reflexão” (CARVALHO *et al.*, 2012, p. 144). Já Allport (1954) asseverava que o preconceito era algo definido pela hostilidade deliberada contra um grupo que é desvalorizado na sociedade. O preconceito assume frequentemente essa atitude hostil com relação aos indivíduos de “uma identidade sexual considerada desviante (como a dos homossexuais)” (CARVALHO *et al.*, 2012, p. 144).

⁸⁴ Sobre o emprego da alegoria no cinema, diz-se que “na transfiguração alegórica já não se trata de um termo real, mas de um todo real (A) que se oculta sob um todo ideal (B)” (COELHO, 1974, p. 81).

⁸⁵ No cinema, o *flashback* se trata de uma interrupção (espécie de aparte cênico) de uma sequência cronológica narrativa de uma ou mais cenas pela interpolação de eventos ocorridos no pretérito do tempo presente mostrado no filme.

⁸⁶ Gustav Freytag (1816 – 1895) estabelece a conhecida Pirâmide Freytag, na qual propõe analisar o drama – tal premissa foi proficuamente assimilada na linguagem cinematográfica ficcional -, essa noção aventa que haveriam (e o mais importante: deveriam ter) cinco momentos preponderantes numa narrativa formal, sendo eles: 1) exposição (apresentação das protagonistas e de indícios da trama), 2) movimento crescente (período em que se deve ocorrer alguns incidentes que levarão ao clímax; em geral, congrega escolhas e ações do protagonista, todas elas aumentam a tensão na trama; 3) clímax (é o ápice da trama (quando o conflito se torna claro; nem sempre ocorre no meio da trama, se configura por ser o período mais frutífero ou período mais crítico, de maior crise, isso vai depender do gênero da obra); 4) movimento decrescente (momento em que o personagem enfrenta suas fraquezas, as verdades escondidas se prenunciam, esse período decorre dos acontecimentos arrolados no clímax, há nele um encaminhamento para a resolução final); 5) desfecho/solução (revelações dos segredos, e a queda da tensão na trama, e estabelecimento da resolução - que nem sempre é feliz ou trágica, algumas vezes, ela evidencia um vazio existencial, após o enfrentamento do problema/questão ocorrida no clímax) (FREYTAG, 1894). Essa estrutura é identificável no filme de Christensen.

tentame de tornar o caráter sugestivo em escolha estética (o caráter inefável do amor, representado de modo poético, simbólico, até misterioso), pelo tom que o filme assume.

Para que se entenda melhor, José Roberto é um homem fascinado pelo vento – algo plausível, por ser engenheiro, o vento é um elemento natural que possui grande inferência sobre as construções civis. De férias, José Roberto ruma para a cidade interiorana de Bela Vista, por ser famosa por agrupar ventos fortes. Logo ao chegar, ele conhece Zeca da Silva – que aparenta ter entre 16 ou 17 anos de idade, o menino fazia pequenos trabalhos, como carregar a bagagem dos viajantes da estação de trem ao hotel da cidade. É neste percurso, que eles falam sobre a sua paixão em comum, o vento. Entusiasmado com o novo amigo, Zeca da Curva conta ao engenheiro que é capaz de chamar aquilo que ele chama de *ventão*. Combinam, então, um encontro para a manhã seguinte, Zeca iria mostrar-lhe esse elemento poderoso; a relação dos dois começa ali. Vários encontros acontecem em busca do *ventão*, quando ele finalmente chega Zeca se despe em contemplação, emocionado ele abraça José Roberto e corre nu ao encontro da ventania (a imagem que passo a analisar adiante no texto encontra-se nessa sequência do filme); é quando desaparece em meios às rajadas.

Sobre o possível romance de José Roberto e Zeca da Curva, nada é mostrado além daquele abraço, mas tudo é muito sugerido, incluindo no depoimento de José Roberto, seja nas falas (o texto), ou pelo brilhante trabalho de interpretação de Ênio Gonçalves, que expressa o arrebatamento emocional de alguém que não pode ou não sabe como dizer o todo. Ressalta-se que a partitura cênica do ator articulou absoluta contenção de emoções (algo raríssimo de se materializar em cena, ainda mais considerando o teor estético que o filme passa assumir na narrativa de diluição entre a atuação verossímil e a narrativa simbólica), suas modulações faciais são contidas, boca entreaberta e sem fala em vários momentos – algo que não condiz com a partitura hegemônica de um *personagem masculino*.

Outrossim, o trabalho de voz do intérprete empregou registro vocal leve, cadência melódica, com modulações do ritmo de fala oscilando entre a produção de sentido hesitante e irresoluta, aderindo na pronúncia um novo tipo de dicção de modo a sublinhar as interioridades da personagem – indo da leve irritação quando interpelado à ternura das memórias de Zeca. Tudo isso materializava no plano atoral, na interpretação do ator, a enorme carga dramática do personagem, numa corporalidade masculina não hipermasculinizada. Retomo, outro dado importante a se considerar, o texto (a narrativa fílmica) que produzia traços similares – parecendo desejar ser reconhecível em seu discurso para o espectador *gay* (algo do tipo: fiz para você, mas não posso deixar que percebam). A homoafetividade na história carrega consigo isso, o amar sem que ninguém saiba, demonstrar afeto sem que

ninguém perceba, a liminaridade, a sobrevivência.

Nas falas de José Roberto, ele parece escolher as palavras para dizer sobre sua orientação sexual, por pensar, talvez, que de algum modo a sua existência pudesse ferir os outros – tamanha a dimensão do preconceito entranhada na comunidade homossexual, e que é replasmada no filme. Faz isso, de modo a emular o ensejo de uma fala confessional, mas sempre desvia para outro elemento dos fatos, recorrendo a aspectos de visão poética, alegórica, simbólica. É sob essa tônica que José Roberto se autodeclara aos presentes como um anormal por não se sentir como todos. Neste momento, Ênio Gonçalves emprega pausa detida, respiração sentida, desmonta seu modelo postural, o que gera a expectativa de que ele contaria aos presentes sobre a sua orientação sexual, seguidamente do seu relacionamento com Zeca em termos afetivos. Todavia, isso não acontece (ele não se afirma no julgamento nem heterossexual, nem homossexual), o juiz condoído pelo abalo de José Roberto oferece-lhe uma pausa para que ele pudesse se restabelecer emocionalmente; o que ele dispensa gentilmente, buscando recompor-se. Sem embargo, ao recobrar o equilíbrio psicofísico, ele narra toda a história dos dois, fala sobre a paixão em comum pelo vento, afirma que Zeca da Curva já era um iniciado do vento; que aquilo não era algo novo para ele.

Mais uma vez é possível ler essa frase sob o sentido que ele não influenciara o rapaz para ter os gostos que tinha. Ao final do relato ele conta que o menino desaparecera no vento. Os presentes ficam incrédulos; é quando o tribunal tem suas portas irrompidas pelo vento, as janelas se quebram, as pessoas fogem, a mãe do menino temerosa começa a rezar, o promotor olha estupefato o vento flagelar o tribunal, a cidade é tomada pelo vento, exceto José Roberto que impassível, parece esperar que Zeca da Silva apareça, o que não acontece, apenas a camisa dele surge aos pés do julgado, que a pega e a segura vagarosamente entre suas mãos até o findar do filme. O que simbolicamente, parece sugerir que serão flagelados aqueles que julgam, o vento é amalgamado pelo personagem de Zeca da Silva e é ele, cuja força metafísica parece surgir para determinar que naquele dia não haveria o ato de julgar uma força que não se conhece.

O menino e o vento pareciam banir o preconceito da sala da justiça, deixando ficar lá só quem os amava. Dito tudo isso, afianço que desde o meu primeiro contato, isto é, a contar da minha primeira visada de *O Menino e o Vento* (1967) de Christensen, diagnostiquei o referente da homoafetividade em múltiplas camadas, incluindo as plausíveis maneiras poéticas de comunicação filmica da ação dramática (atoral e narratológica) que aquele se tratava de fato de um filme a falar de um amor entre dois personagens masculinos – de homoafetividade. Christensen optou pelo modo simbólico, pelo artifício da alegoria; vários

desses recursos já desdobrei até aqui, mas um aspecto é mais indicial do que qualquer outro: a imagem. Nesse sentido, falo daquela que selecionei para este estudo, por perceber que nela se representava a força comunicativa motriz de produção de sentido do filme (imagem 3) – por certo ela é o instante pregnante da obra. A minha hipótese pareceu acertada, na medida em que uma fotografia de cena (imagem 4), especificamente desta cena, foi usada para figurar na capa e na divulgação do filme (imagens 5 e 6).



IMAGEM 3 – Fotograma do filme *O Menino e o Vento* (Christensen, 1967)
Fonte: *O Menino e o Vento* (Christensen, 1967)



IMAGEM 4 – Fotografia de cena do filme *O Menino e o Vento* (Christensen, 1967)
Fonte: *O Menino e o Vento* (Christensen, 1967)

Existe pouca bibliografia especializada a respeito desse filme, e nenhum material historiográfico, que elabore um rastreamento sobre a produção dessa fotografia de cena. É possível verificar que ela não se trata da mesma imagem do filme, por mais semelhante que pareça ser ela não é um fotograma da obra. Sabe-se que em teoria, numa produção cinematográfica, de modo mais recente é comum haver um profissional especializado em cada área (em termos de imagem), existem produções que possuem o diretor de fotografia e o cinegrafista (operador de câmera), que são os responsáveis pelas filmagens, já o fotógrafo de cena é aquele que realiza registros fotográficos das cenas nas filmagens, e também da produção, do *making of*, bem como produz fotos de divulgação do filme.

A depender da produção, essa equipe de fotografia pode ser ainda maior, compondo mais profissionais. Muitas vezes as fotos de cena se tornam material de divulgação. Todavia, na ficha técnica do longa-metragem, há uma única menção designando apenas um profissional na área de imagem no filme o diretor de fotografia Antônio Gonçalves, que possivelmente fora quem produziu a imagem mais famosa de divulgação do filme, sendo inclusive confundida por teóricos como sendo um *fotograma* do filme, e não uma fotografia de cena, como de fato é.

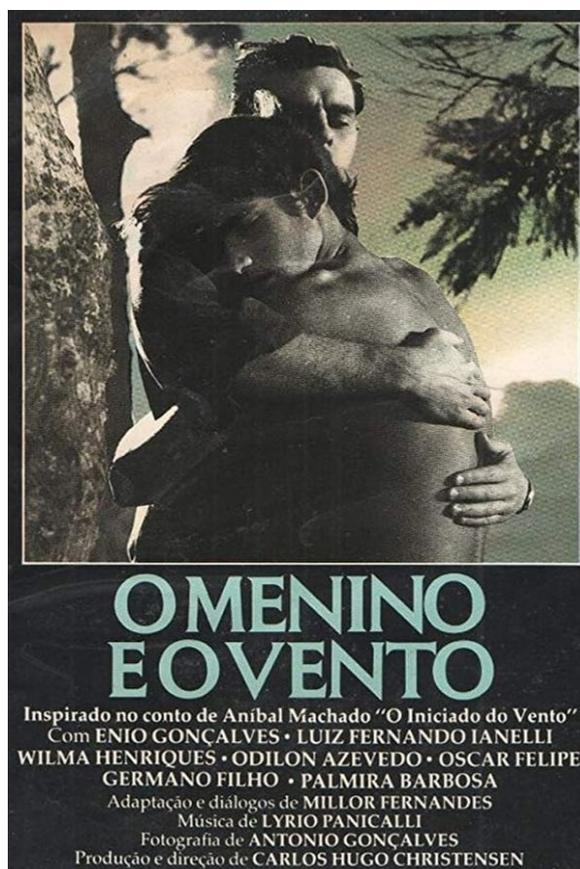


IMAGEM 5 – Poster do filme *O Menino e o Vento* (Christensen, 1967)
Fonte: *O Menino e o Vento* (Christensen, 1967)



IMAGEM 6 – Anúncio do filme *O Menino e o Vento* (Christensen, 1967) no período de exibição nos cinemas
 Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Ao assistir o filme, eu não havia tido contato com a imagem, antes. Mas vendo-o era aquela imagem que permanecera em minha memória. Curioso, por saber mais procurei sobre o filme, encontrei a fotografia de cena (imagem 4), e passei a tê-la em mente como sendo um fotograma do filme. Somente no ato revisionista de pesquisa pormenorizada, que diagnostiquei que não era a mesma imagem. Disse tudo isso, pois articulo que se Christensen, utilizou tantas estratégias de sugestão da homoafetividade e da homossexualidade em sua narrativa cinematográfica, que inclui ele ter mostrado atores com corporificações que não eram hipermasculinizadas, fossem na ordem da fisicalidade de cada um, e, certamente, das corporalidades por eles figuradas. Mas, então, por que eleger aquela imagem? Justo ela para a divulgação e a capa do filme? Sabendo de antemão, que “toda imagem é uma forma que pensa” (SAMAIN, 2012, p. 23). Notem que no fotograma do filme; a imagem 3 foi produzida num contraluz, a nitidez romântica do abraço fora ocultada.

Pode-se, dessa maneira, levantar a hipótese, de que se tratou de uma estratégia de Christensen e Antônio Gonçalves para burlar a censura da época, de modo a deixar menos evidente a homoafetividade, no único momento que seria mais aberto – o único contato físico afetivo mostrado entre os personagens. Talvez, um tempo depois, é de se pensar, o filme já tendo recebido a liberação dos censores, Christensen passou a divulgar a imagem às claras (imagem 4), posada e iluminada, revelando o afeto e a ternura nos rostos das personagens. Na imagem do filme, o abraço é tão sentido, que Luiz Fernando Ianelli ao abraçar Ênio Gonçalves o cobre, o abraço vem à se tornar quase frontal (imagem 3) – instante prenhe, corporificado com excelência pelos atores. Contudo, na fotografia de cena (imagem 4) posada, os atores aparecem em lateralidade. Esta imagem (em si) mostra um homem já adulto vestido, abraçando e sendo abraçado por um jovem com o dorso nu (no filme sabemos que o

personagem está nu de corpo inteiro, mas esta imagem não revela isso); o movimento revela ainda que eles estavam num local ao ar livre em que ventava muito. Nada obstante, proponho que vejamos as próximas imagens:

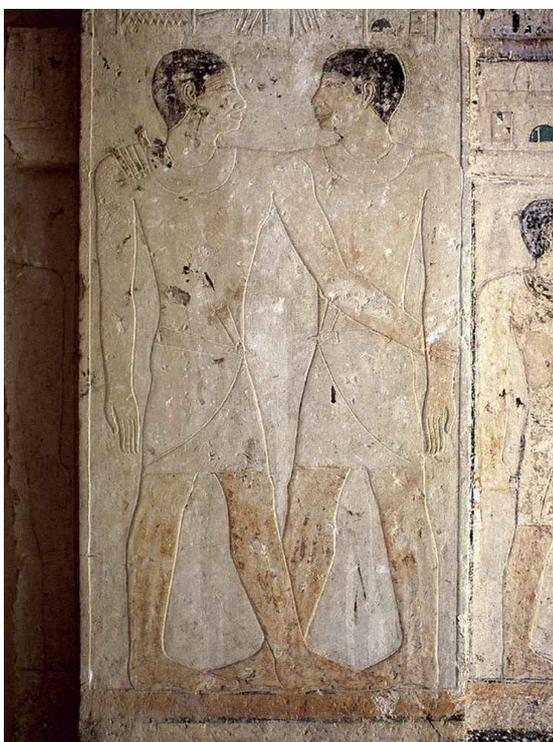


IMAGEM 7 – Niankhkhnun and Khnumhotep
Fonte: OsirisNet



IMAGEM 8 – Ânfora 540 a. C.
Fonte: The British Museum



IMAGEM 9 – Detalhe da Ânfora 540 a. C.
Fonte: The British Museum

Na imagem 7 há a representação de dois homens, tida dentro da história da arte, como a representação de um casal homossexual, pelo fato de que a corporificação mostrada por eles na imagem e a sua proxêmica serem convencionalmente verificadas nas representações entre casais do Egito Antigo. Especialmente, o abraço representava a relação conjugal. Há mais representações dos entes na tumba, como era rotineiro, e em uma delas, os narizes chegam a encostar-se. Escolhi, entretanto a imagem do abraço por ela ser símile a de *O Menino e o Vento* (1967) de Christensen. Tanto pelo abraço, como pela posição dos corpos, posto que na imagem egípcia “Niankhkhnum ocupa o papel masculino, enquanto Khnumhotep, o feminino, abraçando ou sendo conduzido pela mão por Niankhkhnum” (BRANCAGLION JUNIOR, 2011, p. 75). A partir disso, já é possível aventar que havia uma separação da representação dos papéis numa relação homoafetiva.

Um dado importante, para entender essa construção histórica da homoafetividade é o de que “em sociedades, como a grega, chinesa, japonesa e em muitas tribos indígenas, o relacionamento entre dois homens também fazia parte da cultura social. Em comum essas culturas: relacionavam a prática, ao poder e ao conhecimento” (SANTOS, 2020), e esse poder era atribuído ao homem mais velho da relação. Deslocando-se para a imagem 8, atendo-me ao detalhe (imagem 9), em que novamente figuram dois homens em relação íntima – trata-se de uma ânfora da Grécia Antiga; de novo, os entes masculinos aparecem abraçados, numa composição praticamente igual a que temos no filme de Christensen. Isso, não parece ocorrer por acaso, posto que as imagens veem a ser “formas que, entre si, se comunicam e dialogam” (SAMAIN, 2012, p. 23).

Esse mesmo autor ainda assevera que “toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações

sensíveis e sensoriais), ou ao associar-se com outra (s) imagem (ns), seria uma forma que pensa” (SAMAIN, 2012, p. 23).

Nessa tessitura, diante do exposto por Samain (2012) sob essas evidências imagéticas (e históricas) de nosso passado (humano), como não aferir que a imagem do fime (imagem 3) e a fotografia de cena (também de divulgação, a imagem 4), não é uma uma forma que pensa ao se associar a referentes, combinando elementos sígnicos de imagens homoafetivas históricas? Considerar, esse complexo momento tempório-social de realização fílmica, o modo narrativo, e as corporificações atorais sensíveis é um modo de contextualizar as prerrogativas de produção e divulgação daquela imagem como algo elementar, talvez até essencial, do filme de Christensen. Importa destacar que o instante pregnante corporificado por Ianelli juntamente de Gonçalves nos confirma (mostra) que:

Toda imagem pertence a um tempo muito profundo, quase imemoriável (“tão antigo que não há memória de suas origens”). Tempo muito longínquo, tempo mítico, que, por assim dizer a fecundou, “formou-a” lentamente e permanece capaz de fazê-la renascer e reviver um dia (SAMAIN, 2012, p. 33).

Talvez, por não poder dizer as claras, no discurso: nas ações físicas dos atores (no toque, no beijo), nas falas; talvez, Christensen, como artista da imagem que era; se utilizou da imagem para dizer o que não poderia ser dito em palavras, convidando os atores a exprimirem em imagem, mediante suas corporificações. Samain (2012, p. 22) nos lembra que “toda imagem é portadora de um pensamento, isto é, veicula pensamentos”, diz ainda que “toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (SAMAIN, 2012, p. 22).

Dessa maneira, pode-se considerar que possivelmente Christensen elegeu uma imagem (de sua produção) que tinha vida própria (detentora de um instante pregnante), que mostrava o que ele parecia querer mostrar. Nesse sentido, Samain (2012), também nos diz que “a imagem teria uma vida própria, e um verdadeiro poder de “ideação” (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e “ideias”) ao se associar a outras imagens” (SAMAIN, 2012, p. 23).

De todo, a análise me leva a crer que Christensen, ao considerar as estruturas de controle de poder de sua época, mostrou em imagem, deixou que ela em sua vida própria comunicasse, evocasse memórias, de modo a ampliar no cinema brasileiro a mostraçõ de corporificações masculinas de borda, não hegemônicas. O que por si só veio a requerer da atorialidade algo da sua formação clássica, a capacidade de corporificar em imagem um instante pregnante, pelo fato de que seria essa imagem que possibilitaria ler o filme.

Um grande passo (cinesia importante para a atorialidade brasileira) estava dado em nossa história, e, talvez poucas vezes no cinema narrativo ficcional, uma imagem corporificou tanta coisa que era impedida de ser dita. *O Menino e o Vento* (Christensen, 1967), as corporificações masculinas de borda de Ianelli e Gonçalves, em instante prenante, não puderam dizer às claras a homoafetividade, mas mostraram, e o cruzamento de imagens imemoriáveis (antigas) nos mostra isso. Contudo, antes disso, antes de ser possível inscrever-se na história como ator com feitos notáveis como o de Ianelli e Gonçalves, é necessário que se aprenda antes, a como operar no cinema, buscarei nas próximas seções tratar disso.

Todavia, é importante que se pontue, que esta é uma das cinesias mais importantes da atorialidade liminar brasileira. Como se pode ver, em *O Menino e o Vento* de Christensen (1967), é instada a possibilidade operativa aos atores masculinos de se atuar performando corporalidades (e cinematismos – imagens) de corpos múltiplos, isto é, de personagens portadores de conformações identitárias não hegemônicas, não hipermasculinidades. Trata-se de uma cinesia ascendente da possibilidade de se representar na via negativa o mito da heteronormatividade compulsória por meio da criação de corporalidades atorais, ou dito de outra maneira em imagem cinemática, atuacional – de atores rompendo em atuação com o mito de que há um único modo de ser/estar homem.

Nesta tessitura, sabemos, que ainda que existam movimentos reacionários de busca de apagamento dessas criações artísticas, atorais, cinematográficas; há ainda o ato revisionista, que demonstra que historicamente tivemos atores representando sujeitos múltiplos em cinesias de negação ao modelo vigente de personificações cinemáticas. E, para além disso, é salutar que como já se rompeu no Brasil em 1967, as barreiras de corporificações atuacionais em masculinidades; ainda que haja o robustecimento de movimentos conservadores que intentam perpetrar que há um único modo de ser e estar nas telas do cinema. Há, também, artistas cênicos detentores de técnica, prontos para reavivarem imagens antigas, imagens imemoriais, imagens esquecidas (humanas), e, que dizem muito – sem palavras – como já fizeram um dia os corajosos Ianelli e Gonçalves, adjuntamente de Christensen. Essa cinesia atorial, esse modelo, não poderia ficar esquecido, posto que deve iluminar muitos de nossos atores em suas corporificações que precisam ser múltiplas, como de fato somos.

2 VÍDEOS MODÉLICOS: UMA POSSIBILIDADE DE APRENDIZAGEM ATORAL DE CINEMATOGRAFIZAÇÃO

Passo a tratar nas páginas imediatas sobre o processo cinematografização atoral, mas não sem antes lembrar do meu ponto de vista: o de ator-pesquisador-docente, que identifiquei logo na introdução da pesquisa. Essa ressalva é de suma importância, pois o grande *corpus* de produção de teorias e discursos acerca do ator vai abordar a teorização acerca da análise do trabalho do ator por parte de profissionais não atores. Para termos um exemplo disso: em *Acting in the Cinema* de James Naremore (1988) – livro de extrema importância para os estudos atorais – logo nas primeiras páginas, Naremore (1988, p. 1) faz a seguinte ressalva:

Este é um livro sobre a arte da atuação cinematográfica, mas é melhor deixar claro desde o início que ele não ensinará ninguém como se tornar um ator de sucesso. Minha abordagem é teórica, histórica e crítica, e escrevo do ponto de vista de um *voyeur* na audiência (NAREMORE, 1988, p. 1 - tradução minha⁸⁷).

Fica evidente que a organicidade laboral da atorialidade no campo operativo do cinema é absolutamente complexa e que ela tem sido escrita por não atores, ainda que sejam muitos os fatores que inferem sobre o elementos atuacionais do ator: o diretor, a sociedade, a obra, o contexto social e artístico, as formações/escolas disponíveis (e quais as tradições epistemológicas que elas se direcionam), a vontade dos realizadores em quebrar paradigmas e preconceitos, entre outros. Assim sendo, não considerar esses fatores da experiência do ente ator, angariadas ao longo dos séculos, nos permite de modo costumeiro nas teorias do cinema, o acesso sobre o trabalho do ator por meio de vozes e discursos que desconhecem muitas camadas praxeológicas da verve atoral (todos estes fatores que atravessam e afetam a presença e a identidade da atorialidade); todavia contribuem em sobremaneira pelo fato de que elas produzem aferições sobre outro ponto de vista: o de teóricos e/ou entendedores da praxeologia do cinema.

Nesta esteira, busco dar voz sobre o feitio atoral, por uma voz – a minha – de quem habita, conhece e opera profissionalmente nos principais campos operativos *do* e *sobre* o ator: os espaços de ensino, de escrita e aferições teóricas, dos palcos, dos *sets* de filmagem. Para que se dê palavra e voz de ação para um ator-pesquisador-docente, e que portanto conhece reentrâncias do fazer atoral e sua praxeologia, sobretudo em diálogo com teóricos da minha

⁸⁷ This is a book about the art of film acting, but I had better make clear from the outset that it will not teach anyone how to become a successful performer. My approach is theoretical, historical, and critical, and I write from the point of view as a voyeur in the audience.

natureza e com aqueles que não são (os voyeuristas, teóricos estritos da e na arte de interpretação cinematográfica). Nesta reflexologia, busco apresentar estratégias em reflexão teórico-prática. Logo, eu pesquiso o fazer atoral e sua aprendizagem no sítio do cinema. Em outras palavras eu busco meios para diminuir o problema da cinematografização atoral, num intento de tornar mais possível a desteatralização do ator que passa a operar no campo cinematográfico, algo que infere sobre a aprendizagem do intérprete.

Para tanto, nesta seção apresento uma possibilidade operativa das pedagogias do ator: a videografia de demonstração técnica de trabalho, surgida na transição dos séculos XIX e XX, entre os artistas-pedagogos do corpo cênico, em que proponho análise reflexiva sobre a *práxis* da demonstração de trabalho no campo do ensino e do fazer artístico, aliada aos vídeos modélicos de inextricável relevância histórica à formação de artistas cênicos desde a sua insurgência.

As histórias do cinema, do vídeo e do ator possuem uma infinidade de intersecções, atravessamentos e encontros. O ator um ente milenar, detentor de grandes tradições em seu *labor*, assimilou, erigiu e participou de uma série de linguagens artísticas imbricadas da atorialidade. Adiante no decorrer da história houve o surgimento do cinema, e o ator se dispôs a reconfigurar toda a sua linguagem de atuação (a linguagem atorial ou atoral, pois são sinônimos) – fortemente consagrada ao teatro nesse momento histórico para a sua cinematografização⁸⁸.

Não se tratava de defraudar a linguagem teatral (principal lugar da ambiência atoral até o século XIX), há muito tempo o ator perdera o lugar sacralizado dentro do teatro, devido ao caráter de síntese que foi se estabelecendo em sua representação. O teatro foi lugar preponderante ao longo da história de inúmeros artistas: ora dos pintores (os cenários pictóricos), ora dos prodigiosos compositores musicais, ora dos arquitetos monumentais, e de maneira muito mais incisiva o teatro foi tornando-se uma arte ditada preponderantemente pelos dramaturgos e diretores. Assim sendo, o ator ia se vendo numa situação de *deslugar*⁸⁹.

⁸⁸ A realidade imperiosa desde o nascimento do cinema até os dias de hoje é a de que a formação do ator se dá eminentemente pela linguagem teatral de atuação. Logo, Vsevolod Pudovkin (1893-1953), célebre cineasta desdobrou uma série de esforços teórico-práticos para que os realizadores do cinema pudessem trabalhar a partir dessa realidade atuacional. Os esforços de Pudovkin constituem as primeiras elaborações sistematizadas sobre o trato da adaptação do ator de teatro rumo à atuação na linguagem cinematográfica. Nessa tessitura, Pudovkin cria um neologismo terminológico de oposição ao termo *teatralização*: a *cinematografização*. Este preceito, no que concerne à atorialidade aborda o caminho de adaptação que o ator precisa realizar na sua linguagem, a atorial: de desteatralização para a cinematografização (PUDOVKIN, 1956).

⁸⁹ Sandra Fischer nos fala que o *deslugar* “é atemporal e revela natureza exclusivamente psíquico-intelecto-emocional” (FISCHER, 2014, p.158). O *deslugar* é uma situação do ente que ao mesmo tempo que ocupa uma posição não ocupa, está em desacerto; o ente que cuja pertença é instável e está sendo sempre posta em desconforto e na região do instável, numa situação cambiante e indeterminada; movediça. A partir dessa premissa pode-se depreender que o *ator liminar* é um ser de *deslugar* que transita em *entre-lugares* para operar a sua

A atuação perdia espaço na linguagem teatral e o trânsito de atores e atrizes para a linguagem cinematográfica foi consequente, dado o interesse dos realizadores do cinema pela construção de uma *mise en scène* realista no emergente cinema ficcional.

Nada obstante, as mais bem afamadas pedagogias do ator até aquele período começaram a ser intensamente adaptadas para essa nova linguagem de atuação que se abriu ao atuante. Conquanto, também se sabe que as linguagens artísticas que tinham o caráter de participação dos artistas cênicos do corpo (o teatro e a dança), com o advento do cinema intensificaram em suas searas artísticas a reconstrução de suas formas de expressão. O intento, principalmente para o teatro era o de legitimar-se enquanto arte de relevância criativa, detentora da sua própria essencialidade, para o isso o foco se deu no robustecimento da teatralização.

Nessa esteira, estabeleceu-se nas artes cênicas a predileção pelas pedagogias do corpo, logo, o intercâmbio entre o teatro e a dança ficou muito acentuado. Esse contexto de criação artística, de insurgência de inúmeros interstícios, de lugares intervalares entre as artes da cena, estabeleceu algumas convergências de investigação, operacionalização e pedagogização dos *performers* da época. Uma delas foi o recurso do vídeo como meio de demonstração para a reestruturação dessas novas abordagens. É nesta conjuntura, que a liminaridade do intérprete cênico torna-se mais pronunciada.

Sem embargo, até os dias de hoje, no ocidente, a formação atorial se dá, eminentemente, pela linguagem teatral, com intensos intercâmbios com a dança. A fuga dos artistas que procuravam consolidar a permanência e o fundamento das artes cênicas, sobretudo pela expressão do corpo, se tratava de uma tentativa de distanciar-se da *signagem* do cinema, para afirmação da sua própria identidade. O vídeo, no entanto, ainda sob a ótica de registro foi assimilado para o contexto da demonstração prática, servindo ao ensino, registro e divulgação dos trabalhos destes artistas do corpo. Assim, o foco deste estudo se dá nessas primeiras relações pedagógicas de instrução e demonstração na e da prática atoral via recurso destes *vídeos modélicos*⁹⁰.

2.1 INCURSÃO DO VÍDEO NAS PEDAGOGIAS DE ARTISTAS CÊNICOS DO CORPO

A transição dos séculos XIX e XX marcou a insurgência de uma infinidade de notáveis

prática atuacional, isto é, a sua linguagem própria, a *linguagem atorial*, a *atuação*.

⁹⁰ Genericamente os *vídeos modélicos* são vídeos modelo, de exemplo (de demonstração). Exemplares ou “modelares daquilo que se pretende conseguir” (GONZÁLEZ, 2017, p. 261, tradução minha). Esmiuçarei essa categoria videográfica (objeto deste estudo) na subseção 2.3 *Vídeo modélico: aprendizagem do plano atuacional em cinema*.

abordagens de realização e formação artística no Ocidente. Nessa tessitura histórica, muitos artistas se consagraram, sobretudo pelo seu caráter de engajamento com a formação dos artistas cênicos do corpo em suas linguagens de operacionalização⁹¹. Alguns destes expoentes, no entanto, se utilizaram do vídeo em maior ou menor grau, como meio de demonstração técnica em suas metodologias pedagógicas, tais como Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Isadora Duncan (1877-1927), Rudolf Laban (1879-1958), Ted Shawn (1891-1972), Étienne Decroux (1898-1991), Martha Graham (1894-1991), entre muitos outros.

Notadamente, essa abordagem do uso do vídeo era transversalizada sob no mínimo três óticas de pesquisa e experimentação em arte: a primeira delas era a do emprego do vídeo como registro documental de suas descobertas artísticas (funcional a finalidade de arquivo), a segunda relacionava-se à autoinvestigação crítica do *performer* (autocrivo do seu desempenho cênico, por meio da visada de si mesmo – essa vertente inclusive é praticada até os dias de hoje, se trata de uma prática pedagógica no ensino de interpretação para o vídeo/cinema), e a terceira coadunava-se à demonstração prática como meio didático/pedagógico (exposições técnicas).

Todos esses artistas passaram a reconstruir (por meio do impacto desses vídeos) os *modis operandi* das linguagens dos artistas cênicos do corpo de seu tempo (e também do futuro de muitos outros por meio dos vídeos), na medida em que uma série de paradigmas é esboroadada em suas obras, nos referidos termos de ensino e exposição de suas realizações.

No que concerne à operatividade laborativa o foco residia na pesquisa, na experimentação, na codificação e na decodificação de linguagem dos corpos cênicos – na formação e criação. O contato com os agentes externos de realização passa a se dar não mais tão ostensivamente pelos espetáculos, e, sim, por meio das *demonstrações de trabalho*⁹² (e suas versões videografadas).

Essa noção diferenciada sobre o trabalho artista e o seu contato com o externo vai de encontro à ideia de que a arte só possui sentido de realização, quando e se feita para o público – perspectiva consagrada na história social das artes. Conquanto, nesse momento da história essa concepção passa a ser colocada em discussão, se antes a arte era feita com a necessidade

⁹¹ Pondera-se que por longo período as funções de artista e docente eram uma só; indivisíveis. A lógica das separações das funções (de superespecialização) manifestou-se na história, conquanto vem sendo constantemente rediscutida nas duas searas, a das artes e da educação, pela intersecção do campo epistemológico de arte-educação, havendo nos dias de hoje grandes asserções sobre as discursividades e as práticas de artistas-docentes dedicados não apenas a formação de artistas, mas também a educação básica.

⁹² As demonstrações de trabalho (ou demonstrações técnicas) para esses artistas possuem dois vieses de operacionalização. O primeiro é didático (de ensino) e o segundo aliado a este é o de compartilhamento (exposição e divulgação) aos colegas do campo artístico e ao público interessado; o público, no entanto, neste contexto, não está ali para ser agradado, muito menos para ditar o rumo das artes, o artista, não espera mais aplausos, mas, sim, o desenvolvimento das artes. Falarei mais sobre isso na próxima subseção do texto.

de se apresentar um produto pronto e acabado, agora essa lógica começa a ser reconstruída.

Talvez, um dos maiores exemplos desse viés de pensamento, surge de uma nova lógica de operacionalização no cerne da criação teatral: os estúdios e/ou teatros laboratórios. Stanislavski foi um dos maiores precursores dessa mudança de concepção de trabalho, asseverando que “quanto mais o ator se preocupa com o espectador, mais exigente este se torna, e refestelado na sua poltrona, exige que o divirtam sem tratar de auxiliar sua criação em coisa alguma” (STANISLAVSKI, 1956, p. 166). Grotowski, seu sucessor próximo (temporalmente falando), coadunava desse pensamento de maneira direta: “quero dizer a vocês que não conseguirão grandes alturas se se orientarem para o público. Não estou falando de um contato direto, mas de um tipo de servidão, do desejo de ser aclamado” (GROTOWSKI, 1976, p. 183).

Essas discursividades frontalmente contrárias a hegemonia mercantil das obras (de produção de arte para alguém) passa a ser mais engajada com os aspectos de pesquisa e experimentação. Logo, de formação artística e desenvolvimento em reestruturação de linguagem de representação. Por serem muito novas e distantes da feitura dos cânones das artes, essas abordagens criativas, antes de erigirem a nova obra, o novo espetáculo, dedicavam-se “à experimentação e à pesquisa de um saber e de um saber-fazer novos (princípios, regras, técnicas, etc.), capazes de modificar também os próprios pesquisadores” (MARINIS, 2014, p. 23).

Nada obstante, havia uma desproporção do interesse desses artistas-pesquisadores em produzir novas obras/espetáculos, em relação ao tempo dedicado à experimentação e pesquisa – que reforço: são indivisíveis do aspecto de formação, inextricável ao grande número de teorização, publicações e demonstrações de trabalho. É a partir desse novo cenário, voltado para a reestruturação das artes, que nasce uma acentuada relação do vídeo com a pedagogia dos artistas cênicos do corpo. A história da aprendizagem foi e ainda é impactada tangencialmente por essas produções videográficas no que tange a praxeologia das demonstrações de trabalho destes agentes das artes.

Importa destacar que o ator e a atriz cinematográficos não estavam apartados dessas abordagens pedagógicas, visto que os intérpretes cênicos possuíam e ainda possuem uma formação que se dá principalmente pelo teatro, e que o teatro desse tempo como mencionado anteriormente volta-se às investigações do corpo.

Acrescenta-se também o fato de que muitos desses atores e atrizes transitavam constantemente entre o teatro e o cinema, isto é, não deixaram de atuar em peças teatrais. O contexto que estes intérpretes liminares estão vivenciando vai se tornando cada vez mais

afunilado, na medida em que vão se construindo escolas/estúdios de interpretação focando a preparação do ator para a realidade cinematográfica. Essas escolas, no entanto, não constituem o grande corpo da formação atorial, isto é, são iniciativas muito pontuais. Isso é verificado contemporaneamente, também. O ator que deseja atuar no cinema deverá buscar formas alternativas na educação informal de aperfeiçoamento, dado que a tradição da formação atorial ainda é preeminentemente teatral. Os poucos espaços de formação contemporâneos, mesmo nos Estados Unidos detentor de um oligopólio industrial cinematográfico são informais. No Brasil, não é diferente.

Se a realidade imperativa de hoje é esta, não é muito difícil visualizar o cenário dos séculos XIX e XX. A escassez era grande e ainda é, dado que “os grandes centros de formação são restritos a poucos felizardos. Assim, quais alternativas para o ator nos dias de hoje?” (FERREIRA, 2020a, p. 69), e, também dos intérpretes daquele ínterim. Talvez uma das soluções encontradas pelos artistas da Modernidade tenham sido as demonstrações no vídeo? Se o intento era efetivamente esse ou não, fato é que essas produções constituem uma enorme contribuição epistemológica às pedagogias dos artistas cênicos do corpo. Além disso, certamente, a partir dessas produções videográficas, conseqüentemente, instaurou-se a democratização de conhecimento antes fechado aos partícipes destes pequenos grupos muitas vezes financiados. A restrição de acesso diminuiu, em dada medida, mas não totalmente é claro. De todo modo, o avanço da democratização de acesso estava propellido via as demonstrações videografadas.

Para que se tenha ideia da prospecção de ideias ao longo do tempo na formação dos artistas por meio dos vídeos modélicos, um notável exemplo é o de Luis Otávio Burnier (1956-1995), célebre ator, mímico, pesquisador e pedagogo atoral brasileiro, que “desde os 13 anos se lançou de maneira obstinada no seu aprendizado. No quarto, sozinho, imitava por horas os gestos do mímico francês Marcel Marceau, que conhecia por meio dos vídeos que emprestava da Aliança Francesa” (CAFIERO, 2005, p. 89). É apenas um exemplo, pois o impacto dessa videografia; da produção desses vídeos modélicos para a formação dos artistas cênicos do corpo está longe de ser devidamente catalogado.

2.2 SOBRE A TÉCNICA DA DEMONSTRAÇÃO

A demonstração prática é uma técnica didática, largamente desdobrada no campo da educação. Especialmente, pelo ensino das artes, no que concerne aos fatores técnicos de operacionalização artística. Chegou a ser criticada pelas teorias da educação dado o caráter

mecânico e tecnicista atribuído a ela por meio das vertentes da educação tradicional. Por algum período chegaram a apregoar que sua abordagem tolheria a criatividade e a reflexão dos educandos, engendrando que tal técnica afixaria apenas a mecanização dos procedimentos artísticos.

O movimento escolanovista, no entanto, esclarece que a demonstração pode ser uma técnica e um recurso didático vivaz para a educação, dado ao seu caráter efetivo de ensino, mas que ela deve ser composta de outros elementos. Como se sabe uma tendência pedagógica de ensino-aprendizagem (suas técnicas, procedimentos e abordagens) não elimina a existência de outras, não havendo uma concepção de educação pura sem as reminiscências de suas antecedentes. Logo, “o surgimento de uma nova corrente teórica não significa o desaparecimento de outra, a definição de um perfil predominante em uma concepção não descarta a possibilidade de outras formas de manifestação consideradas próximas entre si” (FOERSTE, 1996, p. 16).

Nesse sentido, contemporaneamente, já se apercebeu que se aplicada num contexto dialógico e contextual, as contribuições da técnica da demonstração são importantes para o processo de aquisição de conhecimento, pelo fato de atender a diversos objetivos de ensino-aprendizagem, tais como: a articulação da prática à teoria, o aprofundamento e a consolidação de conhecimento, o desenvolvimento de habilidades psicomotoras e a criação crítica. A demonstração propicia ainda a reflexividade e a sistematização de aspectos técnicos de operatividade, em termos de proposições de solução de problemas e aporte desses desvendamentos na vida do estudante que irá exercer a profissão de artista (VEIGA, 1991).

O recurso da demonstração técnica/prática, especialmente na formação de artistas cênicos do corpo é permanentemente aderida, ainda que sob novos entendimentos, na medida em que “ao observar como o artista-docente maneja seu instrumento de trabalho, o aluno pode perceber, com mais clareza, as possibilidades de desenvolvimento de seu trabalho em cada atividade proposta” (TELLES, 2008, n.p). Ainda neste sentido, sublinha-se que:

Uma pura demonstração de procedimentos que garantem um resultado adequado, passa a constituir mais um elemento metodológico que, vinculado a outros, proporciona ao aluno construir sua própria percepção do mundo a partir da experiência, articulando trabalho intelectual com trabalho prático (TELLES, 2008, n.p).

Ressalta-se ainda que as artes por suas especificidades técnicas nunca vieram a prescindir da demonstração no seu transcorrer histórico, tanto como recurso didático, quanto

como procedimento de apresentação⁹³ de suas criações, em face dos elementos essenciais técnicos de aprendizagem, que suas linguagens possuem em seus quesitos de prática. Nessa tessitura, em termos atorais, sabe-se fundamentalmente o ator:

por ser um artista cuja matéria prima reside em si mesmo, imanente a ele por natureza, em seu aparato corpóreo, vocal e mental, que transcendente em operação a partir do treino, da técnica; necessita, justamente, de uma formação que evite causar-lhe danos (FERREIRA, 2020a, p. 56).

Um exemplo preciso disso é o ensino da técnica vocal, dado que utilizar em cena o máximo da potência vocal sem o uso prévio de técnicas de aquecimento da voz pode incorrer em danos na saúde vocal do estudante/ator. O mesmo acontece se houver a execução incorreta de qualquer um desses exercícios. É necessário que haja a demonstração técnica e o devido acompanhamento e coordenação profissional para que se faça possível a aprendizagem/apropriação técnica adequada e sadia (FERREIRA, 2016). Como se pode ver, técnica e demonstração não podem ser abandonadas sumariamente na educação em artes, o que não significa que elas se encerram em si mesmas. Nesse contexto o uso do vídeo em práticas de demonstração técnica-artística, conseqüentemente, instaurou uma “certa “democratização” do uso da imagem, que até então era praticamente restrita a pequenas camadas sociais” (OLIVEIRA; ALBUQUERQUE, p. 107).

2.3 VÍDEO MODÉLICO: APRENDIZAGEM DO PLANO ATUACIONAL EM CINEMA

Como foi exposto o vídeo foi absorvido pelas pedagogias dos artistas do corpo na cena (atores, *dancers*, e logo adiante no tempo os *performers*). Rastreou-se, também, a interrelação do ato de ensino e com as ações de demonstração técnica, identificáveis nessas videografias, que não se deram por acaso. Muito cedo, notou-se que “o vídeo tem uma função óbvia de registro de dados sempre que algum conjunto de ações humanas é complexo e difícil de ser descrito compreensivelmente por um único observador” (BAUER; GASKELL, 2007, p. 149). Isso se insere em sobremaneira a realidade dos pedagogos de artistas cênicos hibridizados⁹⁴, que estavam em fase de reestruturação e autoavaliação de suas linguagens operativas.

É nesta medida que a categoria dos *vídeos modélicos* – classificação desdobrada

⁹³ A palavra apresentação, inclusive, chega a ser utilizada como um jargão de demonstração.

⁹⁴ O hibridismo artístico diz respeito “à configuração de um tecido contaminado pelos entrecruzamentos de modalidades e disciplinas diversas, como a dança, o teatro, as artes visuais, a *performance art*, ou à configuração de um tecido de relações *transversais* entre diferentes aspectos das diversas artes” (CABALLERO, 2011, p. 21-22). Os avizinhamentos e os atravessamentos entre as artes se intensificam cada vez mais, e o vídeo faz parte desse novo contexto.

principalmente nos estudos de cinema e vídeo na Espanha – referem-se a vídeos que permitem explicar qualquer coisa e compartilhá-las rapidamente, em geral curtos (a duração estendida relaciona-se aos *filmes modélicos*). Seus processos permitem a aquisição de conhecimentos e competências necessárias à assistência ou ao intento do realizador. Seu planejamento e preparação possuem caráter minucioso, organizados para que se trate de uma unidade inovadora conceitual e metodológica, cujos resultados podem ser satisfatórios. Difere dos vídeos educativos, didáticos ou tutoriais, que são modalidades muito similares, conquanto o caráter didático/educacional é um dos elementos da grafia do vídeo modélico, dado que esse tipo de produção possui caráter de acuramento técnico e demonstrativo de um procedimento específico. Ele aborda algo que se pretende conseguir: a materialização; o efeito; a *performance*; os conhecimentos que se dão por meio da demonstração do experimento em performatividade no vídeo (GONZÁLEZ, 2017).

Em outras palavras: corrobora um novo modo comunicacional, Silveirinha (s.a) fala a respeito disso num trecho curto do seu texto clássico “A arte do vídeo”, em outras palavras, a autora nos diz que esse aporte comunicacional entreartes, essa mudança histórica:

diz respeito ao tipo de comunicação estabelecido e à ambiência criada pelos novos meios tecnológicos, designadamente, na relação estabelecida com o próprio corpo e no deslocamento de um enfoque nas possibilidades de percepção, para um ênfase nas próprias sensações (SILVEIRINHA, s.a, p.1).

Assim sendo, os vídeos modélicos trazem a ideia de se conseguir construir materiais exemplares, de possibilidades modelares do investigador *em vídeo*. Por conseguinte são demonstrações dessas possibilidades atingidas ou *em investigação* – dado que o interesse antes de tudo do pesquisador nesta modalidade é conseguir experimentar soluções em caráter metodológico, embora “os resultados podem se tornar satisfatórios” (GONZÁLEZ, 2017, p. 260 - tradução minha). Logo, esses vídeos estão no lugar das possibilidades, da experimentação. A instrução desses vídeos possui um padrão epistemológico, no qual se apregoa que se deve chegar a idéias claras via uma hipótese/pergunta/dúvida em que sempre há uma proposta ou uma possibilidade do que se pretende atingir na duração desse vídeo.

Talvez, os pesquisadores dos corpos cênicos que faziam uso do registro do vídeo no ensejo da Modernidade não tinham noção dos meandros de investigação do vídeo a que tangenciaram. Independente ou não da clareza que tinham sobre o uso que faziam do vídeo, a distância temporal nos impossibilita de entrevistar Étienne Decroux, por exemplo, a respeito de qual seria a articulação pormenorizada a que se propunha com a sua própria videografia, mas é fato que o que sobreviveu da obra deste artista; especialmente os vídeos, “se tornaram

parte do escopo do ensino da própria técnica, tendo a sua reprodução como parte do processo pedagógico de quase todas as escolas atuais” (SEIXAS, 2016, p. 14). Nos marcos do presente, a relação que passa a instituir-se entre vídeo e ensino estabelece que:

o vídeo é dotado de conteúdo e não é visto apenas como um instrumento. O vídeo e também o professor passam a ser comunicadores, articuladores de diversas fontes de informação. O vídeo suscita discussões e é analisado com esse fim e não apenas como uma ilustração de determinado conteúdo. O fato de ser fundamento o coloca no papel de articulador, e isso através da articulação do trabalho do professor o transforma num centro irradiador de conhecimento. O vídeo tem que ser pensado em termos de fundamento para depois ser usado como um instrumento, ou seja, um instrumento fundamentado (CHAMPANGNATTE, 2010, p. 8-9).

É a partir dessa premissa, que se propõe aqui a realização de um *vídeo modélico experimental de cinematografização*. É notória a problemática histórica da adaptação da atuação do ator que advém da linguagem teatral de interpretação e passa a atuar na linguagem cinematográfica. A questão foi posta ao ator no nascimento do cinema e permanece viva até os dias de hoje.

É nesta esteira, que Vsevolod Pudovkin promove um rastreamento das pedagogias do ator erigidas até a transição dos séculos XIX e XX e diagnostica que os procedimentos de formação mais similares às necessidades do cinema, ante a sua predileção pela atuação realista eram aqueles desenvolvidos pelo notável teatrólogo Konstantin Stanislavski.

Pudovkin, então realiza um desdobramento das práticas atuacionais arroladas por Stanislavski no teatro, de modo a transpor os preceitos de atorialidade teatralizada de *verdade cênica* (atuação verdadeira, crível, próxima da realidade, em equivalência ao real, porém sob a estética teatral/teatralizada, isto é, sob dilatação expandida, maiorada, no que tange ao tônus corpóreo-vocal do atuante). A lógica pudovkiniana desdobra que o ator, a atriz, devem ser ainda mais verdadeiros no espaço cinematográfico de atuação. Para tanto, o autor expunha que assim como o ator de teatro tinha a consciência da lógica da representação teatral (plateias enormes; público distante do ator), que requeria amplitude vocal e gestual; agora urgia que o ator deveria tornar-se consciente do processo de realização cinematográfico e das especificidades técnicas da sua linguagem. A lógica era a do deslocamento do ator: da teatralização à cinematografização. Mas como desteatralizar? Pudovkin propunha ação em três instâncias de adaptação do trabalho do ator do teatro para o cinema:

1) a lógica das ações físicas na busca da *verdade cênica*⁹⁵ proposto por Stanislavski no

⁹⁵ Procedimento atoral desdobrado por Stanislavski; orientava o ator a tornar indivisíveis as camadas de atuação de maneira proposital, não mecânica, interiorizada, em conformidade com a ação dramática, e equivalente ao real, de modo a concretizar a verdade cênica.

teatro e transposto por ele como a *verossimilhança* no cinema – termo que possuía, na lógica pudovkiniana a característica de significar algo mais próximo do real, mais crível, por ser desprovido de *teatralidade*;

2) o conhecimento prévio da linguagem cinematográfica: O interesse era o de que o ator desenvolvesse o aprendizado sobre as camadas de significações da linguagem cinematográfica, e o seu potencial comunicativo; o ator deveria alinhar a sua técnica comunicacional ao cinema, comunicar junto e pelo mesmo caminho: o realismo;

3) a inserção do ator nas etapas de produção cinematográficas: Pudovkin defendia o *ator montador*, isto é, ele apregoava que o ator deveria ir além de conhecer os processos de realização cinematográfica, ele deveria também fazer parte dele, especialmente a montagem do filme. A ponto de ser propositor de melhores ou mais adequadas maneiras de filmagem (angulações de câmera, etc.), que a nível do seu entendimento atuacional fossem compor melhor a realidade da intencionalidade representativa da *mise en scène* do cinema em sua diegese ficcional.

Na abordagem pudovkiniana, denotava-se uma preocupação de integração e alinhamento do trabalho do ator com o cinema, em que se expunha a sujeição atoral à esfera cinematográfica, em termos de linguagem. Sabe-se que o cinema ficcional além de uma técnica, possui também uma estética definidora (preponderantemente – e é sobre ela que Pudovkin empreende esforços), a do realismo⁹⁶. Pudovkin acreditava que o ator ao tornar-se mais consciente da linguagem cinematográfica viria a ser mais capaz de executar um trabalho efetivo de atuação. Para o autor “o trabalho do ator, na criação de sua imagem cinematográfica, está limitado, portanto, por um complexo conjunto de elementos técnicos que são específicos do cinema” (PUDOVKIN, 1956, p. 91).

Neste sentido, aponto que o ator além integrar-se à técnica de linguagem do cinema, precisa também agir sobre a sua própria técnica e linguagem, a fim de se evitar cacoetes e a estrita dependência dos recursos cinematográficos. Ora, a técnica da montagem no cinema, por exemplo, serve como amplificadora de significação, e não como mero recurso para se esconder inaptidões ou falhas atoriais de atuação em cena – como infelizmente muitos cineastas se obrigam a utilizar, por conta de atores destreinados.

O ator deve ser capaz de dialogar com a linguagem cinematográfica no seu trabalho, no entanto não deve depender dela em atuação, porque existem obras múltiplas, diretores múltiplos, que podem requerer uma atuação sem cortes, por exemplo. A habilidade de

⁹⁶ Assinala-se que se trata aqui ainda dum cinema dito realista, que é a ambiência cinemática, na qual se vai requerer a desteatralização do ator. Contemporaneamente, e até mesmo no passado vide as realizações de Eisenstein, a teatralidade era e é muito bem vinda para outras estéticas cinematográficas.

interpretação do ator, neste caso será colocada à prova. Como se pode ver um bom ator deve dialogar com a linguagem cinematográfica, mas não deve depender dela para que assim possa servir adequadamente o cinema. O ator se comunica pela linguagem atorial e dialoga com a linguagem cinematográfica na obra do cinema.

Assim sendo, reconhece-se a fulcral importância daquilo que Pudovkin já desdobrou e adiciona-se a estes fatores (já elencados) a sapiência de que o ator precisa agir e burilar a própria linguagem (a de atuação), para assim, ser capaz de contribuir com outras linguagens artísticas. De acordo com Burnier (2011), os nossos atores não são munidos de técnicas objetivas, estruturadas e codificadas. Ele falava do contexto teatral. Logo, pode-se depreender disso que o problema não reside estritamente na adaptação da atuação entre linguagens artísticas, mas no acuramento contínuo da própria atuação, independente se é teatral ou cinematográfica.

Expus essa questão para abordar a necessidade da aprendizagem *in continuum* do ator, frisando que o problema da adaptação da atuação do teatro para o cinema é transversalizado por outras linguagens de expressão e conhecimento (a do teatro e a do cinema), sim, mas que o nervo central dela é a própria linguagem do ator: a atuação.

Antes de se servir uma linguagem ou outra o ator deve ser profissional na sua própria linguagem, a linguagem atorial, a linguagem de ator, a atuação, sob a consciência da condição de que a sua formação e obra está em constante movimento de retroalimentação, independente se vai passar a atuar no cinema ou não.

A atuação é o canal de comunicação do ator. Logo, quando o ator comunica na linguagem teatral, ele diz *com e pelo* teatro, quando o ator comunica na linguagem cinematográfica, ele comunica *com e pelo* cinema. No entanto, em ambas, ele fala, comunica, e se adapta a uma linguagem ou outra por meio de si mesmo, antes de tudo, posto que o ator é vetor de materialização de sua linguagem, em comunicação com as dialogias epistemológicas postas em consenso pela atorialidade.

Assim sendo, a adaptação do ator à linguagem cinematográfica é feita na sua própria linguagem, em modulações que atendam as necessidades técnicas e estéticas da linguagem a que se insere. Para falar *com/junto*. É certo que muito do trabalho do ator no cinema, pode ser recortado, escondido; podem escolher arbitrariamente quais dados do trabalho do ator serão materializados, e expostos na montagem (o que também cada vez mais passa a ser discutido/discutível, em realizações que encaram o ator como co-criador), independente do seu espaço na obra é importante que o ator conheça a linguagem cinematográfica para que ele possa comunicar mais/melhor e em equivalência (isto é, nem mais nem menos do que é

verossímil, crível) especialmente no cinema realista.

Sabe-se que tradicionalmente o grande corpo de teorização sobre o ator se deu e se dá pelos esforços de pedagogos atoriais, que são também pedagogos teatrais em sua maioria, ainda que muitas de suas produções teóricas sejam quase que exclusivamente de cunho atoral e não teatral. É natural deste modo, que muito sobre a teorização a respeito da linguagem do ator tenha se dado na esfera teatral. Por isso mesmo, desde Pudovkin, a realidade preeminente é esta; quando falamos de ator no cinema, recorremos as teorizações teatrais e a sua adaptação. Consequentemente, dialogando com a tradição das pedagogias atoriais a abordagem de investigação que proponho neste estudo é a de uma investigação prática em vídeo/demonstração/experimentação (vídeo modélico) de um possível viés de adaptação atoral de atuação do teatro ao cinema: a *equivalência*⁹⁷. A partir dessa premissa, o experimento se deu acerca dos elementos da linguagem atorial no cinema (o corpo, a voz e a rusticidade). E o caminho de tal experimentação videográfica foi o da teatralização à cinematografização⁹⁸. Comento abaixo sobre os aspectos do processo de realização dessa experiência:

Definição do *título do vídeo*: Definiu-se *A equivalência: da teatralização à*

⁹⁷ Técnica que o ator empreende em seu trabalho de atuação para criar em cena um equivalente poético da realidade. No contexto teatral, a equivalência vai promulgar que o corpo do ator deve afastar-se de tudo que é cotidiano, óbvio, crível. A técnica é largamente utilizada para representar corporeidades hiperteatralizadas, em que se representam elementos da natureza, estados, sentimentos, outros seres vivos; permite que o ator saia da representação de corpos humanos. No plano do teatro dramático, a equivalência também se faz presente, na medida em que os atores em cena acionam forças em tensões opostas, em uma totalidade de presença corpóreo-vocal; para que se materialize a *performance* teatral, que em sua teatralização por si só exige um tônus extracotidiano (ninguém fala um segredo para outra pessoa em tom audível para que uma plateia de 300 pessoas possa ouvir, mas no teatro esse tônus extracotidiano é operado pela convenção do evento teatral). Um ator profissional de teatro, por mais exímio que seja na representação dramática, será extracotidiano, talvez não sob leituras puristas do teatro contemporâneo/pós-dramático, mas certamente, um ator num palco nunca será a mesma pessoa que no seu cotidiano. Em termos de cinematografização, essa mesma técnica que dita esse corpo atorial, pode ser transposta do teatro ao cinema. Esta é a hipótese aqui investigada no caminho inverso da proposição da equivalência na zona teatral, isto é, a proposta aqui é a de modular o tônus de atuação do ator via a técnica de dilatação minorada para que se materialize uma equivalência cinematográfica de atuação, de forma crível, verossímil. A técnica da equivalência orienta que o procedimento técnico do ator deve ser erigido da seguinte forma: “Tudo acontece como se o corpo do ator fosse decomposto e recomposto com base em movimentos sucessivos e antagônicos. O ator não revive a situação; recria o vivente na ação. Ao final desta obra de decomposição e recomposição o corpo não se parece mais a si mesmo (...). O ator (...) é arrancado do seu contexto natural em que dominam as técnicas cotidianas do corpo. (...) o ator não pode mostrar o que não é. Deve representar aquilo que quer mostrar, por meio de forças e procedimentos que tenham o mesmo valor e a mesma eficácia. Em outras palavras: deve abandonar a própria espontaneidade, isto é, os próprios automatismos. As diferentes codificações da arte do ator são, sobretudo, métodos para evitar os automatismos da vida cotidiana criando equivalentes. Naturalmente, a ruptura dos automatismos não é expressão. Porém sem ruptura dos automatismos não há expressão” (BARBA, 1994, p. 53).

⁹⁸ Diz-se que “se a teatralização implica num reforço em clareza e eficiência da voz, dos gestos e da mímica, obrigando o ator a transformar deliberadamente sua voz, gestos e mímica, normais e não teatrais, no cinema a mesma intensidade de clareza e de expressividade pode ser alcançada mediante os deslocamentos de câmera, através do primeiro plano, da escolha dos ângulos, a maior ou menor distância do microfone e, numa palavra, mediante a cinematografização resultante do conhecimento da montagem e da capacidade de aproveitar-lhe os métodos” (PUDOVKIN, 1956, p. 99).

*cinematografização do trabalho do ator*⁹⁹. Assim, a titulação (*equivalência*) diz respeito à técnica atoral/atuacional, que trata o trabalho do ator: o de representar, o de *estar no lugar de* no plano artístico/atoral/atuacional/cênico, expondo ou materializando um equivalente poético da realidade, em termos de forma, materialidade, corporeidade, personalidade de um personagem/estado/ideia, etc.. A ideia de que o ator representa apenas personagens ou seres humanos já foi esboroada na história da arte da representação. Já a subtitulação (*da teatralização à cinematografização do trabalho do ator*) faz referência/reverência ao trabalho de conceituação de Pudovkin (aquele que é tido como possivelmente o primeiro teórico do ator de cinema, ao menos daquilo de que se tem notícia). Não apenas pelo reconhecimento à célebre presença deste autor na história das teorias do cinema, mas principalmente pela relevância pedagógica que o simples emprego dos termos *teatralização* e *cinematografização* evocam didaticamente de tão bem desdobrados pelo autor.

Sobre a ***narrativa atorial do vídeo-modélico***. 1) *O viés de abordagem é o de demonstração atoral*. 2) Se dá por meio do paralelismo didático comparativo entre os procedimentos de *teatralização* e de *cinematografização* na interpretação/trabalho do ator, via a técnica procedimental atorial de *equivalência via dilatação majoriada (extracotidiana) - teatralização*, e pelo seu encadeamento inverso, isto é, por meio do emprego técnico da *equivalência via dilatação minorada (verossímil) – cinematografização*.

Eleição de elementos macro da linguagem atorial no vídeo: Definiu-se as abordagens de atuação em *corpo, voz e rosticidade*, por serem os elementos da linguagem do ator em consonância com a cinematografização.

Linguagem videográfica transversalizada pela linguagem cinematográfica: Sobre a primeira, segundo Machado (1993, p. 8) “as regras de formar, no universo do vídeo, não são tão exatas e sistemáticas como nas línguas naturais”, o referido autor ainda diz que “a gramática do vídeo, se existir, não tem o mesmo caráter normativo da gramática das mensagens verbais” (*ibidem*, 1993, p. 8). De todo modo, como este estudo se orienta mais especificamente sobre os vídeos modélicos, pontua-se que não há uma regra, mas algumas tendências estéticas predominantes, entre elas, destaca-se que a grande maioria é em preto e branco (pela questão período de realização: transição dos séculos XIX e XX), que é aderido por este estudo, porque a própria cor é elemento de enorme significação. Nesta medida, buscou-se a neutralidade pela coloração do branco e preto, para que se priorizasse a signagem do ator no vídeo. Por esse mesmo interesse de neutralidade e foco na demonstração da

⁹⁹ *A equivalência: da teatralização à cinematografização do trabalho do ator* – Vídeo modélico resultante desta pesquisa sobre a linguagem atorial em cinematografização. 06 min, 2020. Realização: Ricardo Di Carlo Ferreira.

performatização do ator, usa-se uma parede lisa, sem relevo ou cor sobressalente (no vídeo), do mesmo modo, o figurino do ator é preto (além da neutralidade na imagem é uma vestimenta tradicional (de trabalho técnico) no meio atoral: malha preta.

No que tange a ***diluição da linguagem cinematográfica*** (imagem 10): no *enquadramento* aplicou-se *planos médios* – *PM* (em que se enquadra o personagem da cintura ou próximo dela para cima), *primeiros planos* – *PP* (em que se enquadra o personagem do peito para cima) e *primeiríssimos planos* – *PPP* (em que se enquadra o personagem dos ombros para cima), por serem aqueles planos que a cinematografização predominantemente utiliza para destacar a expressividade dos intérpretes, em termos de rusticidade e corpo (especialmente o tronco). A *angulação de câmera*: Predominância de angulação normal (plana) frontal, levemente a *plongée* – *fixa, para* privilegiar a corporeidade, rusticidade e movimentação do ator, na tentativa de emular a ambiência de relação do intérprete com a câmera, especialmente nas demonstrações de *trabalho dos artistas dos corpos cênicos* em que há predominantemente o uso da frontalidade, dilui-se assim *vídeo* em *cinematografização* pelas câmeras que privilegiam os aspectos cinematográficos do corpo atoral: rosto e tronco do ator. *Trilha sonora*: Composta especialmente para o vídeo, sob encomenda do ator-autor da pesquisa, pela artista Michelle Barillet (que é quem gentilmente também faz a operação de câmera na produção do vídeo), a musicalidade do vídeo, evoca uma sonoridade metodológica e procedimental, evocada pela própria composição atorial/videográfica de demonstração do vídeo, que emula um ambiente laboratorial de atores.

A respeito do ***didatismo do vídeo*** (imagem 10): Técnica didática de ensino de demonstração artística e pedagógica sobre os procedimentos atoriais de *teatralização* e *cinematografização*, por se trabalhar a realidade concreta do fazer artístico atucional (VEIGA, 1991). Metódico, o vídeo realiza a exposição antecedida e anunciada em texto das técnicas e procedimentos que são sequencialmente realizados. Sucessivamente exibem-se procedimentos de *teatralização* seguidos de respectiva *cinematografização* (sempre anunciados e precedidos por texto), sobre os estados atucionais de riso, susto e revolta, por meio *dos elementos macro da linguagem atorial no vídeo (corpo, voz e rusticidade)*, por serem os elementos da linguagem do ator de maior aderência à cinematografização. A demonstração, neste sentido contribui com o caráter de avaliação e autoavaliação do sujeito artista, pois possibilita e estimula a autoavaliação contínua e diagnóstica, daquele que instrui, pois se autoanalisa¹⁰⁰ em demonstração, no *performar*, no fazer, e daquele que assiste, pois se

¹⁰⁰ As pedagogias do ator, até hoje adotam o postulado seguinte: “O que eu quero realçar é essa nova e feliz qualidade de uma autoanálise induzida naturalmente” (STANISLAVSKI, 2015b, p. 281).

autovalia, se questiona, se apura, em caráter formativo e somativo, (BOTH, 2012).

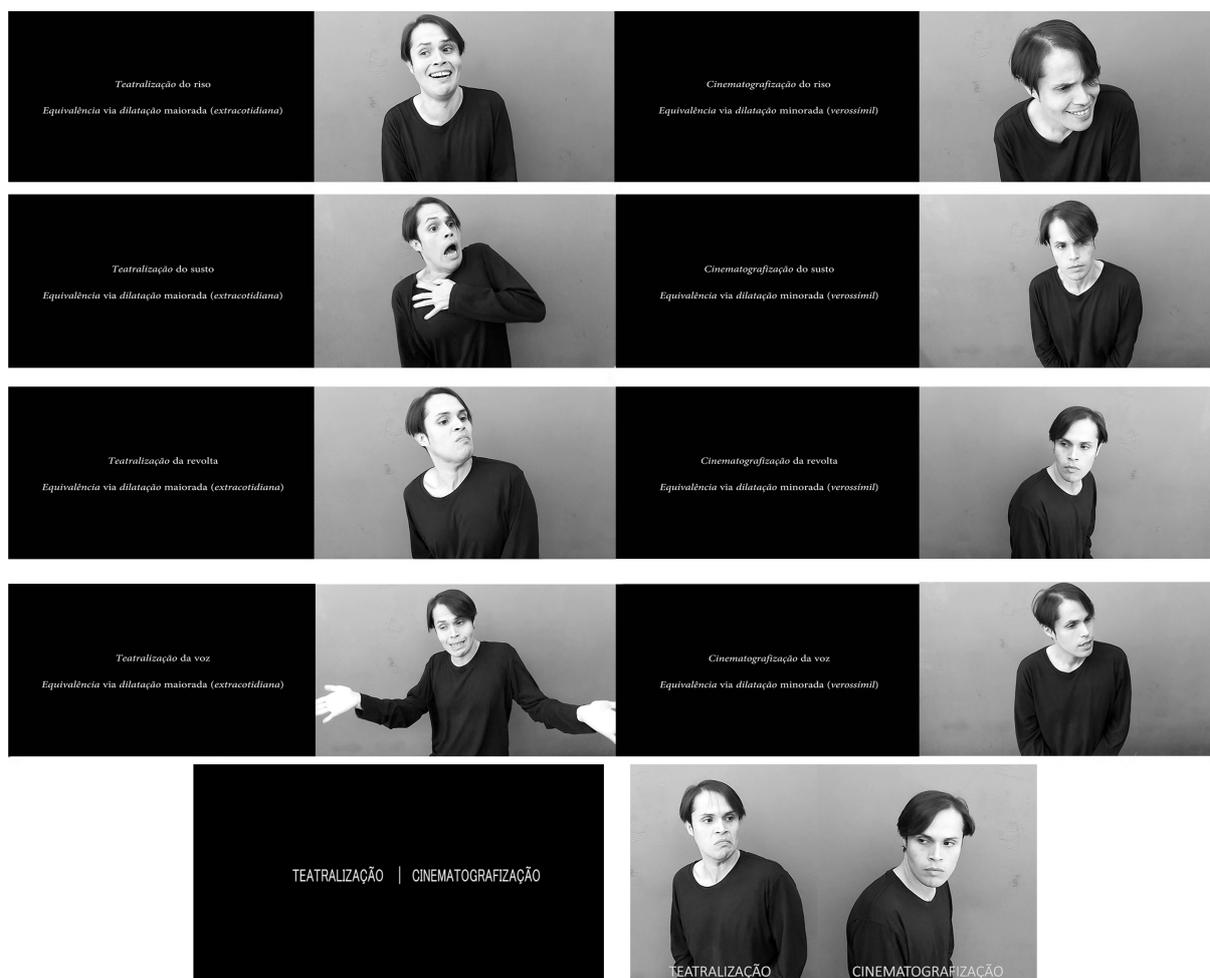


IMAGEM 10 – Fotogramas do vídeo modélico *A equivalência: da teatralização à cinematografização do trabalho do ator* (Ricardo Di Carlo, 2020)

Fonte: *A equivalência: da teatralização à cinematografização do trabalho do ator* (Ricardo Di Carlo, 2020)

No caso, do vídeo modélico atoral, ainda emula também o ensino do teatro na formação clássica pedagógica de palco-plateia em que o observador é ativo, pois se avalia o outro e a si mesmo, aprende com o outro, vendo o outro. Além disso, o vídeo também recorreu ao procedimento didático de ensino aprendizagem de repetição procedimental a cada vez que a abordagem era retomada, fosse de teatralização ou de cinematografização, pormenorizando repetidamente o caminho de equivalência que se tomava em cada processo, ora de equivalência maiorada (extracotidiana), ora de equivalência minorada (verossímil) nos estados atuacionais já destacados de riso, susto e revolta.

Esse procedimento de repetição visa aprendizagem da audiência, e é baseado no *Sistema de Repetição Espaçada – SER*, procedimento de estudo da medicina e da educação acerca da aprendizagem, caro ao ensino e apreensão técnica, que “serve para revisão, ou seja,

objetiva rever ou ver algo com atenção e cuidado” (CHAVES; SILVA, 2019, p. 4)¹⁰¹.

Por tudo isso, o referido vídeo compreende os seguintes objetivos didáticos: 1) possibilitar à audiência que identifique as diferenças estéticas de atuação entre as modalidades de atuação teatral e cinematográfica; 2) observar, analisar¹⁰² e aprender por meio da visada do vídeo detentor destes diferentes procedimentos de interpretação; 3) investigar (o *performer*/ator, em vídeo) ao mesmo tempo que demonstra/expõe os aspectos técnicos e estéticos da linguagem atorial no entre-lugar do teatro e do cinema; e finalmente 4) abordar os vetores da equivalência (seus mecanismos e processamentos) via dilatação maiorada (extracotidiana – de teatralização) e *minorada* (*verossímil* – de cinematografização) como meio possível de adaptação atorial para os intérpretes que advêm do teatro e passam a atuar no cinema, como meio de provimento da conquista da qualidade de cinematografização atoral.

Nessa tessitura é importante ter em mente que a linguagem do vídeo, como observa Machado (1993, p.8) concatena que com o vídeo “é possível construir textos iconizados, ou seja, textos que participam da mesma natureza plástica da imagem, textos dotados de qualidades cinemáticas e que, sem deixar de funcionar basicamente como discurso verbal”, logo “gozam também de todas as propriedades de uma imagem videográfica (*ibidem*).

Tal experimentação constatou que o procedimento de demonstração em vídeo modélico a respeito da cinematografização atoral via a equivalência, nessa investigação gerou resultados satisfatórios, no que tange a eficiência de demonstração técnica de diferentes métodos de trabalho de atuação do ator, tornando possível ao espectador visualizar e perceber as diferenças entre as linguagens de interpretação do teatro e do cinema servindo; servindo, assim, como possibilidade para se pensar outros procedimentos.

Torna-se possível a apreensão para um possível aluno-ator-espectador, pela estrutura modelar/exemplar que se adotou no vídeo, daquilo que seria considerado genericamente uma interpretação teatral e/ou cinematográfica. O caráter de exemplo se materializa – abre espaço para novas experimentações, seja do ator-performer, ou daquele que assiste o vídeo e por

¹⁰¹ Stanislavski dizia que “Não pode existir arte alguma sem virtuosismo, prática e técnica (...). A falta de entendimento e instrução dá um caráter de amadorismo à nossa arte (...)” (STANISLAVSKI, 2009, p. 23). Ressalta-se que a repetição é elemento de reforço de aprendizagem, nunca jamais se encerra nela. Em termos atoriais evoca-se o que Stanislavski já na Modernidade havia promulgado a respeito de que a técnica deve ser internalizada como uma segunda natureza ao ator, para que detentor de técnica e conhecimento sobre a sua própria palavra, esse intérprete, possa assim transcender a técnica. “O hábito cria uma segunda natureza, que é uma segunda realidade” (STANISLAVSKI, 2015b, p. 84).

¹⁰² Desde, Stanislavski, na pedagogia atorial *analisar*, isto é, o ato de análise preconiza que “a análise disseca, descobre, examina, estuda, pesa, reconhece, rejeita, confirma. Desvenda a orientação e o pensamento básicos de uma peça e de um papel, o superobjetivo e a linha direta de ação. É com esse material que ela nutre a imaginação, os sentimentos, os pensamentos e a vontade” (STANISLAVSKI, 2015b, p. 188).

ventura deseja investigar a aplicabilidade desta metodologia.

Outrossim, evidencia-se que a abertura atorial de investigação a respeito da hipótese de que o princípio da equivalência, eminentemente atoral é capaz de oferecer subsídios de composição atuacional para erigimento de cinematografização por parte do intérprete. Fica claro em termos de imagem, gestualidade e vocalidade, a diferença do tónus da interpretação do ator quando em teatralização e quando em cinematografização, evidenciando assim a validade atorial de cinematografização via aprendizagem em vídeo modélico transversalizado pela técnica da equivalência no trabalho do ator liminar que opera na ambiência do entre-lugar do teatro e do cinema.

2.4 RESULTADOS DO EXPERIMENTO VIDEOGRÁFICO

Sobre a incursão do vídeo nessas práticas formadoras e disseminadoras nos trabalhos desses artistas, a demonstração em vídeo foi amplamente utilizada. O artista cênico do corpo, especialmente o ator vai constituindo um lugar de liminaridade e deslugar, de trânsito entre linguagens.

Inicialmente, vai se delineando uma predileção do ator pelo entre-lugar do teatro e do cinema, adiante pelas abordagens que vão se retroalimentando e reconfigurando esse lugar pelas próprias pedagogias do ator na transição dos séculos XIX e XX, o ator passa a estabelecer ambiência e trânsito no entre-lugar das artes cênicas (teatro, dança e *performance*) e do cinema e do vídeo, por grande espaço temporal. Atualmente notavelmente, este entre-lugar encontra-se ainda mais expandido. E esses atores, transitam no entre-lugar das artes cênicas e do audiovisual (cinema, vídeo, videoarte, videoclipe, série, *websérie*, telenovela e as múltiplas linguagens de representação da televisão).

Ademais, percebe-se que as produções videográficas dos grandes centros de formação dos artistas cênicos do corpo, contribuíram e contribuem em sobremaneira ao autoaprendizado de atores, atrizes, dançarinos e dançarinas e *performers*. Dado que a linguagem do vídeo é de inestimável valor no que concerne ao aprendizado mais democratizado, se antes do vídeo a experimentação ficava restrita aos felizardos que possuíam condições financeiras para terem esse acesso, a realidade agora torna-se um pouco mais democrática, posto que ao contrário dos edifícios destes espaços formadores, o vídeo atravessa fronteiras de maneira mais facilitada.

Além disso, considera-se que o uso do vídeo se mostrou como linguagem capaz, de experimentação em duas vias: pelo próprio dispositivo da câmera inextricável à

cinematografização (especialmente após o estabelecimento da tecnologia digital), e também pela ótica consagrada na pedagogia das artes da técnica da demonstração, que não encerra o campo de experimentação, mas demonstra uma possibilidade de adaptação do ator que advém do teatro e passa a atuar no cinema, com resultados satisfatórios de operacionalização.

A hipótese a ser investigada: se a equivalência era meio atorial capaz de prover a cinematografização da atuação do ator foi constatada como eficiente, dado ao ser caráter efetivo metodológico de decomposição e recomposição da ação física do ator-pesquisador. O processo de aplicabilidade da técnica da equivalência, nesta esteira, integrou além da construção de um equivalente poético da realidade, mas também de transposição técnica de linguagens estéticas, ao transpor no trabalho do ator a materialização de um equivalente cinematográfico de presentificação atuacional do ator, na medida em que o ator deveria materializar algo equivalente a realidade ao mesmo tempo que era algo equivalente a estética cinematográfica de representação.

Essa ação de equivalência atorial foi realizada por meio de movimentos sucessivos e antagônicos, conforme a técnica sugere, num processo repetitivo de experimentação de rusticidade-corpo-voz. Assim, retirou-se o tônus internalizado de teatralização em interpretação do corpo do ator, deslocando-o para o estado de cinematografização em equivalência ao realismo cinematográfico (plástico, não teatral, não real, mas equivalente poética e cinematograficamente à realidade).

O corpo cotidiano do ator possui maneirismos de expressividade, em paralelo o corpo teatralizado do ator possui dilatação maiorada; cara à linguagem do teatro. Logo, coube a mim enquanto ator-pesquisador, em processo de demonstração/experimentação/pesquisa videografada construir possibilidades de tônus atuacional de cinematografização de equivalência via dilatação minorada (verossímil), na busca de materializar em atuação as sutilezas de estados costumeiros de representação do intérprete no cinema. Tomei por recorte de abordagem o riso, o susto e a revolta, consciente de que no processo de formação atorial, ou o trato de cinematografização de um filme, por exemplo, vai-se requerer do ator a cinematografização em equivalência de toda a linguagem atorial, sob todos os estados que a personagem vai encontrar durante a *mise en scène* fílmica.

Assim sendo, buscou-se passar, no experimento o mesmo valor e a mesma eficácia da teatralidade atuacional, mas em cinematografização, isto é, em interpretação cinematográfica, aqui videografada neste vídeo modélico de demonstração/pesquisa/experimentação atorial.

Obviamente a busca aqui era a ruptura de adaptação da linguagem de atuação, em que se preconizou a reelaboração da linguagem atorial do teatro para o cinema, de desteatralização

para a cinematografização do ator. Buscou-se tratar no vídeo modélico unicamente dessa ruptura técnica (da passagem de um sistema de atuação para o outro, e o seu ordenamento próprio), que por si só não é a expressão, a criação atuacional. É apenas uma ruptura técnica de atuação em que a linguagem do ator foi posta em restauração, ressystematizada, reconstruída para um novo contexto, isto é, reelaborada, reorganizada.

Tal procedimento é equivalente ao que Schechner (1985) denomina como “comportamento restaurado” que em suma diz respeito à sequências de comportamento, não de procedimento estritamente, mas de material; nas palavras do autor o comportamento restaurado são “sequências organizadas de acontecimentos, roteiro de ações, textos conhecidos, movimentos codificados” (SCHECHNER, 1985, p. 35-36).

A meu ver isso aciona a guisa dos modos de operação do *performer/ator*, que congrega suas vivências em sua operatividade, restaurada para a nova ação de *performance art*, a nova peça de teatro, o novo filme. E, especialmente para o objeto que trato aqui: o trânsito e adaptação do *performer/ator* entre essas artes, em restauração do que foi vivido pelo próprio ente artista, sua história, suas técnicas; sua corporeidade reconstruída ao longo da vida, que infere nos modos de adaptação. Assim é tornado próprio aquilo que se vivenciou pela sua história de vida, essa experiência é grafada no corpo-mente-voz, no comportamento, sempre em estado de restauro, de reconstrução.

Nesta esteira, importa destacar que não opero aqui com uma sistematização técnica preconcebida para este fim, nem mesmo o próprio Schechner opera frontalmente pela lógica que é concatenada no meu estudo, mas ele sem dúvidas trata sobre o *modus operandi* de sistematização científica pragmática que adotei em toda esta pesquisa. Posto que eu acionei técnicas de outros contextos (do teatro, do vídeo), transformadas em operacionalização e que isso não se deu ao léu, posto que o/a ator/atriz enquanto operário/a veio a interseccionalizar esses campos de atuação historiograficamente.

O que eu fiz, certamente, foi buscar encontrar de maneira codificada e sistematizada articular um agrupamento de saberes (essa reorganização, sim, é inédita), uma elaboração técnica, que vem sido desdobrada e tornada própria ao longo da minha vida enquanto ator-pesquisador, em que busquei restaurar as aprendizagens oriundas do solo teatral para quando da minha operatividade nos *sets* de filmagens, e também quando da minha atuação como preparador de elenco nas produções em que participei assumindo esta função. Esse é o meu ponto de partida, em diálogo dinamizado com os operadores teóricos elencados ao longo de todo este estudo (do cinema e das artes do vídeo).

Seguramente, essa não é uma preocupação da grande maioria dos intérpretes cênicos,

há que se ter um apreço pela obragem da pesquisa, não somente no âmbito da arte (que por sinal já é exaustiva), a teorização científica requer um apreço teórico que no campo da atorialidade, nos pouquíssimos atores-pesquisadores (àqueles que operam em igualdade de importância no teatro, no cinema, na pesquisa científica e no ensino formal acerca desses saberes) encontramos uma dedicação esmerada ao teatro (de muitos atores profissionais no teatro e também fortes agentes da pesquisa atuacional teatralizada e científica que detém-se também aos espaços de disseminação acadêmica), mas pouco se identifica na teorização de atores profissionais no campo artístico, que operam em equivalência de esforços entre a teorização científica e ofício da atuação no campo do cinema.

A pouca teorização realizada sobre a atorialidade brasileira se dá não por atores, e certamente pelos esforços pretéritos e analíticos sobre categorizações de nossos antecessores no cinema, que já enxergavam o ator como forma fílmica. Cabe sistematização própria, e acerca desse intento, de dar voz a um ator, no caso minha própria *persona*, que escrevo, experimento e teorizo essas concatenações de arte-ciência, sob a voz/escrita de um ator-pesquisador, que sou. Assim, engendrando essa prática não comum entre a atorialidade liminar, de experimentação pragmática cheguei aos resultados de desteatralização em equivalência de cinematografização do trabalho do ator, demonstrados neste estudo pela praxeologia dos vídeos modélicos.

Todavia, a atuação em sua verve artística vai requerer algo além da aquisição técnica, mas, sim, a sua internalização para além da técnica. Vejamos, a técnica precisa ser internalizada ao ponto de chegar a ser algo próprio, dito de outra maneira a técnica precisa tornar-se indissolúvel no trabalho do ator. Mas há um desafio nessa obragem, o trabalho do ator que se dedica ao aprimoramento técnico em suma, possui um movimento anterior ao espaço artístico de criação, a ele denominamos o espaço de treinamento (podemos também chamar este espaço como período). Mas este espaço, este periodismo do ator consagrado ao treino (de experimentação, aquisição e internalização) da técnica, se o ator for um obstinado e tornar a técnica tão interiorizada ao ponto dela ser amalgamada em si; neste íterim o ator enfrentará um novo momento, que no campo da arte é aquele em que a técnica é posta verdadeiramente à prova: o ato performático, o ato da *performance*.

Entretanto, precisamos partir da premissa que este ato performático, envolve todo o processo de criação, para que então, sim, de fato, possa eclodir, ebulir, transcender na *performance* a capturada no *set* de filmagem (ou o espetáculo teatral, por exemplo, já que tratamos aqui sobre o ator e seus traços de liminaridade). O que estou tentando dizer é que se faz necessário outro momento de internalização técnica, que envolve o processo de criação do

ato atuacional em um filme. Posto que já desdobrei a aprendizagem das técnicas rumo à cinematografização nesta seção do texto.

Entretanto, pela notória necessidade clássica entre a formação de atores se faz necessário que aja a exploração do outro momento operativo do ator (nesta seção tratamos da aprendizagem e a demonstração de uma aquisição/treino técnico sobre a equivalência em cinematografização do trabalho ator), o que eu proponho agora é o momento de experimentação de um processo cinematográfico, para que a técnica atoral seja realmente experimentada sob o seu viés de atendimento à arte do cinema.

Nada obstante o meu marcador, será a internalização da técnica no ato atuacional, tal qual uma segunda natureza, conforme apregoaram diversos pedagogos atoriais, tais como Jacques Copeau e Constantin Stanislavski e Eugênio Barba. Posto que uma interpretação cinematográfica é considerada artística, criativa, original, se ela estiver à serviço de uma obra, neste caso um filme, momento em que o ator transcende (ao menos deveria) criativamente a técnica, quando a técnica serve a arte. Por isso mesmo, no próximo capítulo abordo a questão/momento da criação atuacional.

3 UMA ABORDAGEM ATORAL DE CRIAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

Passo a tratar agora a respeito do meu interesse para além do ato criacional (do fazer), pois reside também na perquirição e conceituação teóricas, isto é, eu imbrico a este lugar artístico (de criação) a pesquisa acadêmica em arte, sobretudo a investigação a respeito da pragmática e a praxeologia atorais no campo cinematográfico, porém com o foco na possibilidade de criação de um lugar antropológico de operatividade, um lugar para si que se edifica via o ato de realização de um filme – da não dependência de um realizador (um terceiro) que realiza (contrata), isto é, proponho um ator-propositor, um ator-autor, um ator-cineasta, em outras palavras: *um ator-emancipado*¹⁰³.

Assim, a partir dessa premissa a pesquisa de ora em diante é feita por meio de um experimento de criação ancorado em uma abordagem atoral de realização cinematográfica, de modo à desenvolver análise reflexiva sobre *o fazer cinema*, associado ao conceito de *ator-autor*¹⁰⁴ – desenvolvido por um dos operadores teóricos mais preponderantes do campo dos *estudos atorais*: Patrick McGilligan (1975) -, contudo, *via* o ato de realização cinematográfica.

Faço essa ressalva, pois McGilligan (1975) tratava ostensivamente sobre o caráter de *corporificação filmica (embody film)* que alguns atores eram capazes de manifestar nos filmes, tomando dessa maneira a forma do filme para si, corporificando-o por meio da sua presença, entretanto o autor sempre alinhava seus estudos a respeito de uma conformação de co-participação, tratando de casos em que o ator estudado¹⁰⁵ operava adjunto em autoria de um cineasta – isso, na maioria das vezes, ocorrerá nos casos de *embody film* dos atores. Entretanto, vai haver também longas-metragens, em que o cineasta opera quase que em serviência dos atores (como um operário). São casos em que a noção de autoria se inverte – muito mais raro, e severamente combatida na história. Além disso, há os casos em que o ator

¹⁰³ *Ator-emancipado* é um conceito que venho trabalhando sob a ordem de confluências epistemológicas – formativas e operativas de certa parcela da atorialidade, em que avento que alguns atores e atrizes diante do cenário de sua profissionalização, buscam (e deveriam, mesmo), emancipar-se dos modelos conformadores registados, aderindo em termos de aprendizagem à formação e ao conhecimento de *si* (e isso não significa o abandono da tradição, e da educação formal), e para além disso buscar novos caminhos de operacionalização quando já profissionais, para que não dependam estritamente dos modos hegemônicos de empregabilidade – por serem, geralmente, excludentes. Abordo de maneira um pouco mais ampla essa temática, no artigo “A formação do ator: por um ator-emancipado”, na Revista O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes.

¹⁰⁴ Há dois entendimentos sobre a teoria de autoria do ator. No cinema, diz-se que são “alguns poucos raros intérpretes cuja capacidade atuacional e personas cinematográficas são tão poderosas que eles corporificam e definem a própria essência de seus filmes” (McGILLIGAN, 1975, p. 199 – tradução minha). Já no campo teatral, tal noção engendra aquele intérprete que atua em espetáculos solos, numa perspectiva em que procura ser “autor, diretor e coreógrafo de si mesmo (...) assina com sua presença e coloca em cena o que como indivíduo, artista e habitante do mundo considera que tem que ser colocado” (BETANCUR, 2015).

¹⁰⁵ Para que se entenda, o objeto de estudo de McGilligan é o intérprete James Gagney.

corporificador da obra é também o diretor dela – igualmente, muito menos comum.

Logo, para que se entenda, especificamente, a égide de desdobramento de McGilligan (1875) vai inferir preponderantemente acerca dos casos em que o intérprete cumpria, assim, apenas a função de ator. Deste modo, o filme era obrado sob a autoria do cineasta, em que o ator ainda que possuísse influência na produção, não era roteirista, nem cineasta, mas ator, e, mesmo assim, exercia quase absoluto domínio sobre alguns dos filmes dos quais atuava (essas ocasiões geravam interesse especial interesse McGilligan). Tal noção de autoria residia, sobretudo pelo arroubo da presença atoral, manifestada no ser-estar do ator.

Como se pode ver, muitas vezes no cinema, os atores passaram a ter sua presença maiorada na realização de alguns filmes, em que estes passavam a ser vistos como obras dos atores. Essa pequena parcela da atorialidade capaz de ser enxergada dessa maneira, passou a ser denominada como *actors-auteurs* (atores-autores – preceito desdobrado por McGilligan (1975). Tal noção, do ator como autor, em si passou a dar conta de algo do tipo: “Vou ao cinema para ver o novo filme de Greta Garbo” (quando das ocasiões em que a espetatorialidade não via o filme como do diretor). Se o campo de estudos do *star system* enxergava nessa frase o aspecto estelar (a construção da *persona* pelos holofotes); os estudos atoriais, vai buscar dar conta de enxergar quais as estratégias atoriais para materializar tal façanha por parte da intérprete¹⁰⁶.

O caso de Garbo obviamente é um evento diferenciado, pois ela era ao mesmo tempo estrela e atriz-autora, e chegou a inferir na escolha de elenco e de outras funções/formas dos filmes, instando condições para obrar nas obras em que atuava (essa atriz-autora, sim, representa o caso, em que os cineastas trabalhavam para ela, posto que havia uma desproporção da noção de autoria muito mais focada em Garbo. Nada obstante, o ponderio da atriz era combatido pela mesma indústria em que trabalhava, tendo nunca recebido um Oscar em seu período atuacional, mesmo sendo ovacionada pela crítica e público. Tida inclusive como sendo o símbolo do *star system* esdadunidense), mas há casos de atores-autores fora do contexto industrial, inúmeros inclusive. Também em caráter de exemplo, cito o caso de Helena Ignez, ícone do Cinema Marginal Brasileiro, já mencionada por mim neste estudo e que tem sido pesquisada pelo seu viés de atriz-autora, ostensivamente, no Brasil, por Pedro Maciel Guimarães.

Assim, de todo, essa relação de autoria do intérprete cênico é forjada em filmes que a noção de entedimento de autoria, isto é, a noção de pertencimento de determinado filme é

¹⁰⁶ No Artigo *Greta Garbo, a corporificação filmica de A Dama das Camélias*, publicado na Revista *Desenredos*, eu diagnostico os aspectos operacionais da linguagem atorial, empregados por Garbo, para consolidar-se enquanto atriz-autora no cinema.

atribuída ao ator, na maioria das vezes pela capacidade de determinados artistas da cena em corporificar os filmes, tornando o filme, portanto, mais preponderantemente de autoria da atorialidade.

Ressalto, que McGilligan (1975) fala de filmes e casos em que a função cineasta era preservada, a autoria era do realizador, não eram procedimentos colaborativos, o ator corporificava o filme pela sua presença na obra. Mas o organograma dessas realizações não era alterado, dito de outra maneira McGilligan (1975) enxergava como atores-autores principalmente aqueles que possuíam uma enorme potência em suas presenças atuacionais a tal ponto de tomarem o filme para si (ainda que ele perceba outras práticas de espraiamento do ator na forma filmica; ele é notório, especialmente, em aventar este viés: a corporificação filmica via a presença). Nessa tessitura, Alain Bergala (2005) ressalta o fator extrafilmico acerca da capacidade dos domínios atorais, esse poder de influência, sobre como serão filmados, por exemplo. Este autor ressalta vivamente o fator das relações pessoais que os atores possuem com os realizadores, expondo que isso compreende os meandros de participação atoral nos filmes. Logo, o ator vem à forjar a sua *persona* por suas capacidades atuacionais e também políticas no seu campo operativo.

O que eu proponho difere um pouco dos dois modelos de análise preponderantes destes dois últimos atores, pois trago a hipótese de que o ator sem as conexões sociais (que em geral, como já expus largamente operam sob condicionantes de estratificação social, em que os sujeitos são postos em posições subalternas), pode ele mesmo, criar o seu próprio filme, e, assim o seu próprio lugar antropológico no cinema.

Certamente, isso não é de todo inaugural, na indústria há inúmeros exemplos de atores-cineastas, como Laurence Olivier (1907 – 1989), exemplo de ator bem sucedido exercendo as duas funções ao mesmo tempo em seus filmes. Poderia elencar diversos outros nomes, todavia a diferença entre eles e a possibilidade de que trato aqui nesta seção do estudo é o *lugar antropológico*¹⁰⁷ ocupado. Tomando Olivier ainda como exemplo, ao tornar-se cineasta, ele já tinha seu *lugar antropológico* de ator, para que se tenha a ideia da dimensão da sua posição atoral, ele é considerado pela crítica especializada como o melhor ator do século XX. Assim sendo, conseguir figurar em papéis importantes não era uma questão para ele, o

¹⁰⁷ Faço uso da noção de *lugar antropológico* entendido como “identitário, relacional e histórico” (AUGÉ, 1994, p. 73), que inclui “a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza” (*idem*, 1994, p. 73). Para Augé (1994) o lugar antropológico se trata de uma “construção concreta e simbólica do espaço (...) à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar (...) o lugar antropológico, é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa” (AUGÉ, 1994, p. 51-52). O referido autor ainda assevera que “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (*idem*, 1994, p. 73).

enjojo pela função de cineasta possivelmente se dava por fatores financeiros e também pelo interesse de inserir-se em definitivo no cânone atoral.

Esse procedimento já era algo consagrado no campo teatral, entretanto Olivier o realiza com êxito no cinema; é por meio da função ator-cineasta que ele monta o filme *Hamlet* (Olivier, 1948) – transposição da tragédia de Shakespeare para a linguagem cinematográfica, em que o astro Olivier além de dirigir, também performa o personagem título. Por essa obra, ele ganhou o Oscar de melhor filme e o de melhor ator, além de corporificar um dos personagens mais almejados pela atorialidade. Disse tudo isso para expor, que atores que são também cineastas, e operam como juncionando as tarefas como atores-cineastas na indústria, fazem isso para dilatarem seu espaço, conseguirem novas posições de prestígio: a possibilidade de prêmios, e certamente, a escolha de quais papéis irá interpretar.

Logo, a possibilidade que eu alvitro nesta pesquisa (em termos de realização cinematográfica) é a de que um ator que não habita este espaço hegemônico, seja porque motivo for – algumas vezes porque está buscando encontrar o seu próprio lugar, outras porque ambiciona inserir-se na indústria e ainda não encontrou portas abertas, ou então (como certamente ocorre) por serem artistas que possuem a predileção pela experimentação artística própria dos campos não hegemônicos com cinemas que fogem da forma *mainstream*. De qualquer maneira, conforme exposto, trato de uma atorialidade (e realizações – em termos de modelo) que na maioria das vezes está numa posição de *deslugar*.

Retomo a discussão sobre essa tipologia (o *deslugar*), que abordei anteriormente ao expor que a atorialidade se via em em tal situação, quando da insurgência do cinema e esmaecimento do teatro dramático. Para tanto, dou continuidade a este assunto acionando escritos anteriores de Fischer (2011), nos quais ela nos explica a respeito da conformação dos *deslugares*; sim porque são múltiplos: “se instalam nas brechas que perfazem as teias dos relacionamentos sociais que se articulam no dia a dia” (FISCHER, 2011, p. 1). A referida autora ainda diz que:

Basicamente definido pelo *nem/nem*, o *deslugar* é uma situação, uma posição psíquica e emocional tingida pelos matizes do indeterminado, do indizível e inominável, ‘enunciada’ pelo simultâneo *não estar dentro e não estar fora* – o que implica, em termos da relação entre um dado espaço situacional e seu ocupante, *des-acerto*, *des-encaixe*. Tal desajuste é o motor de um movimento desestabilizador, concomitante alojamento/desalojamento que constitui um sujeito permanentemente assolado pelo desconforto e perturbado pelo estranhamento: é alguém que não está dentro, não está fora, não está entre dentro e fora; que *não pertence pertencendo* e que *pertence sem pertencer*; alguém que *é mas não é*. O sujeito *pode*, preenche todas as condições que lhe facultam ocupar determinada posição, mas a ela não se acomoda. É o *ser sem ser*” (FISCHER, 2011, p. 3-4).

A partir da análise sob o broquel da conformação de *deslugar* desdobrado por Fischer (2011), torna-se enxergar que a ampla maioria dos atores brasileiros residem nessa ambiência situacional, posto que se uma pequena parcela habita o *entre-lugar* do *teatro* e do *audiovisual* hegemônicos (os musicais de teatro, as peças financiadas por grandes companhias, a televisão, o cinema de *mainstream* brasileiro); a grande maioria está em liminaridade, transitando por múltiplas linguagens, ou então, de novo, em situação de *deslugar*.

Algumas vezes ainda a liminaridade vai corroborar a situação de *deslugar*, são ocasiões cujo o ente ator não se percebe pertencente de nenhuma linguagem, mas se autoidentifica como liminar, como ente de passagem, de trânsito, e, portanto, oscila, resvala no *deslugar*, mas é preponderante o seu traço liminar, pois antropologicamente ele tem o seu lugar, de ente. Não possui, assim, um lugar de residência, mas lugares de ambiência, e de posição social. Tomemos o exemplo hipotético de um ator reconhecido do grande público, mas que opera frequentemente em trânsito, ora no teatro, ora no cinema, ora no videoclipe, ora na *performance art*, ora no circo, ora na videoarte – ele pode, talvez, não se reconhecer como ator de teatro, ou ator de cinema, mas apenas ator, assim sendo, qual seria o lugar deste ator? O *deslugar*, a liminaridade. E antropologicamente, pode ser tido como ator de respeito pela classe atoral e pelo público, então ele possui um *deslugar* e liminaridade de linguagem (ns), mas possui um lugar antropológico bem consolidado: ator versátil, bem quisto pela crítica e pela classe artística.

Faço um adendo: pensar num multiartista até pouco tempo era algo difícil de se conceber (refiro-me ao entretempo muito recente, considerando aqui o estabelecimento tempório da superespecialização, que como sabemos, tem esmaecido), o que nos dias de hoje passa a ser cada vez mais constatável. Essas atorialidades as quais identifico-me em sobremaneira, pelo fato de que: sou/somos ator/atores, que *sou/somos sem ser, pertencem/pertencemos sem pertencer, que não pertencem/pertencemos pertencendo, não estou/estamos dentro e não estou/estamos fora*, na medida em que *eu/nós faço/fazemos cinema, portador/portadores* de um lugar corroborado por *mim mesmo/nós mesmos*, uma fissura, um *entre-lugar*, mas *ocupo/ocupamos* um *deslugar*.

Destarte, o cinema que eu faço (não aquele que eu opero junto com cineastas como ator, mas o que faço através de mim, como ator-cineasta) não se encaixa nos moldes do cinema hegemônico, e ao mesmo tempo, dificilmente um filme monólogo, ainda que muito curto é bem visto em festivais, pois estes primam, geralmente pela característica de arte coletiva que o cinema carrega historicamente e também pela busca do essencial do cinema – um cinema calcado na atuação carrega ainda o ranço de alguns da arte cinematográfica, por

enxergarem em tal modalidade, como sendo muito tributária ao teatro; que o cinema já superou isso. De fato! Superou, inclusive os registros operativos definidores de essência. Já sabemos que o essencial, está residente no reino do inefável, algo titubeante e rarefeito, e que a arte, seja a cinematográfica ou outra qualquer é multifacetada.

Ainda assim, os registros registados existem por mais camuflados que sejam, por isso mesmo, eu sei da condição de *deslugar* a que eu estou/encontro/narro/proponho, conquanto ainda que rebatido atuo/opero sob as prerrogativas da arte contemporânea, mas ainda assim em *deslugar*: não é videoarte ainda que seja *solo performance* em vídeo.

Assim, proponho aqui fazer cinema; tem roteiro, tem direção de fotografia, atuação e ação dramática, mas alguém pode olhar e afirmar que é teatro, mas teatro certamente não é, no teatro há encontro, há olho no olho com o espectador. Então, humildemente, afirmo que é *cinema de ator (cinema atoral)*: um trabalho solo, ou de equipe diminuta – eis uma prerrogativa da arte contemporânea, especialmente na *performance art* e na videoarte, o trabalho solo é crescente em múltiplas linguagens e tão assimilado no fazer artístico, pelo fato de que talvez, de outra maneira essas vozes *solo* não seriam ouvidas, talvez não haja espaço no coletivo para o que se grita enquanto *ser*. O *deslugar*, como se pode ver é uma “presença da falta” (FISCHER, 2011, p. 10).

Pelo caminho do fazer atuacional, já fiz cinema coletivo, com um elenco. O sentido desse cinema (o *solo* de investigação que aqui proponho), entretanto de minha feitura é um ato político artístico de pesquisa, sobre o *aprender o ser* e o *fazer*, que se fazem possíveis pelo esforço e resistência de pesquisa, de ampliação do espaço, e autoapropriação de *si*, de sua própria profissão, em situação de liminaridade, pois atravesso e atravessei muitos espaços e linguagens, mas também de *deslugar* pelo que tracei no parágrafo anterior.

Outrossim, talvez, amanhã, esse *deslugar* se fixe em um entre-lugar de operatividade; o videoclipe começou como fenda, e hoje é um entre-lugar de criação, cada vez mais articulado como lugar. Porque então, não venha a ser possível, que um dia mais e mais atores venham a se fixar no seu próprio esforço e menos ao devir, e nessa perspectiva, em termos capitalistas, de mercado: empreendam mais ao invés de buscarem vagas num elenco? Se mostrem ao invés de esperarem uma oportunidade de serem mostrados? É uma possibilidade. Inefável, talvez, utópica, mas ainda assim, uma possibilidade.

Considerando, assim, essas perspectivas de lugares: antropológico de Augé (1994), o *deslugar* de Fischer (2011), a conformação liminar de Turner (1974), o entre-lugar de Bhabha (1998); considerando os estudos atoriais e seu grande corpo de autores, mas ainda assim, detendo-me especialmente em Stanislavski (1956), Pudovkin (1956) e McGilligan (1975);

ancorado na sapiência do hibridismo do cinema e do vídeo, sobretudo influenciado por Bentes (2003), é que atendo-me à experimentação praxeológica da pragmática dos cinemas ditos de *borda* por Lyra (2009) ou de *garagem* por Ikeda (2018).

É a partir desses operadores teóricos que pelo viés da *experiência* e do *experimento científico-artístico*, que eu estabeleci, que tal reflexividade é realizada via a dissolução dos fazeres do cineasta e do ator, amalgamando as funções no ator-autor desta pesquisa em cunho teórico-prático cinematográfico. Logo, a metodologia experimental foi realizada considerando as etapas e processos de criação de um filme, cujo o realizador seria o ator e o cineasta do filme – presentemente o pesquisador deste estudo.

Desse modo, estou alvitando uma possibilidade de criação de um lugar de cunho investigativo atoral (do fazer do ator) no cinema via o vídeo/o filme (linguagens tão símeles, e próximas como já aventava Bentes (2003), e como também observa Ikeda (2018), pela possibilidade da tecnologia digital de vídeo – o vídeo enquanto dispositivo -, ter sido assimilada no fazer cinematográfico, que engendro. Objetivamente, neste caso, a minha proposta é a de verificar se a *equivalência*, técnica desdobrada na seção em que esmiucei os vídeos modélicos, é capaz de prover a adaptação do ator do teatro para o cinema, em ato de produção, de criação artística (no ato da filmagem), de modo eficiente para servir à imagem de um filme, e não apenas ao ato de treinamento e demonstração técnica, como já fiz no vídeo modélico (de demonstração).

Busco dessa maneira, analisar e experimentar a minha própria atuação em ato fílmico, através da *equivalência*, para que então, via metodologia experimental eu possa analisar o provimento de experiência do experimento, em vias de perscrutar se a equivalência é vetor capaz de tornar a imagem verossímil/transparente, por ser verdade que esse modelo operativo é a principal modalidade atuacional, que o estilo cinematográfico tem amplamente requerido ao ator, desde os primórdios do cinema até os dias de hoje.

Reconhecidamente, a lógica atoral é complexa. Os *modis operandi* do ator – seu trabalho, suas inserções antropológicas, os ganhos, as perdas – são oscilantes. Seguem inúmeras tradições e conformações, que muitas vezes se negam. Neste contexto, o trabalho do ator no campo do cinema torna-se ainda mais complexo, sabendo disso, eu eleji cinco itens marcadores de realização, para guiarem a *performance* em vídeo atoral perfomada por mim – marcadores de experimentação de *performance* atuacional/criação cinematográfica, sendo eles:

1. *se a interpretação era cinematográfica*: Marcador geral, posto que engendra o processo de retroalimentação de todos os preceitos vigentes de atuação. Isto, porque a atuação se dá de modo inextricável pela afetação e contenção de todo o ser-estar do ator no ato

performático. Logo, via os autoquestionamentos de análise e obragem em equivalência calibrar-se-á a atuação, mensurando e dilatando ao ponto de fazer-se equivalente. Medindo no processo de criação, se a atuação dialoga com a câmera; se a vocalidade, especialmente o tom é medido para a captação sonora de cinema¹⁰⁸, se a partitura do ator¹⁰⁹, se o tônus atuacional¹¹⁰ conquistado na *performance* é equivalente às interpretações cinematográficas, consagradas pelo estilo cinema¹¹¹, em outras palavras via a *interpretação* – que designa neste campo operativo a *encarnação*¹¹² do papel. Um dado indicial, para tanto, especialmente no cinema, se dá ante o pleno domínio do movimento, não por acaso, a imagem do cinema dilata a nossa percepção à níveis muito maiorados, nessa extensão o movimento desnecessário é um ato disruptivo à diegese da obra cinematográfica. Assim, a cinemática do ator é medida e avaliada, especialmente em termos de possível denotação do *profissionalismo* (evitando dar a impressão de amadorismo), por meio do cálculo, medido e articulado, preferencialmente em

¹⁰⁸ Especificamente sobre o trabalho atorial em voz é imprescindível que “antes de dizer um texto, o ator deve adaptá-lo para o canal de comunicação da linguagem oral, uma vez que a fala tem seus próprios requisitos no ato de comunicação. Quando falamos, damos vazão ao pensamento, que tem em si uma urgência em completar-se como ideia emitida vocalmente. Nessa necessidade, passam a vigorar outras normas na comunicação, nas quais nem sempre as vírgulas e os pontos coincidem, sendo, portanto, pouco respeitados. O que assume real importância no ato de falar é a respiração”, pois precisamos de combustível, do ar, para movimentar a máquina do falar na produção de nosso discurso sonoro. Para falar, é necessário respirar” (QUINTEIRO, 1989, p. 127-128).

¹⁰⁹ Para Stanislavski (2015b), nomeadamente, a partitura do papel dizia respeito ao “longo catálogo de objetivos maiores e menores, unidades, cenas atos” (STANISLAVSKI, 2015b, p. 83). Logo a partitura do papel era composta de “objetivos físicos e objetivos psicológicos simples (...) (com desvios e alterações de menor importância) para qualquer pessoa que vivesse em circunstâncias análogas” (*ibidem*). De modo simplificado a partitura do ator em um filme ou uma peça, se trata de todo o trabalho de marcação – de cada ação (de movimento corpóreo ou facial, e de vocalidade – a entonação, a pausa, em qual momento respirar, em quais momentos comunicar mais vocalmente, ora deslocado para o tencionamento corpóreo, ora a contração facial, por vezes o relaxamento, e ocasionalmente a voz comedida, oscilante, enfática). Diz-se ainda que “chamamos de *partitura de ator* a todo o trabalho de notação e anotação feito pelo ator no texto em que está trabalhando, para criar um personagem” (QUINTEIRO, 1989, p. 127). Por sua vez, a partitura corporal, aciona a guisa da neurociência, especialmente o conceito de *esquema corporal*, que compõe “a percepção do corpo e de sua integração como modelo formador da personalidade” (MARINHO *et al.*, 2012, p. 12); o trabalho do ator em termos de partitura corporal, seria o roteirizar – os reordenamentos do esquema corporal que irá materilizar na obra cinemotográfica. Na mesma perspectiva figura também o trabalho de Schilder (1981), com a imagem corporal, que já abordei anteriormente.

¹¹⁰ É importante que se entenda que o tônus atuacional, é o tônus aplicado ao longo da partitura do ator em estado de constante remodelação. O tônus em si “abrange vários aspectos que possibilitam ao indivíduo sua relação com o meio ambiente, pois age na execução de movimentos, sendo percebido em vários níveis: participa de todas as funções motrizes (equilíbrio, coordenação, dissociação etc) sendo veículo de expressão das emoções; dá suporte à comunicação através da linguagem corporal; é um dos critérios de definição da personalidade, pois varia segundo a inibição, a instabilidade e a extroversão do indivíduo)” (MARINHO *et al.*, 2012, p. 59-60). Logo, como se pode ver, muito trabalho atorial reside no afinamento e concatenação do seu tônus atuacional.

¹¹¹ Não se trata de impor uma interpretação rígida, pois “interessaria descobrir o ator de cada um e não impor um padrão de ator” (CARVALHO, 1989, p. 7). Já existe essa sapiência no solo da formação atorial, que é transposta pelo mercado de seleção de atores. Logo, o verossímil sempre é uma diluição entre o referente (a atorialidade) e o próprio ator.

¹¹² De acordo com Stanislavski a *encarnação* do personagem pelo ator era o processo pelo qual ele tornava possível a revivescência do papel – comunicação das verdades espirituais do personagem: “o espírito interior, vivo” (STANISLIVSKI, 2015a, p. 27) da personagem; ao passo que pela *encarnação* o ator manifestaria a “vida interior de ser humano” (*idem*, 2015, p. 29).

segunda natureza, acerca da realização do movimento.

Para que se entenda essa problemática do movimento, é importante considerarmos que “ao falarmos de movimento, devemos ter cuidado, pois de modo geral as pessoas utilizam diferentes denominações indistintamente, quando se referem a esse termo” (MARINHO *et al.*, 2012, p. 61). Esse uso indiscriminado, geralmente vem à designar uma série de qualidades de movimento, entre eles: “reflexos, atos motores consicentes ou não, normais ou patológicos” (*ibidem*). E, como podemos ver indicam diferentes qualidades:

Reflexos: são reações localizadas no corpo relacionadas a estimulações específicas e que surgem ou desaparecem em períodos específicos da vida de um indivíduo. Ato motor: é a ação observável de qualquer parte do corpo. Ato motor consicente: é a ação observável de qualquer parte do corpo realizada por interesse ou necessidade do indivíduo. Ato motor significante: é a ação observável que traz em sua realização a consciência de sua execução, significado que é percebido pelo executante ou por outra (MARINHO *et al.*, 2012, p. 61).

Nessa tessitura, lembrando que a ação do ator, é também vocal, ainda que não enunciada, mas obviamente nos períodos falados de modo exponencial; elegeria através de toda a pesquisa já perfilada por mim acerca da voz do ator, que a respiração seria a grande chave motora da atuação para o ator, no que concerne à expressão vocal e até mesmo a organicidade corpórea do movimento. Logo, o treinamento respiratório do ator é de suma importância, pois só um ator com o elemento da voz bem treinado “pode oferecer condições adequadas às necessidades da personagem” (QUINTEIRO, 1989, p. 129). Ainda neste sentido, as condições respiratórias de cada pessoa são individuais e intransferíveis, assim, o “ato respiratório é importante na busca das emoções, das intenções e das demais necessidades relativas à interpretação do texto, e tudo isso pode sofrer modificações durante os ensaios” (QUINTEIRO, 1989, p. 129), na medida em que a *mise en scène* em seu estado global pode evocar/afetuar profundas alterações no estado psicofísico do personagem – as quais é desejável que o atuante as module em proveito e crescimento do objeto artístico, respeitando é claro as determinações estéticas pré-estabelecidas, conquanto não deixando nunca de lado o transcender atuacional no ato criação de excelência que o ato de filmagem se configura. Assim, como o palco e o espetáculo teatral se configuram como um local e um momento sagrados para o ator de teatro, o set e o ato de filmagem para o intérprete cinematográfico, respectivamente, o local e o momento mais nobres de sua obra; ali residem a possibilidade de transcender em seu estado atuacional coincidindo à beleza e arrebatamento da captura cinemática – fascínio inefável da obra cinematográfica ao ator.

2. se a técnica da equivalência¹¹³ fora conquistada ao ponto ser amalgamada ao ator de tal modo que ela tenha se tornado uma segunda natureza: Ao longo de sua obra escrita, Stanislaski nos fala sobre a segunda natureza atoral. Ele assevera que o trabalho do ator reside preponderantemente no ato de treino, calcado na experimentação técnica, e aprimoramento dos elementos de corpo, rosto, voz, emoção, em intelectividade e fisicidade, de modo contínuo e ininterrupto.

Esse trabalho ficou amplamente conhecido como os trabalhos de estúdio; o público não via isso, era um momento do trabalho do ator, ostensivamente dedicado a prática de exercícios e técnicas, que visavam o constructo de inúmeras habilidades atoriais, tais como a encarnação do papel, a estetização e espontaneidade das ações físicas, a conquista do tónus atuacional, o acionamento da memória, vocalizações – no esmero da ampliação das potencialidades vocais, e a improvisação contínua, como fonte de renovação da criatividade atuacional.

Todo esse processo que é ainda mais amplo, para além da proposição dos estudos aqui engendrados, seria necessária uma pesquisa orientada apenas para os desdobramentos stanilavskianos para aprofundar todos esses esquemas operativos, e mesmo assim, sem nunca jamais esgotá-los, posto que o próprio Stanislavski sabidamente não o fez, e nem poderia; o que ele fez foi decodificar grande parte dos sistemas conhecidos por ele acerca da operatividade da atorialidade notória que lhe era contextual, mas ele não conhecia (e nem poderia) todos os gênios teatrais da humanidade, e principalmente, as inúmeras descobertas epistemológicas que surgiriam, incluindo no campo da educação, com fecundas contribuições para a aprendizagem atoral.

Outrossim, atendo-me ao assunto da segunda natureza, todos esses exercícios via a repetição e experimentação contínua, posto que esses atores não eram orientados à obrarem um treinamento mecânico, mas sim na inteireza do seu ser, um processo guiado e ao mesmo tempo próprio de si, na medida em que a premissa era a de se perceber a inteireza de si (a mente, as emoções, as contrações musculares) durante a execução do treino e seus exercícios. Esse material deveria ser guardado, selecionado, e algumas vezes eliminado, em outras palavras o trabalho de treinamento do ator se tratava de um processo (auto) crítico, muito criterioso.

Tal treino em repetição se tratava de uma metodologia, que pretendia possibilitar ao ator o transcender atuacional, que inúmeras vezes acontecia nos estúdios e nas salas de ensaio;

¹¹³ Esmiucei o teor praxeológico da técnica da equivalência na subseção 2.3 *Vídeo modélico: aprendizagem do plano atuacional em cinema*.

o desafio do ator ao conquistar a potência atuacional era então, por meio da técnica, reter esse poder, ao ponto de torná-lo uma segunda natureza, amalgamando técnica e atuação, numa equação em que isso proveria para si e o público a demonstração de um domínio técnico atualizado e retroalimentado por todos os meandros da linguagem atorial, que ao contrário do que alguns pensavam, não residia estritamente na cena, mas no trabalho que antecedia a isso – o período de treinamento, nos estúdios.

Para que se entenda ainda mais, aciono as palavras de Stanislavski (2015) sobre esse processo, ao que ele nos diz:

Com o exercício diário, sistemático, da imaginação sobre um mesmo e único tema, tudo o que se refere às circunstâncias propostas na peça torna-se habitual em sua vida imaginária. Por sua vez, esses hábitos se transformarão numa segunda natureza (STANISLAVSKI, 2015b, p. 58).

O mestre russo promulgou que a atorialidade deveria treinar e afinar a si mesmo para o trabalho que pretendia exercer na atuação, e para tanto, deveria conhecer em plenitude a linguagem atorial e todas as suas reentrâncias, com tal intensidade que se fazia necessário o estabelecimento de uma rotina em repetição de exercícios como foco na preparação do corpo, da voz, da mente e da atuação, para basilarem as abordagens de trabalho do ator (sempre em estado de renovação). Stanislavski (2015a) ainda defendia que esse processo não deveria acontecer até certo ponto, mas praticá-lo incansavelmente de forma revificada até que aquilo se torne uma segunda natureza (logo o ator em situação atuacional, assumiria essa segunda natureza por sobre a sua primeira – a cotidiana –, atuando de maneira extracotidiana, polida, plástica, artística), e o artista não precise mais pensar naquilo conscientemente, e passe a atuar inextricavelmente com a técnica; se manifestando naturalmente no seu fazer atuacional, a técnica diluída, em segunda natureza, transmite a verdade cênica (obsessão da atorialidade, muito antes de ter sido cunhada nestas palavras por Stanislavski; engendra o poder de convencimento do ator para aquele que o assiste, algumas vezes materializando o efeito de ilusão e imersão do espectador, sobretudo a verdade cênica).

Antes, uma observação, como já expus largamente, Pudovkin (1956) considerava que a verossimilhança seria equivalente à verdade cênica desdobrada por Stanislavski. Considero, isso relativamente equivocado, posto que como já pontuei, a verdade cênica abarca outra capacidade, a de fazer-se crível ainda, que se possa eventualmente, oscilar por algo dissemelhante. A verdade cênica, dessa maneira congrega e diz respeito à habilidade do ator em compelir o espectador a crer na atuação, independente da estética/linguagem que se materializa no plano atuacional, seja ela verossímil ou não. Certamente, ao longo da história,

a verossimilhança vai se encaminhando e tornando-se mais próxima da verdade cênica, pelo modo que a verossimilhança vai sendo processada historicamente, mas não a equivalência observada por Pudovkin naquele contexto ainda não se processava.

Retomando, a temática da segunda natureza: Stanislavski(2015a) já alertava para um risco, o de se tornar artificial. O desafio atoral dessa maneira era o de tornar a técnica algo interior, “então o gesto deixará de ser apenas um gesto, convertendo-se em ação real, dotada de conteúdo e propósito” (STANISLAVSKI, 2015a, p. 86).

A distinção entre o mau ator e o bom ator, decorre da apropriação técnica inteligente, de atores que “elaboraram para seu próprio uso uma espécie de plasticidade permanentemente fixada e não dão maior atenção a esse lado das ações físicas (*idem*, 2015a, p. 86-87). Stanislavski (2015a, p. 87) ainda assevera, que neste caso “seu movimento tornou-se parte do próprio ser, sua qualidade individual, segunda natureza (...) os atores desse tipo só se podem mover com fluidez” – em outras palavras, Stanislavski (2015a) refere-se a parcela de atores fluentes na linguagem atorial, que a tornaram própria (internalizada, entranhada). Num processo compositivo de si, em que ator, técnica e referentes (sejam da atorialidade, da realidade, ou das artes estritamente imagéticas) passam a ser amalgamados, na medida em que torna-se difícil distinguir a técnica do ator e o ator da técnica, ou ainda a personagem do ator e o ator da personagem;

3. **atuação em plano sequência**¹¹⁴: estilo consagrado no cinema como a *prova de fogo* para o bom ator/atriz; sem os cortes, o ator é requerido profissionalmente a ter consolidado em sua atuação uma série de marcadores (de um ator de excelência), para poder operar em plano sequência. Nomeadamente: a memorização; a contenção de emoção (atorialmente falando, a emoção exacerbada, as grandes paixões, instalam-se no gênero melodramático do cinema, e pela historicidade atorial, grandes atores evitam ao máximo o exagero das emoções. Atuações vulcânicas estão situadas em contextos muito pontuais.

Um exemplo palpável é a obra de Fernanda Montenegro (1929) considerada uma atriz

¹¹⁴ Simplificadamente o plano-sequência se trata de um plano longo que capta a ação de uma sequência inteira sem o uso de cortes; “como o tempo indica, trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência. Em princípio, conviria, portanto distingui-lo de planos longos, mas onde nenhuma sucessão de acontecimentos é representada (...). Tal distinção, porém, no mais das vezes, é difícil, e geralmente fala-se de plano sequência quando um plano é suficientemente longo” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 231). Pormenorizadamente, “O plano-sequência possui como principal característica a de apresentar a ação em sua completude, o que significa a anulação do corte na cena. Se certo detalhe é prezado pelo diretor a aparecer em cena e tomar todo o quadro, a câmera se moverá até ele. Mas a escolha que se faz do plano-sequência normalmente visa à apresentação da ação como um todo, filmar a realidade em seu fluxo contínuo sem fazer a seleção de determinado detalhe que vá excluir o resto do espaço (PAULO, 2015, p. 307). Importante, também que se diga que a partir da instauração da Modernidade no Cinema, o plano-sequência pode dar-se “por meio de seu posicionamento (seja fixa, seja em movimento) no cenário que permite ao espectador participar do espetáculo cinematográfico” (PAULO, 2015, p. 315).

de excelência, ela evita em sobremaneira o exagero das emoções, portadora de uma teatralidade matematicamente calibrada, nunca jamais poder-se-á acusar a atriz de entregar lágrimas em cenas fora de emprego. A economia das lágrimas, permite por exemplo, que o ator possa explorar mais significantes vocais e também de movimento. Evita-se a redundância – isso é muito importante para a atorialidade cinematográfica.

Ainda sobre o plano sequência, ele vai requerer também do ator: a encarnação física, a não disrupção da ação dramática – menos dependente das trucagens da linguagem cinematográfica, e, portanto ancorada na potência atuacional do intérprete; não sair do personagem, nem por um lapso de segundo – algo evidente para a espectadorialidade.

Como se pode observar, o emprego do plano sequência em um filme, por si só, aciona inúmeros princípios atorais, desdobrados notoriamente em sistematização por Stanislavski, tais como: a fé cênica, a ação dramática (circunstâncias dadas, circunstâncias interiores, o superobjetivo), e, de novo, a encarnação do personagem, que por sua vez concatena que a ação física deverá ser operada em tempo-ritmo verossímil no movimento e na fala (a depender claro se a obra atrela em sua construção o ideal da verossimilhança, abordo especialmente essa possibilidade, pois como vimos o estilo cinematográfico é lastrado de tal conformação).

Nessa tessitura, grande marco do plano sequência se dá, certamente, a partir dos esforços reflexivos de André Bazin acerca do cinema realista: “Realista não simplesmente no sentido de apresentar detalhes da realidade, mas de ser capaz de inserir o espectador na obra. O espectador participando do espetáculo faria mais que assisti-lo, o experimentaria” (PAULO, 2015, p. 297). Isto porque:

A obra artística é feita vislumbrando o impacto estético que terá em seu receptor — no caso do cinema o espectador. Este impacto estético é formatado por um pensamento do autor (no presente caso, do cineasta) que quer passar uma sensação, sentimento e/ou ideia a quem se depara com sua obra. Para que tal seja feito é necessário que ele, o artista, conheça muito bem as características da arte que escolheu para se expressar (PAULO, 2015, p. 297).

Nesse sentido, Paulo (2015) ainda explica que “seria próprio ao cinema o corte e, conseqüentemente, o *close-up*; seria por meio deles que o cinema encontraria o seu realismo” (PAULO, 2015, p. 303). E acrescenta: “Não um realismo político como seria defendido décadas mais tarde, mas um realismo dramático em que o espectador pudesse acreditar e se entregar à obra que assiste” (*idem*, 2015, p. 303-304).

Nesta esteira, o “realismo permitido pelo plano-sequência permite que determinada ação seja filmada sem que o corte promova a sensação de ilusão” (*idem*, 2015, p. 308), isso para o cineasta significa que a sua *mise en scène* – no quadro da tela, pode evidenciar a sua

excelência de direção. Tal premissa para o ator determina que ao prescindir do corte o filme/cineasta estão lhe requerendo o seu virtuosismo atuacional, dependendo menos dos jogos de intensidade da montagem, o foco passa a ser residido na *mise en scène*, que por sua vez vai reivindicar do ator em primeiro plano, por exemplo, que o realismo da cena seja materializado via o trabalho do intérprete cênico em rusticidade.

Um dado importante, é o de que o plano-sequência, desde a abordagem bazaniana é valorado no cinema pela sua capacidade de “captar a duração dos acontecimentos registrados” (PAULO, 2015, p. 311), motivo pelo qual num cinema que se propõe realista, o fluxo contínuo dos acontecimentos possibilitaria “a consequente expressão da duração dos fatos representados” (*ibidem*). Tal qualidade do plano-sequência, isto é, o respeito pela “unidade espaço temporal dos acontecimentos, teria em sua base realista certa respeitabilidade pelo desenrolar das ações cotidianas” (PAULO, 2015, p. 312).

Essa conformação ainda implica que o espectador vê aquilo que deseja. O que ao mesmo tempo é ambíguo, porque, por mais que a espetatorialidade possa eleger aquilo que deseja, podendo transferir sua atenção no quadro fílmico com maior grau de emancipação, ainda assim, o plano-sequência “insere o espectador dentro do filme e permite que este dê a significação às imagens (ou busque seu sentido)” (*ibidem*).

4. *a verossimilhança*¹¹⁵, entendendo que o verossímil é em grande medida reconstruído pelo intérprete em ação, pelo fato de que as pessoas possuem identidades e corporeidades múltiplas, em tempos performáticos comunicacionais diversos. Assim, o fator mimético, deverá ser medidor, na medida que dever-se-á avaliar se atuação foi crível, o que não significa dizer que ela foi cópia da atuação de outro ator; nem muito menos a mímesis corpórea de uma pessoa idêntica à outra existente no plano real e que fora representado no filme pelo ator. Isso também não significa que o filme vai ser operado totalmente em modo verossímil, porque se sabe que os regrismos em arte já não são obedecidos severamente, a arte é um campo aberto em que é desejável que se inove e experimente.

Certamente, isso não será de todo fácil, e nem de todo bem-vindo. Se por um lado não são todos que são adeptos às normas rígidas, há aqueles que vão combater certas iniciativas disruptivas às normas e costumes vigentes. Entretanto, ser atorialmente verossímil, sim, implica que a atuação em corporalidade represente uma entidade crível, que poderia ser encontrada no mundo, isto é, que passe a impressão de realidade – mesmo que nunca seja natural; o trabalho de ator impõe a plasticidade. A realidade e a verossimilhança que parecem

¹¹⁵ Os meandros praxeológicos da verossimilhança foram desdobrados largamente no item 1.5.2 *Verossimilhança atorial no cinema*, deste estudo.

ser replasmadas, nada mais são do que *efeitos de*, sejam do verossímil, de ilusão, ou de imersão; eles corroboram a impressão de realidade. Nesse enquadramento operativo, cabe à atorialidade imantar em sua obragem o efeito verossímil, porque, ainda que se pretendam erigir atuações transparentes, elas atendem à premissas estéticas de desenvolvimento engendradas para a própria inteligibilidade da *mise en scène* – não são naturais. Lembro, que essa prerrogativa nas palavras de Lesky (2003, p. 61) seria a “replasmação do vivo”, condicionada pela transformação do ator, posto que somente a partir dela que “pode surgir a arte dramática, que é algo distinto de uma imitação desenvolvida a partir de um instinto lúdico, e distinto de uma representação mágico-ritual de demônios” (LESKY, 2003, p. 61).

A verossimilhança atorial, a replasmação do vivo, a impressão de realidade, o efeito de ilusão e de imersão no plano do ator são ao mesmo tempo técnicas e linguagens, que servem à estéticas artísticas, especialmente o realismo, posto que é difícil se erigir o naturalismo devido às suas associações a ordens restritas de obragem como já tratei nestes escritos. De qualquer maneira, todos esses preceitos, oriundos de inúmeras tradições artísticas, e transpostas na estética cinematográfica e por consequência no trabalho do ator; orientam que o trabalho do ator é algo plástico, estético.

Logo, o cinema e a atorialidade possuem uma qualidade comum no resultado de seus trabalhos (a atuação, o filme): não são naturais, por mais que se remetam a essa especificação da vida, não são reais ainda que se utilizem de dados da realidade. Exemplo disso são as ações físicas ordenadas dos atores, as modulações ritmadas de rosticidade, as inflexões vocais; algo que acontece no trato da linguagem audiovisual, também: a disposição dos objetos pela direção de arte, as marcações dos personagens para adequada composição da cena no quadro, o controle de luz na fotografia.

Dito tudo isso, o verossímil é o referente daquilo que já foi feito, sob a égide de julgo a respeito do quão crível a atuação foi: se ela foi convincente. Mas o efeito verossímil se dá pelos filmes que já foram feitos, e pelo constructo da atorialidade, algumas vezes de um único ator, que vem a instaurar novos efeitos de verossimilhança, mediante as suas corporificações (AUMONT *et al.*, 2009). Isto é, tem menos relação com fazer-se acreditado – isso é a verdade cênica.

5. *o ator-operador*¹¹⁶: Tomo como possibilidade e hipótese criacional operativa

¹¹⁶ Esta terminologia aparece mediante os esforços praxeológicos de Carmelo Bene, porminorizadamente analisada e desdobrada por Gilles Deleuze, no livro *Sobre Teatro: Um Manifesto de Menos - O Esgotado*, publicado originalmente em 1978. É nesta obra que Deleuze mostra a abordagem de Bene, sua praxeologia da subtração de personagens/adereços detentores de poder em obras clássicas, amputando, subtraindo estas formas das obras originárias, não possibilitando suas figurações nas obras replasmadas, além de enaltecer outro elemento da narrativa. Tal sistema de subtração arrolado por Carmelo Bene levava ao questionamento a respeito

criacional a praxeologia do ator-operário e do ator-operador, desdobradas pelo ator, dramaturgo e cineasta italiano Carmelo Bene (1937 – 2002). Especialmente, o seu *modus operandi*, isto é, a sua maneira de organização produtiva, especificamente, o trabalho solo, como alternativa para o ator ao contexto cultural no tempo presente - tempos de crise social, econômica, política e cultural. Nessa conjuntura, o ator-operário seria aquele que opera como um funcionário do filme ou da peça, enquanto que o ator-operador é aquele que assume a operação de sua obra, tornando-a sempre atorial, pois ela é inexticavelmente corporificada pelo ator.

Proponho tão prática e reflexividade em tempos em que se verifica a predominância de produções de baixo custo devido aos prementes cortes e/ou diminuições de recursos financeiros às artes cênicas e cinematográficas, a compressão do conservadorismo, e o ressurgimento da censura. Logo, se a realidade que conta com financiamento opera com baixo custo, articulo a hipótese já constatada de obragem criacional sem o aporte financeiro de terceiros ou do Estado: o cinema de borda/garagem. Para tanto, busco neste trabalho

do que se sobra, uma vez que tanto é subtraído e retirado? Ao que nos responde: “Sobra tudo, mas sob uma nova luz, com novos sons, novos gestos” (DELEUZE, 2010, p. 42). A praxeologia de Bene reside sempre de modo ambíguo naquilo que é subtraído, retirado, neutralizado (DELEUZE, 2010). Importa considerar que Bene em seu *modus operandi* propunha a eliminação de tudo aquilo que exercia poder na obra artística “o texto, o diálogo, o ator, o encenador, a estrutura”, e assim, “a partir daí fazer tudo passar pela variação contínua, como uma linha de fuga criadora que constitui uma língua menor na linguagem, um personagem menor em cena, um grupo de transformação menor através das formas e temas [*sujets*] dominantes” (DELEUZE, 2010, p. 29). Esse sistema de subtração (ou eliminação/minoração) era chamado por sistema minoritário: do menos, do menor. Do detentor de menos poder, da minoria: “Minoria designa, primeiro, um estado de fato, isto é, a situação de um grupo que, seja qual for o seu número, está excluído da maioria, ou está incluído, mas com uma fração subordinada em relação a um padrão de medida que estabelece a lei fixa a maioria. Pode-se dizer, neste sentido, que as mulheres, as crianças, o Sul, o terceiro mundo etc. são ainda minorias, por mais numerosos que sejam” (DELEUZE, 2010, p. 63). Importa destacar que Deleuze (2010) fixa-se no *modus operandi* teatral de Carmelo Bene, entretando essa mesma praxeologia é observável nas realizações de Bene como cineasta, também. Preponderantemente, no cinema o ator-cineasta figura em solo, prescindindo também em sobremaneira do discurso da palavra articulada. Quando dividia a cena, estava acompanhado na obra com uma, ou no máximo duas atrizes. Assinalo que esse modo operativo se dava quando Bene engendrava o processo artístico, operando pelo universo alternativo. Entretanto, o artista era também um fulgarante em outras cinematografias, chegou a interpretar Creonte em *Édipo Rei* (Pasolini, 1967). Como se pode ver, Carmelo Bene, tratou-se, por excelência, de um ator liminar. Bene defendia que o ator deveria ser um operador de sua arte e linguagem (a atorial) assumindo a corporificação da obra que operava. Assim, ele rejeitava a ideia de que o ator deveria meramente servir, mas operar rumo ao assumimento do fenômeno artístico de sua obragem. Operário, portanto, da sua linguagem, mas não de outros, sendo, assim, o ator seria operador sob a acepção da palavra como aquele produz qualquer trabalho, qualquer obra, um autor, um artífice pleno de sua linguagem, que não serve ao poder, mas a corporificação da sua linguagem, em revificar o fenômeno artístico que opera. Ressalto que não adiro a prerrogativa atuacional de Bene neste estudo, posto que ele não era estritamente realista como ator e realizador, ele operava em registros diferentes, oscilando entre modalidades atuacionais em uma mesma obra, mas, adiro, sim, ao seu *modus operandi* organizacional e produtivo: solo *performance*, minorização, a escrita operatória (engendrada pelo ator, que se faz autor – escreve/adapta a obra que opera, inicia os trabalhando no ato de operar o próprio texto. Em outras palavras, Gilles Deleuze (2010) destaca o fato de que Bene se interessava não em ser o “homem do teatro”, e também não queria ser o “autor, ator ou diretor”, mas um “operador”, e que o orgulho de Bene residia mais em desencadear um processo em que ele é o controlador, mecânico ou operador, em vez de ator (DELEUZE, 2010). Ao nunca prescindir do aspecto atuacional, e de todo ele corroborar a mostraçõ de sua figura em ação, ainda que rejeitasse a função *attore* dentro seu modo compositivo, Bene, acabou por cunhar em si, vide seus esforços a figura de um ator-operador.

investigar o conceito de “ator-operador” cunhado pela fortuna crítica italiana – muito em parte, apoiada nas pesquisas de Deleuze (2010) -, acercada pela observância da obragem do artista italiano Carmelo Bene, que permite o ser e o fazer do ator, a permanência de sua atividade, via trabalho solo por exemplo, como alternativa ao contexto cultural, em que o ator se investe da posição de demiurgo, vinculada às tendências das pedagogias atorais contemporâneas que apoiam o investimento do trabalho do ator sobre si mesmo.

Assim sendo, o trabalho solo, constitui-se como uma das respostas atorais/operativas ao contexto cultural, que estabelecem a minoração poética e produtiva, ambas promulgadas por Carmelo Bene no solo alternativo, na seara das artes cênicas e do cinema, alterando assim, os rumos dos procedimentos de pesquisa e realização artística no organograma das artes.

Destarte, ao acionar o modo produtivo de Bene, penso em apresentar uma possibilidade para os atores e atrizes liminares; não apenas aqueles que residem como eu nos solos da pesquisa científica em arte, mas também, como possibilidade criativa as inviabilizações que asfixiam hoje, e de tempos em tempos, as cinesias da atorialidade brasileira em todas as suas ambiências.

Não faço isso ao léu, mas pela relevância fulcral que este ator, atuante no teatro e no cinema, como ator-diretor e ator-cineasta desdobrou na história da atorialidade. Infelizmente, ainda não tão conhecido no Brasil, mas para que se tenha ideia de sua proporção na Itália, diz-se que lá, devido aos esforços do aclamado Bene: “o *Ator* que - por meio dele e depois dele - finalmente assume a letra maiúscula, porque se torna a síntese entre um amplo conhecimento de palco e uma experiência teatral de quem é o mestre absoluto de seus meios (GIACCHE', 2012, n.p - tradução minha)¹¹⁷.

Vejam, a sua relevância alterou a grafia do idioma italiano da palavra ator. Outrossim, faço um adendo, pois como se pode ver, apesar da absoluta relevância da obragem de Bene no cinema, a sua função ator é desbravada quase sempre mencionando o teatro; isso me parece mais um indício de como são pontuais as escritas, ainda nos dias de hoje, a respeito do ator no cinema.

Feito esse aparte, esclareço, que concatenar o viés de operação aventado por Bene como estratégia é em parte, assumida por mim como uma busca de constatar que um ator pode corporificar um filme¹¹⁸, mesmo sem a presença co-atuacional e com a minoração de

¹¹⁷ (...) è l'Attore che – attraverso e dopo di lui – assume finalmente la maiuscola perché diviene la sintesi fra una sapienza scenica ad ampio raggio e una esperienza teatrale di chi è padrone assoluto dei propri mezzi.

¹¹⁸ A corporificação fílmica como já assinalei é uma teoria aventada por Patrick McGilligan (1975), que diz respeito a capacidade de uma parcela de atores, os atores-autores, em corporificarem os filmes dos quais atuam. Logo, a minha estratégia criacional é a de juncionar a teoria do ator-autor de McGilligan com a do ator-operário de Bene como modo compositivo de um filme.

recursos, sejam elementos estéticos, sígnicos, produtivos e também de pessoal, isto é, não se ancora em grandes recursos financeiros, mas no mínimo. Ao fazer isso, estou prescindindo da necessidade da maiorização/totalização dos meios, dito de outro modo, estou operando através da possibilidade produtiva de minoração aventada por Bene, buscando produzir com o menos possível, por opção, que é ao mesmo tempo estética, mas também de *borda* em termos de subsídios produtivos, posto que a construção do filme é engendrada por mim, sem incentivo financeiro para o pagamento de uma ficha técnica profissional; não está no solo industrial.

Ademais, o ato de realização se faz possível ante a minha própria operação enquanto ator ao encontro do cinema, por meio de minha atuação no ato de realização do filme. Logo, tendo por norte operativo a possibilidade realização de Carmelo Bene, especialmente, o trabalho solo, a minoração estética – produtiva e de pessoal, busco erigir o filme via o meu trabalho solo atuacional, e sublinho: com o mínimo de recursos produtivos.

Ao mesmo tempo busco consolidar o ato de realização cinematográfica via minoração estética de elementos próprios do cinema, que de maneira contumaz opera no campo ficcional pela dialogia de ao menos dois personagens interlocutores, pela primazia do verismo na *mise en scène*. Logo, em modo não facilitado, busco engendrar maneira de que eu ator, possa via o plano-sequência (noção própria da linguagem do cinema) dar forma ao filme, ainda que de curta-metragem, fazendo-o verossímil com um único ator no quadro de cena, emulando a presença ficcional de modo crível de um ouvinte não falante, tentando via atuação cinematográfica consolidar os efeitos de verossimilhança, de ilusão e de imersão – via interpretação realista, e a fotografia em plano-sequência, contudo enfrentando complicadores estéticos, na tentativa de aderir a prerrogativa contemporânea do efeito de sinestesia, versando com a dissemilhança cinematográfica, mas assumindo verossimilhança atorial. Em outras palavras, o filme se utiliza da poiesis do cinema, não se restringindo a formas estritas do realidade, mas do minimamente plausível, entretanto, atorialmente me invisto da forma verossímil, corrompida em alguma medida pela esfera cinematográfica, posto que o simbolismo no cinema quase sempre se faz replasmado pela primazia da imagem e do som (exemplo disso: raramente colocamos uma canção dramática de fundo para uma cena triste da vida, dado que na vida real as coisas acontecem).

Certamente as exceções ocorrem, porque algumas raras vezes as coincidências se fazem presentes). Tudo isso, coadunando esforços de criação nas linguagens que dão forma ao filme: o roteiro, o ator, a fotografia (plano). Em suma, pelas articulações presentes e possíveis no cinema, no intento, também, de fazer o espectador partícipe da obra, inserindo-o no filme, colocando-o no papel daquele que ouve o personagem, e passa por aquela situação junto com

ele. A minha busca via este experimento é de se descobrir e/ou comprovar: que um ator-operador, e ao mesmo tempo, também, ator-autor, consiga materializar a corporificação de um filme em efeito verossímil atorial (e de ilusão e imersão atorial), por ser verdade que o cinema e a atorialidade cinematográfica muito se remetem a esta conformação estética (os resultados a que cheguei no ato de realização narrarei na próxima seção do texto).

6. *a conjuntura social*: Por importar o contexto que o ator e a história que ele representa; o personagem e a narratividade do filme, de modo inextricável, considerando que o verossímil atuacional é forjado ante aquilo que é de interesse espectral, emulando situações vividas, e portanto possibilitar o referente da realidade. Na medida em que como nos diz Caune (2014, p. 109) “a arte é uma maneira de formar e registrar algumas lições da experiência”, ao mesmo tempo que a operatividade artística “é uma das formas mais significativas da cultura, e essa característica lhe é dada pela representação de uma percepção do espaço e do tempo” (*ibidem*), logo do ponto de vista da comunicação, “a arte unifica a percepção do espaço e estabelece a relação diferenciada do tempo entre passado, presente e futuro” (*ibid*). Em outras palavras a arte é uma forma cultural. Nada obstante, o experimento prático que proponho é erigido pela premente discussão de representação de masculinidades e sexualidades, isto é, o personagem vai na via negativa do esteriótipo da indentidade viril em termos de sexualidade e personalidade – expressa via corporalidade/vocalidade/rostickidade do personagem e sua ação dramática. Isto porque:

O espaço cinematográfico, entendido como construção de um lugar social foi erigido sob a égide da homogeneização e polarização entre o masculino e o feminino; esse era o contexto histórico da sociedade na época, e isso foi transposto à linguagem cinematográfica (FERREIRA, 2020b, p. 223).

Em sobremaneira o ator contemporâneo é colocado frente ao desafio de corporificar personagens que fogem dessa tradição hegemônica, pois a representação de masculinidades em reconstrução “constitui uma fissura histórica reconhecidamente aberta mediante aos esforços empreendidos pelos estudos de gênero e a luta feminista, que abriram uma série de espaços de resistência, em oposição à dominação masculina” (FERREIRA, 2020b, p. 223). Isso, “envolve, portanto a abertura de espaço para os atores que fogem do padrão masculino hegemônico” (*idem*, p. 225), múltiplas masculinidades passam a ser representadas na linguagem cinematográfica, posto que é cada vez mais verificado histórias de personagens não heterossexuais e, também, não hipermusculados, incluindo, nesta esteira, as produções do universo *mainstream* hollywoodiano.

Assim sendo, o esforço aqui empreendido em caráter experimental, considera que

nenhuma imagem se forma “sem uma impregnação no espírito da memória coletiva. Assim, cada reviravolta estética realiza transformações da representação espaçotemporal do mundo” (CAUNE, 2014, p. 110). Essa sapiência alojada nas ciências humanas pode e deve colaborar com as realizações artísticas, como aconteceu no pretérito, ainda que de modo contumaz, por alguns períodos, apenas em modo sintomático do *modus vivendi* temporal.

Dessa maneira, ao realizar um filme e *performar* um personagem, articulo a possibilidade de se construir um personagem de masculinidade não hegemônica, no intento de não corroborar a perpetração de mecanismos de manutenção de desigualdades sociais. Outrossim, falo da “consciência estética , que não é imediatamente socializada, pois a significação não é nem imediata, nem natural” (*idem*, 2014, p. 109) – isso do ponto de vista da arte como comunicação, pois nesse caso, da produção artística, ela precisa ser realizada. E este ato de realização pronuncia, portanto, que consciência estética “deve ser comunicada ao receptor que a integra em sua experiência” (*ibidem*).

Dito de outra maneira, a obra de arte é uma resposta ao próprio questionamento do realizador, do artista. O campo artístico torna possível, ainda que nem sempre faça ou tenha feito a transmissão de reflexividade crítica, em atitude constante de questionamento, considerando que as regras sociais “não se transmitem naturalmente, tendo de ser aprendidas pelos novos membros da sociedade por meio do processo de socialização, que contribuem para a perpetuação das diferentes formas de desigualdade social” (CARVALHO *et al.*, 2012, p. 16).

Dessa maneira, o objetivo de se construir e de se *performar* um personagem masculino considerando a premência de masculinidades – é uma maneira que encontro neste estudo para não coadunar via ato de realização cinematográfica, com a forma de desigualdade social de não representatividade. Ao contrário, busco corroborar a sapiência conquistada pelos estudos de gênero de que somos múltiplos, de que nós seres humanos possuímos inúmeras maneiras de ser-estar no mundo, e de fazer-se homem.

Intento, assim, não ratificar, que todos os homens são iguais, não fortalecer a ideia de que todo homem heterossexual possui a mesma identidade/corporeidade varonil hereditária e natural, pois apesar de contumaz esse modo de representação atorial/cinematográfica; ela não condiz com a realidade, além de ser fonte de manutenção do preconceito e da discriminação. Sobretudo, apoio-me na ideia, de que assim, como os seres humanos não podem ser distinguidos em suas identidades pelo masculino e feminino, pois os seres humanos são múltiplos. Não existem identidades únicas no ser homem heterossexual, e da mesma forma não há um único modo de ser homem homossexual, por exemplo.

Assim como a mulher hiperfeminina, cujas conformações de ser-estar estereotipada

também não se faz realidade. As pessoas, mesmo muitas vezes desejando enquadrarem-se dentro dos padrões de gênero sofrem por não correspondê-lo, ao passo que são ideais inalcançáveis. Ao homem: o corpo cada vez mais musculado, a disponibilidade varonil sexual, a impossibilidade de demonstração de emoções, o provedor de recursos financeiros; À mulher: o corpo magro levemente musculado, a disponibilidade servil sexual, a docilidade, a sensibilidade, e ainda nos dias de hoje carrega a projeção social de que deveria ser a mulher do lar, responsável por cuidar do bem-estar do marido e dos filhos, além de todo o andamento da casa. À ambos: a heterossexualidade, tida como natural, e que exerce socialmente a superioridade em relação aos grupos que não são, pois como Allport (1954) já apontava há uma manutenção social do preconceito, que descamba para uma atitude hostil para com os grupos socialmente desvalorizados.

Nesta esteira, “o preconceito corresponde às ideias e crenças que respaldam ações e práticas em relação a determinados indivíduos e grupos sociais” (CARVALHO , 2012, p. 148). Nesse contexto, o “aumento das hostilidades, dos esteriótipos negativos e das atitudes de distanciamento social leva à intensificação da discriminação, incluindo a exclusão e a segregação imposta” (CARVALHO , 2012, p. 148).

Nesta medida, o interesse em se representar na cena filmica pelo viés da verossimilhança, entre o real e o ficcional, adquiriu historicamente na esfera plástica/artística o engessamento da representação de um padrão de masculinidade e de feminilidade. É nessa esteira que, notavelmente, o cinema clássico hollywoodiano, e adiante o cinema *mainstream* difundiram uma masculinidade hegemônica, em que personagens masculinos são representados por atores fortes, musculosos, de personalidade viril e violenta - muitas vezes replicadas fora do ambiente de filmagem (o arquétipo bad boy). Esse tipo de masculinidade corresponde à representação “da forma de masculinidade dominante que, num determinado período da história e em determinada cultura, se destaca em relação a outras” (...). No plano atorial, em relação à representação cinematográfica, essa realidade era precisamente operacional dado que é importante ressaltar que a atividade cinematográfica era “dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador” (...). Assim sendo, cabia ao ator concretizar o ideário cênico proposto pelos realizadores do cinema clássico hollywoodiano e *mainstream*, que por sua vez são cobrados pela mesma lógica. De todo modo é por esta medida que o ator passa a ser valorizado ou não como sendo um bom intérprete. Se o quesito era, portanto o de se representar identidades hegemônicas, o ator/atriz buscava materializar isso em sua atuação. Os fatores de empregabilidade e reconhecimento dos intérpretes cênicos coadunavam para a manutenção desse modelo. Na contemporaneidade, no entanto, já se sabe que não falamos de uma única masculinidade (FERREIRA, 2020b, p. 224).

Amparo-me, à visto disso, em sobremaneira, na concepção heideggeriana de *ser-no-mundo*, que notoriamente veio a substituir o paradigma sujeito/objeto devolvendo dessa maneira “a autorreferência humana ao contato com as coisas do mundo”(GUMBRECHT, 2010, p. 70). De todo, busco dessa maneira imantar na cena cinematográfica via a minha

técnica atuacional o “factual hibrismo de gênero, que evidencia masculinidades em reconstrução” (FERREIRA, 2020b, p. 221). Por considerar algo que venho pesquisado nos últimos anos a respeito da premência em se representar sujeitos múltiplos no cinema, o que me faz reafirmar o que já disse outrora em textos anteriores meus, a respeito de qual é o papel do ator nesse contexto, dado que os estudos feministas, nos permitiram enxergar historicamente que nenhuma mulher é igual a outra, e que os papéis atribuídos aos seres humanos não são da ordem natural, nem muito menos devem ser perpetrados. Isso gerou uma feminização do mundo, e a nomeada crise da identidade masculina, essa remodelação nos modos de enxergar o outro – longe de ser amplamente aceita, e rebatida por grupos reacionários, vem permitindo aos poucos que se questione o *ser-estar no mundo* não polarizado entre o masculino e o feminino. Tal remodelação no jeito de se enxergar a conjuntura social impõe ao ator, que antes se preparava para fixar o modo hegemônico de ser homem no cinema;

uma nova perspectiva para a seara da representação atorial, visto que a complexidade da composição/representação de personagens com personalidades múltiplas aumenta na medida em que se abre espaço para não se representar uma única masculinidade que admite apenas uma única corporeidade (FERREIRA, 2020b, p. 225).

Parto, portanto, dessa premissa que passei a investigar em meados de 2016, num primeiro momento na prática teatral como ator e diretor, em seguida na pesquisa científica, quando realizei uma comunicação oral no Cinema em perspectiva (2018), em que ensejei uma pesquisa a respeito de masculinidades em reconstrução no universo *mainstream* hollywoodiano, anos mais tarde revisei o estudo e o publiquei na Revista Científica/FAP sob o título *Masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica* (Ricardo Di Carlo, 2020).

Sequentemente, passei a investigar de forma prática e teórica calcado na lógica do audiovisual, a respeito das estratégias atuacionais para se construir um personagem, averiguando em quais momentos da partitura cênica eu atribuiria o masculino e o feminino, buscando erigir o papel fora do padrão varonil – publiquei recentemente os resultados desta pesquisa na Revista Temática, artigo intitulado *Linguagem atorial: a atuação no entre-lugar do audiovisual e do teatro* (Ricardo Di Carlo, 2020). Todos estes últimos textos, presentemente, aqui referenciados se relacionam a esta questão de representação de masculinidades via coporificação do ator, longe de ser inagural, como demonstrei, temos exemplos excepcionais de atores que corporificaram personagens de homens cuja corporalidade não era hegemônica.

Todavia, há a formação do ator que não é apartada do mundo que está inserida, o

preconceito existe e é absorvido pelas mais diversas estruturas, quando menos se espera temos em cena atores engessados, erigindo vozes inverossímeis, até jocosas na tentativa de masculinizar o personagem mais e mais. Isso distoia do que seria o trabalho do ator, cuja função de intérprete reside na materialização das verdades daquela *persona* fictícia.

Ao hipermasculinizar qualquer personagem, o ator acabado por representar o mesmo ente em todos os seus trabalhos, mas somos sujeitos diferentes, portadores de pulsões e vocalidades múltiplas. Ao dismantelar esse padrão, erigindo sistematicamente possibilidades compositivas distoantes da via hegemônica, o ator acaba por ampliar suas possibilidades de encarnação física dos papéis, algo desejável desde os primórdios na profissão atoral. De todo, é a partir desse prisma que buscarei engendrar novamente em minha *performance* uma masculinidade não hegemônica. A abordagem disso e dos demais marcadores limitarei na seguinte subseção.

3.1 PROCESSO DE REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA: UM FILME, UM EXPERIMENTO, A CRIAÇÃO DE UM LUGAR

Tendo estabelecido os marcadores de realização (por meio deles a reflexão e análise se dão), de ora em diante passo a narrar o processo de realização do experimento (o que foi definido e efetuado) de forma cronológica. Em outras palavras, passo a discorrer sobre o experimento de ato criacional de investigação atorial-cinematográfico atrelado do seu provimento de experiência¹¹⁹ de realização.

¹¹⁹ Logo, a propositura articulada detém-se na experiência e o experimento. Importa destacar que a experiência não equivale à informação (LARROSA, 2002). Assim sendo, a experiência reside na “possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (...). A experiência funda também uma ordem epistemológica e uma ordem ética” (LARROSA, 2002, p. 22-26). Ainda nesse sentido, Larrosa apregoa que não se deve confundir experimento e experiência: “Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade” (*idem*, p. 28). Ressalto, que isso se trata de uma distinção entre o experimento e a experimentação que o autor realiza e que isso não se trata da minoração da experimentação, do experimento. Acerca disso, Lima e Teixeira (2011, p. 5) esclarecem que o “experimento no contexto do ensino das ciências provoca a experiência do sujeito”, e assim sendo no contexto científico/acadêmico das ciências humanas, especialmente nas artes, o experimento é o meio, aquilo que vem a tornar possível a experiência e a aprendizagem dos e nos sujeitos pesquisadores, e que por sua vez oportuniza as teorizações e conceituações das pesquisas em arte. É um dos meios capazes; e é este que emprego aqui – vetor e metodologia de minha abordagem de experimentação: o experimento. É importante ainda que se diga que em termos de formação do ator, essa abordagem ancora-se consequentemente na pedagogia do aprender a aprender, tal concepção pedagógica é aderida neste estudo na tentativa de tornar possível a intencionalidade de se atender às necessidades de aprendizagem atutorial, pois de acordo com Carvalho (1989) o ato educativo atutorial deve ser “voltado para a sua autonomia e crescimento”

Sobre o tema/argumento do filme, definiu-se:

1. *O rompimento de uma relação afetivo-amorosa*. Já anunciado no título do filme: *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021).

2. *Masculinidades em reconstrução*: Na via da fisicalidade do ator (jovem, traços delicados, corpo não musculado, magro), e na técnica atuacional do ator via corporalidade/vocalidade/rosticidade, de corporificação de elementos como a sinuosidade, o romantismo, a leve histeria, a languidez, a sensualidade, a gentileza. Nessa corporificação estou considerando que as discursividades “habitam os corpos”, elas “se acomodam em corpos”, de maneira inextricável “os corpos na verdade, carregam discursos, como parte de seu próprio sangue” (BUTLER em entrevista a PRINS; MEJER, 2002, p.163).

3. a *caracterização do personagem*: aparência andrógena (camiseta de gola alta em veludo molhado, lábios vermelho-rosados, braceletes de prata no pulso direito, anéis também de prata nos dedos¹²⁰).

4. *Sexualidade*: homossexual, como forma de constestar a *norma* heterossexual, pelo fato de que ela não é um destino inexorável ou uma forma compulsória de sexualidade (LOURO, 2008). Abordarei na construção filmica a conformação do personagem como não patológica e não imoral, mas, sim, como um ente que pode *ser* (para o personagem a sua sexualidade não é um tabu).

Concernentemente ao roteiro:

1. *formato de monólogo em plano sequência com cenário minimalista* com o propósito de centralizar a significação do filme na atuação. Concatenei estratégias de ações

(CARVALHO, 1989, p. 7). Na medida em que “a formação do intérprete cênico deve prover experiências pessoalmente satisfatórias para cada aluno individualmente” (*idem*, 1989, p. 7). Especificamente, a pedagogia do *aprender a aprender* apregoa que a formação do ator “inicia-se geralmente com a assimilação de uma bagagem técnica que se personaliza. O conhecimento dos princípios que governam o *bios* cênico permite algo mais: aprender a aprender (...), é a condição de dominar o próprio saber técnico e não ser dominado por ele” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 24). E como não poderia deixar de ser, ante a minha proposição de dissolução entre os fazeres do ator, do cineasta e do pesquisador, aciona ainda a teoria da realização, pelo fato de que “um filme é um filme porque há um ato de filmagem” (COUTINHO, 2003, p. 215-216).

¹²⁰ Esse tipo de vestuário, gola alta em tecido de veludo molhado e acessórios como braceletes e anéis em prata são vestes estigmatizadas para o público masculino. Assim quando proponho utilizar um figurino em que o masculino e o feminino coexistem, como tentativa de representar a vivência de masculinidades em um ente masculino de identidade e sexualidade não hegemônicas, a partir da premissa de que a moda é um campo portador de significações e construção de subjetividades, “que ao mesmo tempo em que reproduz esteriótipos, também os descontrola” (COSTA, 2015, p. 51), busco a diluição dessa condição própria da moda; assimilada na caracterização da personagem. Isto porque como sabemos a moda é fruto de construções históricas, resididas e imantadas pelo processo de socialização, como tenho por objetivo representar um personagem masculino de orientação homossexual, considero também que: “a emergência da identidade dos consumidores homossexuais modernos, favorecida pelas condições socioeconômicas e psicológicas proporcionadas pelo capitalismo, permitiu que estes se sentissem livres para expressar sua identidade, dentre outras formas, por meio da utilização de produtos e serviços” (ALTAF, *et al.*, 2013, p. 760). Ademais, dentro da semiologia atoral, teatral, cinematográfica o “vestuário significa o sexo, a idade, a pertinência a uma classe social, a profissão, uma posição social hierárquica (...)”, isto é, diz-se muito pelo figurino a respeito da personagem (KOWZAN, 1988, p. 109).

textuais (de falas do personagem) para que o filme pudesse ser verossimilhante ainda que apenas eu mesmo figurasse nele.

De modo a tentar tornar crível, já por meio do texto, de que aquele a quem o personagem se dirigia, mas não aparecia no objeto fílmico, não se antepunha ao locutor de cena por preferir finalmente ouvir, aquele que há muito tentava ser ouvido. Assim, busquei por meio do encadeamento textológico possibilitar o fito, de que o ato atuacional fosse definidor da ação dramática perfilada no roteiro quando do plano sequência.

Na tentativa de prover objeto escrito capaz de corroborar à estética cinematográfica, passando a impressão de que o ator em atuação falava com alguém, que existia no filme (e ao mesmo tempo pela estrutura da fotografia materializada confundir as posições desse possível ente que não figura na imagem com a espectralidade). E, que assim, estava numa posição de ouvinte sem figuração e sem sonorização (não pelo ato de fala articulada), materializado na virtualidade da imaginação e fé cênica do ator, e também pelo jogo das imagens figuradas no filme, e de algum modo pela sonoplastia empregada no filme (composta pelo próprio ator-autor-pesquisador, empregando o mesmo tempo-ritmo da atuação), em que a depender da recepção do espectador. Tal forma fílmica pode sugerir as emoções do personagem em figuração ou a do personagem ouvinte (não figurado no objeto fílmico).

Para além do plano textológico, utilizei o emprego prévio de imagens com cortes do personagem Andrei (a espera daquele com quem ele conversaria – pelo texto que se sucederá adiante no longo plano sequência depreende-se que se trata de um amor do passado) – (imagem 11), seguido de imagens fotográficas, buscando imprimir a ideia de deslocamento do personagem não figurado (tentativa de materialização do efeito Kulechov¹²¹) – (imagem 12), que ia ao encontro de Andrei (aquele que possui figuração e é portador do plano textológico do filme), há então o emprego do longo plano sequência do filme (em câmera fixa, subjetiva, toda ação dramática – o monólogo – instala-se nesta sequência) – (imagem 13), e, posteriormente aplica-se novamente fotografias – (imagem 14), buscando simbolizar que o personagem não figurado deixa Andrei, e se desloca para longe. Logo após isso, novamente se assume planos entre cortes mostrando pequenos planos em que o personagem Andrei aparece com o abatimento dramático ocasionado por conta do encontro – (imagem 15), seguido dos créditos do filme (de novo houve a tentativa do emprego do efeito Kulechov, da mesma maneira processada no início do filme, buscando construir uma lógica interna na e da mostração/*mise en scène* fílmica).

¹²¹ Nota-se que o efeito Kulechov vem a designar a seguinte situação: quando um plano de um filme “é montado, sucessivamente, com vários planos que o contextualizam de modo diferente e levam o espectador a interpretar diferentemente, e até mesmo perceber diferentemente os planos (...)” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 93).



IMAGEM 11 - Fotogramas dos primeiros planos curtos de *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021)

Fonte: *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021)



IMAGEM 12 - Fotogramas da primeira sequência fotográfica (*still*) de *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021)

Fonte: *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021)



IMAGEM 13 - Fotogramas do longo plano sequência de *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021)

Fonte: *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021)



IMAGEM 14 - Fotogramas da segunda e última sequência fotográfica (*still*) de *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021)

Fonte: *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021)



IMAGEM 15 - Fotogramas dos últimos planos curtos que antecedem os créditos de *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021)

Fonte: *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021)

2. *Sinopse do filme*: Ansioso, Andrei espera um grande amor do passado para terem uma conversa definitiva. Passou-se muito tempo sem que ele pudesse abrir seu coração desde o rompimento intempestivo que tiveram no pretérito, agora essa pessoa retorna e tenciona reatar uma aproximação. Todavia a vida de Andrei tomou novos rumos¹²².

3. *Escritura engendrada*: Cunhada pelo ator-ator/ator-operador da pesquisa, isto é, o texto parte dessa premissa de estabelecer um lugar antropológico artístico, no campo do cinema de borda, por meio de um filme com abertura para a consolidação (em dissolução) dos conceitos de *ator-ator* (McGilligan, 1975) e *ator-operador* (Bene *apud* Deleuze, 2010), especialmente o ponto de interseção observado entre as teorias destes referidos operadores: a corporificação da obra por meio da operação do ator.

Logo, o texto foi realizado pelo ator/operador/autor da pesquisa; um texto que define toda a ação dramática do plano sequência, em que tomou-se o cuidado para não delimitar uma identidade específica do personagem (exceto sua sexualidade, que estabeleci como homossexual), entretanto, não restringi a forma de corporificação do personagem no texto para que se desse abertura de se descobrir atorialmente, no processo de ensaios e construção do personagem – qual seria a sua corporalidade, bem como a sua masculinidade. Dito de outra maneira, intencionalmente eu construí um texto para que o personagem pudesse ser contruído pelo ator ao longo do processo, e que não partisse unicamente de um roteiro rígido, cheio de especificações, posto que se o viés criacional se daria por vias do ator; logo, estabeleci que essa criação do personagem partiria da linguagem atorial, e não limitadamente no roteiro. Assim, eu não engendrei um roteiro clássico, estabelecendo fatores previamente: se seria filmagem externa ou interna, dia ou noite.

Dessa maneira, fora a partir do texto, do diálogo, por meio da criação do personagem, e de todo o processo de ensaio, que eu possibilitei que essas concretudes fossem surgindo; no processo e não previamente – como ocorreria em uma estrutura clássica de elaboração de roteiro, em que tudo isso viria já definido pelo roteirista. Posto isso, apresento abaixo o texto (as falas do personagem):

Obrigado, por vir até aqui conversar comigo. Vai, vai ser rápido, não; não se preocupe..., não se preocupe. Eu imagino que pra você deva ser difícil e acredite pra mim; pra mim também é. Eu, eu achei que o dia de você me ouvir nunca ia chegar, eu sonhei tantas vezes com isso... e agora eu, eu não sei o que dizer. Não sei por onde começar. Eu quero que você entenda isso: Você precisa me deixar ir... Eu conheci alguém, mas eu quero que você saiba que hoje, hoje eu te entendo – te entendo... Já faz um ano, desde que você foi embora com aquele cara que parecia um boneco animado do mal. Por muito tempo eu odiei saber que você tava feliz, e me odiava mais ainda por saber que você tinha me deixado. Mas a vida; ela gosta de dar lições na gente. Eu, eu

¹²² Algo já anunciado, também, na titulação do filme: *Eu, Andrei, não te amo mais*.

conheci alguém, se aproximou devagarzinho e logo, logo começou a me fazer sofrer, parece que essa é a regra, né? Ele deixou alguém pra ficar comigo. Antes disso, eu sofri o inferno – antes, de ele fazer isso, e eu acho que... que foi um modo que a vida deu pra me levar a compreender tudo. A gente olha pro passado pensando que era lá que vivia a magia da ilusão. E ela era restauradora da fé, da esperança, de que, de que um dia, um dia... poderia dar certo. Não se olha pro passado pensando que aquilo lá de trás era bom. Não. É que o hoje – ele é encharcado de realidade. Você não vai falar nada? Eu achava que... que quando se ama durava pra sempre, mas eu acho que algo de maturidade até mim chegou, porque em mim, em mim não é mais assim. Eu, Andrei, não te amo mais. Não se culpa. Não. Cada um de nós, fizemos do jeito que tinha que ser. O amor que não, que não é alimentado morre, incluindo o... o luto dele – que às vezes, às vezes confundimos e chamamos de amor. Eu preciso ir agora. Fica bem! Obrigado (EU, ANDREI, NÃO TE AMO MAIS, 2021, Ricardo Di Carlo, 15 min).

Sobre o que tange aos elementos da linguagem atorial empregada pelo ator no filme:

1. *Corporalidade em masculinidade em reconstrução*: reforçado em todas as mídias da produto filmico, tal como no poster do filme (imagem 16);
2. *Dissolução da coporificação entre masculinidades e feminilidades*;
3. *Voz*: trabalho ressonantal diminuto pelas especificidades do cinema. Tipo de voz¹²³ criada para a personagem: predominantemente a *voz fluída*¹²⁴; intencionalmente não fiz uso da *voz virilizada*¹²⁵, e para atendimento da ação dramática do personagem oscilei em alguns momentos entre as *vozes comprimida*¹²⁶, *soprosa*¹²⁷ e *trêmula*¹²⁸.

¹²³ Sabe-se que o tipo de voz da personagem “carrega elementos das outras dimensões, psicológica e sócio-educacional” (BEHLAU, 1997, p. 71). Mara Behlau (1997), nos fala sobre algumas das particularidades dos tipos de voz: o “padrão básico de emissão de um indivíduo define o chamado tipo de voz e está relacionado com a seleção de ajustes motores empregados, quer ao nível de pregas vocais e laringe, quer ao nível do sistema de ressonância” (*ibidem*). A referida autora ainda afirma que esse padrão básico da voz diz respeito “principalmente a dimensão biológica da voz” (*ibid*). Bem como, também, às escolhas anatômicas e mecânicas. Notadamente, o trabalho do intérprete em voz, reside naquilo que o ator opera de maneira deliberada acerca das escolhas, que irão mimetizar os padrões biológicos, psicológicos e sócio-educacionais de outros sujeitos possivelmente verificáveis na realidade.

¹²⁴ A voz fluída: “representa um estágio de contração glótica intermediária entre as vozes neutra e soprosa. Do ponto de vista auditivo, percebemos a voz fluída como uma emissão agradável, solta e relaxada, com tendência à frequência fundamental grave (...)” (BEHLAU, 1997, p. 74). Apresenta uma leitura vocal psicodinâmica indicativa de charme, sedução, empregada mais frequentemente por homens (BEHLAU, 1997). Além disso, a voz fluída também “confere sensualidade ao falante e passa sedução ao ouvinte” (BEHLAU, 1997, p. 130).

¹²⁵ Voz conformada por traços atribuídos ao varonil: “apresenta um tom grave, no limite da faixa feminina com a masculina – em torno de 150 Hz” (BEHLAU, 1997, p. 78); carrega a intencionalidade de conferir “características de masculinidade” (*idem*, 1997, p. 131). Como se pode ver corrobora a ideia de que haveria *um* viés de representação masculina, que ao mesmo tempo não se dá aleatoriamente, opera e é verificada em padrões daquilo que foi considerado e tido como padrão/referente ao masculino/feminino. Esse referente pode ser acionado, em situações em que a personagem seja de fato caracterizada por essa conformação identitária, ou para questioná-la, e com frequência para tangenciar o emprego de severidade e autoritarismo às personagens mesmo quando femininas.

¹²⁶ A voz que “traduz um caráter rígido do falante, com emoções contidas, esforço para tudo e necessidade de controle da situação” (BEHLAU, 1997, p. 130).

¹²⁷ Voz, na qual a ouvimos acompanhada de ar não-sonorizado pelas pregas-vocais. Esse tipo de voz pode também aparecer como padrão de sensualidade, o que é amplamente utilizado para fins de apelo sexual (BEHLAU, 1997).

¹²⁸ Caracteriza-se por “variações acentuadas, regulares ou irregulares, mas geralmente cíclicas (...) ocorre

Assim sendo, faço uso de formas consagradas na linguagem do ator para corporificar uma criação de personagem em masculinidade não hegemônica, a qual eu intencionalmente, me utilizo em sobremaneira do *design sonoro* no que tange ao reflexo do externo da personagem, explorando, portanto a estética atoral da equivalência em dilatação minorada nas vocalidades, e portanto, símile ao ideal de impressão de realidade habitualmente caro aos cinemas ficcionais.



IMAGEM 16 – Poster do filme *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021)
 Fonte: *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021)

momentaneamente em situações de forte emoção” (BEHLAU, 1997, p. 77). É um tipo de voz que “passa sensibilidade excessiva, fragilidade, indecisão, medo e também senilidade” (*idem*, 1997, p. 131).

Dito de outra maneira, no que diz respeito à cadência da voz eu empreguei pausas longas, isto é, eu recorri à algo semelhante ao que foi promulgado pela atorialidade do *divismo* italiano – isto porquê, a pausa no tempo do ator, transposta ao filme pelo elemento do plano sequência esguelha-se no tempo atuacional, na medida em que se dilata os limites tempórios que passam a estar estabelecidos pelo verossímil que o ator autentica na cena, acessado via a topografia atoral.

Nessa perspectiva, o emprego do tempo filmico passa a estar propendido ao limite tempório atuacional do ator/atriz. É o intérprete que delimita o tempo de duração de uma sequência de um filme; tal exordial pausódica na prosódia atoral é algo atribuído à atorialidade feminina do *divismo* italiano, que estabelece marco importante para história do ator cinematográfico, pois, doravante, abriu-se a possibilidade de se experimentar a operação cênica com falas ralentadas (novos tempos-ritmos atorais), bem como a colocação de silêncio – pausas longas – para reflexão em exposição do interno da personagem acompanhada ou não de sua resposta falada.

Em outras palavras, essa operatividade atuacional forjada pelas atrizes do *divismo* arrebatou, nesse contexto, um elemento primordial do cinema, o tempo. E nessa tessitura, além de acrescer a responsabilidade atoral, há a vivificação da atriz/ator como forma fílmica, pois o tempo de uma sequência passa a estar instalado (e determinado) na *performance* atorial, diluído nas outras formas cinematográficas.

Certamente, isso acontece sempre, mas o que eu quero dizer é que o tempo performático do intérprete cênico, não foi propellido pelas ações dos realizadores através da montagem, ainda que tenha ocorrido a encomenda, e inúmeros ensaios dirigidos pelo diretor; qualquer diretor honesto e ou então um ator experiente, concordariam que a cena encomendada e dirigida em sobremaneira, ao contrário do que se pensa, coloca ainda mais responsabilidade no ator. Agora o ator precisa atender demandas impostas, e por mais que tenha sido dirigido, é o ator quem deverá *performar* o tempo de atuação encomendada (demandada).

Se o tempo da sequência estará instalado na cinemática performática do ator em ato atuacional; será certamente uma sequência em que a ordem do tempo filmico, passa a ser ditado (por ser operado) pelo ator. O diretor pode ficar insatisfeito e mandar refazer quantas vezes quiser, ainda assim, o tempo filmico se alojou sob o tempo-ritmo do corpo-mente-voz-rosticidade do intérprete, em sublime cumplicidade com o operador de câmera.

Assim, considerando o modelo de operatividade que abordarei no filme – a atuação em plano sequência -, a montagem passa a reconhecer na forma do ator uma potência de

significação e a utiliza em sua plenitude (sem cortes) mediante a não reconstrução do tempo-ritmo da atuação, que é portanto ajustada *pele* e *no* plano atoral num trato refinado com a operação de câmera (algo que um bom ator já faz em todos os planos, mas que certamente assume maiores dimensões de complexidade, quando a produção de sentido da fotografia abre espaço de atuação para o ator. Ainda neste sentido, num grau ainda mais abstruso para alguns atores estritos de cinema diz respeito a quando há economia de movimentos de câmera. Nesta situação, o ator está menos ancorado com as potências dramáticas próprias do cinema, e deverá prover significação ao filme por meio da sua própria cinemática – associada obviamente de toda a sua linguagem: a atorial, a atuação).

Acerca disso (o tempo pausódico, e o tempo filmico instalado na atuação), o divismo acessa elementos atuacionais esquecidos (o tempo pausódico, e o tempo cênico instalado na atuação), que estavam alojados até então no teatro, e que equivocadamente passaram a ser atribuídos à teatralidade, mas não são; são atorais, porque se alojam na atuação – que é a linguagem do ator/atriz. Dito de outra maneira, isso significa dizer que a *mise en scène*, nesses casos é ditada e calibrada pela atorialidade, especialmente instalada no tempo da atuação do intérprete. Torna-se difícil negar que isso veio a requerer da atorialidade atuações verossímeis, numa nova possibilidade conformativa da verossimilhança, em que se estatuiu que é possível ser crível sem verborragia e na ralentação da fala.

De novo, trata-se de um descoberta imprescindível, operada pela atorialidade feminina do Neorealismo italiano. Tais atuações reconhecidas pela crítica cinematográfica como potências atuacionais (críveis) consolidaram um movimento instituído na história do cinema, especificamente dentro do seio do Neorealismo italiano, em proveito da classe atoral: o divismo¹²⁹.

Assim, esteticamente, as vocalidades atorais empregadas no meu experimento filmico emularam uma elocução pausódica, por este viés de operação do divismo por importar na pesquisa, a lógica do constructo da atorialidade cinematográfica. Nessa tessitura, considero a atorialidade e seu legado, pois como já abordei ao longo deste estudo são essas cinesias formativas e operativas, que delinearão as abordagens de ensino-aprendizagem de toda a pedagogia e performatividade atoral.

4. *Corpo*: Tônus verossímil, emulando corporeidade cotidiana de alguém que mede sua comunicação, varia entre o tensionamento franzido do corpo retesado para espirais na coluna e pescoço, e por vezes o revirar dos olhos (replasmando a concatenação dos pensamentos da personagem em reflexo externo) – tais estratégias físicas são recorrentes na

¹²⁹ Abordei o divismo na subseção 1.5.3 *Corpo, rosto cinemáticos*.

plasticidade da atorialidade feminina do cinema clássico hollywoodiano. A rusticidade se imbuí da contenção de emoções (flertar com a leve histeria, sem gritos ou grandes exacerbações emotivas - sem prantos e lágrimas apaixonadas).

Além disso, o emprego da compressão das expressões faciais, o esconder dos olhos na medida exata que passam a estar na sombra, bem como a inclinação da face para a sombra em momentos específicos, privilegiando esconder as contrariedades do personagem em alguns momentos, utilizando disso como potência de significação: o personagem opta pela resolução dos conflitos, e não por criar novo).

Assim, a expressividade caminha da contrição plácida para a leve histeria da indignação, outrora expressa o enternecimento. Nessa tessitura, muito da replasmação do personagem que não possui fala ou figuração (a pessoa a quem o ator se dirige em cena, para quem o personagem fala) é materializado pelas reações emotivas lidas nas modulações faciais do atuante em figuração (o ator em figuração, o ator mostrado).

5 *A interpretação realista empregada adotou cunho naturalista*¹³⁰, para mesclar-se/aderir à tônica do estilo cinema (interpretação cinematográfica). Para tanto, empregou-se a técnica da equivalência, em processo de desteatralização. Logo, construiu-se uma partitura cênica de execução das ações da personagem pelo viés da teatralidade cênica em corpo-voz-rosticidade.

Na sequência, por meio da técnica da equivalência: todos os elementos da partitura atorial foram decompostas e recompostas em cinematografização verossímil, de maneira inextricável ao texto, via movimentos sucessivos na busca de se identificar o antagonismo entre voz, fala e modulação facial, que tornasse crível a replasmação, em revivência de uma situação que emulasse a encenação de atos vividos na realidade (como se assim houvesse sido), mas em recriação, posto que a todo momento algo que passava a tomar forma (vocal, corporal) era sequentemente decomposto e recomposto por meio de movimentos sucessivos: a repetição da ação em análise e adequação ao verossímil.

De modo que a forma de exórdio (crua, fragmentada, e teatralizada) viesse a não se parecer mais com a mesma (retrabalhada, com *ligamens*¹³¹, e cinematográfica). Logo, os atos cotidianos que deram início a ação, passaram pela aquisição de teatralidade em equivalência (ganharam tónus plástico) e, na sequência foram minorizarizadas – todas as ações em

¹³⁰ Neste sentido, a busca é a de se produzir pela técnica atucional do ator o efeito naturalista, tendo em mente que para tanto, eu deveria me remeter ao natural, por ser verdade que o naturalismo é a busca da ilusão realista (FLÓRES, 2013). Esclareço que o cerne da pesquisa nesta fase do processo criacional ocorre aqui na adaptação da atuação, por isso me alongarei mais neste relato, por importar as cinesias de seu desvelo, e suas descobertas que trouxeram reflexões fecundas acerca da operatividade atorial em cinematografização.

¹³¹ Nomenclatura utilizada pelo pedagogo atoral Luis Otávio Burnier para designar os elementos de ligação das ações físicas estruturadas na partitura cênica (BURNIER, 2001).

dilatação minorada, aderindo ao tônus cinematográfico.

Nessa tessitura compositiva eliminei ruídos de teatralidade das ações e automatismos de representação de cotineidade, buscando torná-los ao mesmo tempo críveis e plásticos pelo revisionamento detido na *práxis* da técnica da equivalência.

Nessa busca pragmática, já sabia de antemão que a ruptura da partitura, isto é, o abandono do *gestus teatral* era insuficiente para consolidar uma atuação que viesse a erigir-se como um trabalho consistente de interpretação cinematográfica, porque a técnica unicamente experimentada, não estaria suficientemente retida/internalizada para o ato de filmagem. Minha experiência atuacional fora reafirmada pelo ato revisionista e experimental; de que era preciso tornar esse procedimento técnico uma segunda natureza, posto que a equivalência apenas como exercício surtia efeito em alguns ensaios, contudo, mais a frente seu efeito se mostrava esmaecido, como sou um ator com larga experiência em aquisição técnica, sabia que isso significava que a técnica não estava suficientemente amalgamada, mas apenas experimentada. Continuei o processo de treinamento em equivalência.

É preciso que eu assinale um item importante, o que eu havia feito antes na seção dos vídeos modélicos, residia no processo de desteatralização dos elementos atoriais de corpo, rosto e voz. Nesta outra fase, que presentemente, estou relatando eu emulo o mesmo procedimento do vídeo, porém orientado à uma criação artística, de um personagem em um filme experimental: *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021).

Eu poderia investir na criação de uma partitura já voltada para a cinematografização, contudo, optei pelo processo de desteatralização rumo à cinematografização, para considerar outro viés de aprendizagem sob o mesmo procedimento investigado (antes, no vídeo modélico): *a criação artística*. Por ser verdade que dentro da tradição do ensino das artes essa é uma das principais ferramentas pedagógicas, nela se desdobra o emprego das técnicas aprendidas para o desenvolvimento de uma obra artística; por questões didáticas, o saber atoral, o ensino da atuação e das artes como um todo já chegaram a sapiência fulcral, de que a formação e aprendizagem de um artista deve fundamentalmente conter os momentos de apreciação/fruição, de reflexão/análise crítica e do fazer artístico. É a soma disso que provém ambiente capaz para aprendizagem.

Nessa tessitura, a aquisição da técnica é a fase da instrumentalização, o ato criacional é o fazer em reflexão com base na instrumentalização técnica (o saber-fazer instrumentalizado criativamente). Tal procedimento imbrica a criação e a aprendizagem, pois aciona a reflexão entre a teoria e a prática, é um processo indutivo e dedutivo de construção de conhecimento. Uma *práxis* de ação-reflexão-ação não linear, pois possibilita “a busca contínua de novos

conhecimentos e novas práticas” (GASPARIN, 2009, p. 8). Por essa razão, tomei o processo desde o início (de teatralização rumo à cinematografização), primeiro porque se fazia necessário que eu dominasse a técnica pela técnica, para então, dominá-la no ato criacional, e aplicada a um procedimento artístico, sem eliminar etapas.

Nessa conjuntura, tomei por condição criativa e instrumental, que se fazia necessário ter a técnica em *segunda natureza*, somente isso garantia a possibilidade da transposição da mesma qualidade conseguida nos melhores ensaios para o *set* de filmagem (vejam a segunda natureza, se processa tanto orientada para a técnica do ator, quanto orientada para uma obra – são dois vieses, aqui articulados em dissolução, nessa etapa, pois articula a criação). Para tanto, eu repetia o procedimento de treinamento por longos dias, de maneira a tornar o treino da *equivalência* um hábito; desde o período da criação da partitura do papel, e de modo subsequente durante os ensaios propriamente ditos. Buscava averiguar se esse procedimento proveriria material suficiente para a consolidação de uma atuação em cinematografização – e, isso de fato veio a se confirmar.

Entretanto, passei por alguns períodos de trabalho que me levaram a perceber especificidades fulgurantes e descobertas fulcrais de apreensão técnicas, para além equivalência em segunda natureza e em cinematografização. Eu comecei a refletir se concernentemente, este procedimento, materializaria por si só em atuação o transcender atuacional? Como se pode ver o processo de experimentação foi me levando a criar novas hipóteses emergentes, que se levantavam por meio das associações que os preceitos teóricos de atuação imbricavam.

Logo, a equivalência - processo de decompor e recompor -, acabou se tornando tão amalgamado no meu modo de experimentação prática de atuação e criação artística, que acabou por se transportar também para o meu procedimento de revisão e teorização escrita. Eu já não assimilava as teorias, apenas, mas passava a decompor suas estruturas, para em seguida recompor suas partes. Tudo isso, se mostrava tarefa difícil, mas não impossível.

Passarei a especificar agora nas últimas páginas deste estudo tais descobertas, cuja envergadura reside no estudo detido acerca das teorias e discursos das operações do ator no entre-lugar do teatro e do cinema, pelo simples fato de que estou abordando a cinematografização atoral: um processo de desteatralização do tônus do teatro no corpo do ator, mas nunca, jamais a destituição das aprendizagens deste espaço de origem e formação atoral, ao contrário, é um reproveitamento, um reordenamento de saberes e aprendizagens para o contexto de operatividade no cinema.

Objetivamente, é necessário que se esclareça que pragmaticamente constatei como

coisas diferentes teorias e discursos que passaram a imantar-se na tradição dos escritos e asserções sobre o ator no cinema. Esclareço, que no sentido oposto do que se pensa, a cinematografização desde os esforços de Pudovkin (1956) trata-se daquilo que é mais requerido ao ator: desteatralizar-se e cinematografizar-se; o transcender atuacional é algo muito mais instalado nos cinemas que vão fazer uso do *star system* e do *divismo*, em que sobrevém a demanda da corporificação do papel que rume à corporificação do filme como um todo – a replasmação do vivo, a encarnação do papel, que algumas vezes instala-se no efeito de ilusão pelo traço naturalista, mas principalmente na verdade cênica (quando o ator se faz acreditado pela espectralidade). São filmes e cinemas, em que é desejável, mais do que em outras ambiências, não apenas a aderência às especificidades do cinema, mas que também haja a manifestação do transcender atuacional: uma interpretação sublime, o ator virtuoso, que mesmo diante de algo inverossímil, consegue fazer-se crível.

Parece óbvio, classificar que o procedimento de cinematografização atoral é uma coisa distinta do transcender atuacional. Mas não, isso porque as inúmeras asserções de Pudovkin (1956) e de seus revisionistas vão catalogar que ele realizou uma transposição do preceito de verdade cênica (teatral) para a verossimilhança (cinematográfica) – isso no universo pudovkiniano: Apontando que o verossímil estaria mais próximo do real, e portanto seria ainda mais verdadeiro. Acontece que as duas acepções convergem para lugares de estados atuacionais um pouco diferentes.

Operar com verdade cênica, significa que o ator deverá prover o transcender atuacional. Não há verdade cênica sem a encarnação física do papel, assim poderá haver o referente de realidade e o traço naturalista, mas a verdade cênica é um conceito que abarca a corporificação psicofísica do papel, num estado de ilusão o espectador confunde ator e personagem, chegando a crer que o ator não é mais ele mesmo pelo efeito de imersão que a verdade cênica atoral consegue replasmar. Ao passo que de maneira muito próxima, mas diferente, o verossímil, pode ser replasmado no cinema, mas com ou sem a transcendência atuacional. Para explicar isso aciono duas possibilidades exploradas no cinema:

1. O ator como modelo que incide em erros na filmagem: Os referentes da realidade em obra do aproveitamento do cinematismo atoral em soslaio de suas falhas, que podem ser articuladas pelos elementos do cinema, que conta com artificios de melhoramento da *mise en scène* atoral, podem tornar críveis até o que não fora operado de forma crível pelo atuante. O trabalho de cinematografização não fora exímio, mas a operação dos realizadores o torna por meio dos recursos de pós-produção do cinema, especialmente os cortes na montagem.

2. O ator como modelo pleno: Neste outro caso, houve a cinematografização do ator,

mas sem a transcendência atuacional. O ator dialoga muito bem com todos os elementos da linguagem cinematográfica, e dilatou de forma adequada a sua atuação para as especificidades do cinema, entretanto não transcendeu em atuação, mas opera articuladamente bem com os elementos de fotografia, não errou nenhuma marcação, a elocução da fala é correta, mas não houve arrebatamento interior do ator em relação ao seu personagem. É um trabalho atoral bem executado, mas não transcendental, o ator passa a impressão de ser ele mesmo em cena; os atores que parecem sempre atuar como se estivessem representando a mesma pessoa, ou ele mesmo.

Logo, é possível asseverar que se houver verdade cênica, numa situação criacional, o ator estava arrebatado pelas verdades interiores da personagem, mas se houver o desejo de transmitir essa mesma ideia (referir-se criticamente ao trabalho do ator) utilizando-se da aceção da verossimilhança como modo comunicativo – como um equivalente da verdade cênica, seria mais acurado afirmar que determinado ator operou em verossimilhança e além disso produziu o transcender atuacional, corporificando o papel. Isso sim, corresponderia a afirmar que o ator em sua interpretação cinematográfica, além de verossímil continha arrebatamento interior e não apenas exterior com relativa boa cinematografização. Para que se entenda, esse último caso, pode ocorrer somente com o verossímil, quando o ator opera bem a cinematografização, aderindo as formas do cinema em representação verossimilhante, mas não em interpretação verossimilhante. Isto porquê é possível fazer-se crível, passar a impressão de realidade, sem ser arrebatador, sem revolver o espectador pelo simples fato da sua presentificação.

Pudovkin (1956), entretanto, acreditava que a plena verossimilhança seria constituída pelas absolutas verdades interiores impregnadas na atuação. A intenção do autor fica clara, a problematização que opero, não é para se apontar um equívoco na classificação de Pudovkin (1956), porque em primeiro lugar não houve. Mas segundo, eu a realizo para que se considere que a linguagem atorial percorreu largo caminho, e por esta razão passamos a assumir novas leituras de determinadas asserções e aceções.

Nessa tessitura, percebo indícios da teorização de Pudovkin (1956), que já sinalizavam de alguma maneira essa lacuna epistemológica, quando ele aciona o conceito de *transmutação* (sinônimo de encarnação do papel) para designar o que para ele viria consolidar a totalidade da verossimilhança. Veja a transmutação estaria mais próxima do transcender atuacional, pois este preceito, sim, indicaria o arrebatamento interior do personagem – item atuacional que provém da replasmação de verdades no interno e no externo do ator, e por isso mesmo, imanta a impressão de incorporação do ator pelo personagem o *embodiment in acting*. Logo ser

plenamente verossímil, crível, não está frontalmente ligado ao transcender atuacional, mas, sim, tangencialmente.

Faço uso do cânone para explicar melhor: Greta Garbo em *A Dama das Camélias* (*Camille*, George Cukor, 1936), opera o transcender atuacional em absoluta corporificação do personagem título, contudo não podemos afirmar de maneira nenhuma que o restante do elenco atua de forma inverossímil. O grande cerne desta diferenciação, que se ilustra bem neste caso, é o fato de que a ação dramática da personagem de Marguerite Gautier é o que melhor possibilita o transcender atuacional. Indubitavelmente, Garbo opera um absoluto trabalho de contenção de emoções, amalgamou todos os preceitos atuacionais com excelência na execução deste papel, e isso lhe confere a impressão de ser mais verossímil. Quando na verdade, ao contrário dos demais atores, ela consolida o transcender atuacional em atuação, contudo todo o elenco opera em cinematografização verossimilhante.

Assinalo isto, primeiro pela distinção teórica e operativa de ciência e mercado (científica, porque se desvenda ante a pesquisa, e de mercado, porque ela é exigida quando se recorre a busca de grandes atores; não que a própria indústria saiba das filigranas epistemológicas deste campo, como vimos os estudos atorais é uma área ainda em estruturação, pelo fato de que os pesquisadores em cinema pouco conhecem sobre as estruturas formativas e operativas da atorialidade, e além disso, como sabemos os produtores de elenco vão reduzir as qualidades atorais aos jargões de talento e fascínio, colocando muitas qualidades atuacionais como uma única, quase da ordem da magia), mas, também porque eu só cheguei até ela por meio da experimentação prática.

Dito isto, esclareço como concatenei tais fatos. Nesta etapa do desenvolvimento da pesquisa a atuação já estava desteatralizada, corpo, rosto e voz, já anuíam à linguagem cinematográfica, não havia nada disruptivo.

Notavelmente, havia um material equivalente à estética de interpretação realista; continuei o processo, voltava para alguns pontos da partitura atoral, como por exemplo uma frase: investigava a emoção empregada nela, reformulava a rosticidade, reelaborava a pausa, experimentava um tom viril vocal – frase a frase, mas algo me fazia ficar insatisfeito e inquieto, me parecia faltar a plena cinematografização atoral, porque eu tinha até então como norteador teórico o conceito de verossimilhança como pleno equivalente de verdade cênica, o que descobri, não é factual, não se verifica na prática cinematográfica, ainda que isso tenha sido transmitindo nas teorias e discursos. Eu mesmo, se não houvesse posto em prática, não chegaria a essa sapiência.

Assim, apregôo que ao investigar a equivalência pela tônica da verossimilhança,

apercebi que o verossímil indexa-se muito mais ao procedimento de cinematografização (óbvio que o verossímil vai ter outro tônus a depender da linguagem artística, que pretende replasmá-lo). Assim sendo, a verossimilhança pode insidir sobre o transcender atuacional, contudo funciona muito mais como um termômetro da não disrupção, pelo não exagero, ela guia todo o trabalho, incluindo o transcender atuacional, mas ela em si não confere esse estado de atuação – que tem sido o grande marcador, de fato, da excelência atoral ao longo da história: o convencimento da encarnação do personagem.

Desta maneira, a partir do processo criacional – no seu decorrer, inextricável do seu caráter experimental, que se tornou possível a identificação de que eu já havia conquistado a *cinematografização via equivalência em segunda natureza*, e que o que eu passava a perseguir presentemente era o *transcender atuacional* – coisas diferentes, pois o verossímil presente na cinematografização independe do transcender atuacional.

De fato, eu constatei, que a minha experiência profissional, o meu modo comum de operação impediu-me de enxergar isso de antemão, torna-se difícil decompor e recompor algo que está estebelecido no seu comportamento. Esses meandros são paradoxais, porque se de alguma maneira, o meu entendimento calcificado por anos de operação profissional atravança-me a visão irresoluta das coisas previamente; demandava a reflexão (posto, que eram separadas, mas eu tinha como sendo uma só, porque as teorias disseminaram isso, e a minha prática era coadjuante), sobre algo que em sobremaneira era corroborado pelas teorias e discursos – a mudança de entedimento teórico altera sensivelmente a operatividade artística. Digo isso, porque somente esse cabedal de conhecimento da experiência tácita daquilo que já havia sido vivido e experimentado em experimento artístico-científico, por meio do tempo ralentado, com espaço tempório para a reflexão, leitura, questionamento, decomposição, o (re)revisonamento, a recomposição em novas experimentações práticas; tudo isso, acionando as memórias das experiências profissionais pretéritas, também (sim, porque o conhecimento já adquirido não morre, mas se transforma), me levaram a revisar e analisar o processo atual e os passados com maior clareza epistemológica, em estado de retromalimentação.

Foi somente nesta etapa, a partir de um período de extensa reflexividade e experimentação ininterruptas, que sucedeu-me perceber que se tratavam de conceitos e modos operacionais distintos, ainda que muitas vezes se resvalem um no outro, ou estejam instalados um no outro. Certamente, porque nos habituamos a olhar para o cânone, e esta atorialidade para consagrar-se como tal imanta, geralmente, quase a totalidade dos preceitos contextuais vigentes em seu período atuacional no erigimento de suas carreiras.

Relato brevemente a sucedência dos fatos desta fase do experimento (quando texto, e

partitura cênica já estavam realizadas e em cinematografização, contudo eu ainda não enxergava que a cinematografização verossímil em criação e segunda natureza, diferia do transcender atuacional): Eu comecei a repetir incessantemente a sequência cênica, às vezes buscando a mesma qualidade outras diferindo dela, verificando possíveis aporias da partitura. Perguntava-me “onde estou errando?”. Veja, não se trata de um procedimento comum de ator, de apenas encarnar o personagem seguindo o instinto (hábito calcificado) criativo de um filme – o que por si só é complexo, mas referi-mo que esse caminho me seria simples, dada a minha experiência como ator profissional, o desafio residia na decomposição e recomposição de tudo isso -, mas, sim, de um processo de sistematização em análise crítica.

Passei a improvisar, em estados emocionais diferentes, em que ora o personagem estava cínico, ora extremamente triste, por vezes mudava os objetivos internos da personagem. Até que eu percebi que a técnica da equivalência para a construção da personagem do filme já estava em segunda natureza, posto que corpo, rosto, voz, mente e estados psicofísicos operavam em cinematografização em modo verossímil, não havia disrupção dessa qualidade atuacional, mas porque algo ainda me incomodava? Pensei que talvez, eu pudesse estar me cobrando pela ideia de treino e repetição, talvez se eu treinasse por mais tempo a técnica finalmente viesse a desencadear a qualidade que eu desejava (empreendi neste processo o período de quatro meses).

O trabalho de treino requer isso (tempo e dedicação), e, eu estava treinando, acionando os exercícios de corpo, mente e voz. Passada essa fase de autodiagnóstico, de que eu não havia fugido do período de treinamento coadjuante à definição da partitura cênica; muito pelo contrário, posto que eu operava nas mais variadas propostas (raivoso, frívolo, apaixonado; tensionado, fluído) é que eu constatei que a equivalência estava amalgamada, como uma segunda natureza em cinematografização pelo traço verossímil. Por outro lado, identifiquei que a aquisição técnica, amalgamada como uma segunda pele ainda não era o bastante para o transcender atuacional, e que o ser/estar verossímil em cinematografização não necessariamente estaria atrelado ao transcender atuacional, que se tratavam de coisas diferentes – que uma coisa não levava a outra. Ser/estar verossímil, isto é, o procedimento técnico da equivalência em cinematografização minorada verossímil, só me levaria até ali, se eu ansiava por uma atuação transcendental, eu deveria ou recriar novos caminhos, ou recobrar os já descobertos por mim. Mas essa tranquilidade e clareza só veio com o tempo, quando eu finalmente senti que havia esgotado as possibilidades de equivalência.

Aí também percebi que a transmutação da qual Pudovkin (1956) fazia menção também não era a classificação mais apurada, pois é possível transmutar-se externamente – se trata da

representação, dar a *impressão de*. O transcender atuacional, inclusive pode se instalar nessa modalidade compositiva de representar, todavia não sob a égide cinematográfica de interpretação, na qual o transcender atuacional se processa relacionado com a vivificação das verdades interiores do personagem e a replasmação no reflexo do externo.

Por consequência cheguei às distinções que apresentei, em que a verdade cênica é apenas em parte semelhante a verossimilhança cinematográfica, posto que a verdade cênica condiciona o transcender atuacional (atuação com arrebatamento¹³²), mas o verossímil não fundamentalmente. Quando eu diagnostiquei isso, recorri à minha experiência atuacional e à literatura especializada que indiciam o aforismo stanislavskiano de que uma vez que a partitura esteja formada, calibrada à estética para qual se opera é chegada a hora de se arrebatar a si mesmo com e pelo personagem que se está criando. Dito de outra maneira, o caminho até aqui percorrido me fez conquistar a cinematografização via equivalência, mas ele não poderia me levar ao arrebatamento anterior, pois ele já estava verossímil, ainda que sem verdades interiores.

Assim, eliminei a hipótese aventada na transposição de Pudovkin (1956) de que o verossímil era equivalente à verdade cênica, por ser mais verdadeiro do que a última, ao contrário, se o verossímil contendo apenas verdades exteriores, passa o efeito de realidade, logo a verdade cênica seria mais próxima da realidade por conter verdades interiores e exteriores, sob está lógica? Sim e não, possivelmente Pudovkin (1956) valorou a verossimilhança como algo mais próximo do real, pela importância que o cinema direciona para o ato de mostrar.

Todavia, a história do cinema conforme arrolou-se nos mostrou que o arrebatamento interior desde que bem executado mostra o interno pelo e no externo. Mas quando disse que não, é porque Pudovkin (1956) estava certo quando privilegiou o mostrar natural, ao passo de que de nada adianta sentir internamente, se não for capaz de expressar o que se sente interiormente por meio de traços símiles à realidade. Pudovkin preocupou-se mais, e acertadamente, em referir-se à plasticidade da mostração, sua fala era menos orientada para a verdade, resignando-se ao apreço por reproduzir de forma realística a verdade.

Por esse traço, Pudovkin (1956), direcionava-se mais para o verossímil (e em como ele vinha sendo erigido na história da arte até aquele contexto), como ele mesmo apregoou, do

¹³² O arrebatamento interior é a capacidade de inflamar sentimentos e vontades internas em replasmação externa (STANISLAVSKI, 2015b). É uma técnica interior, pulsa na memória psicofísica do ator, podendo ser acionada pelo tensionamento corpóreo e acionamento das memórias no corpo e na imaginação. Uma vez que isso passa a ser instalado na partitura cênica, o ator atribui novos *ligamens* que passam a fazer sentido para a atuação do papel, são eles que tornam a partitura não disruptiva quando das alterações emocionais do personagem, ou mudanças bruscas do corpo-voz-rosticidade.

¹³² Pudovkin e Einseinstein foram discípulos de Lev Kulechov (1899-1970), um dos mais importantes

que pelo conceito de verdade cênica. Pelo fato de que este último se processa pelas verdades interiores da personagem: em viver o papel, mas Pudovkin (1956) orientava a absorção do papel.

Dessa maneira, ainda que para Pudovkin o vínculo interior continuasse válido, porque para ele a verossimilhança total ocorreria pelo pulsar da mostraçã (representaçã) das verdades interiores privilegiando a transmutaçã do ator na personagem. Constatei, desse modo, que as prerrogativas de Pudovkin se mostraram ambíguas, porque cinematografizar-se e mostrar-se verossímil se fez possível sem os *ligamens* (sem as *verdades interiores* – diagnostico que os *ligamens* se instalam muito nelas), e sem o arrebatamento da personagem. Parece-me nessa conjuntura, que por mais que Pudovkin viesse a alinhar seus preceitos numa ótica interior, profundamente influenciado por Stanislavski, o preceito de verossimilhança desdobrado por ele, era mais símile aos intentos fundamentais de Diderot e Boileau, se tangenciando mais por esses operadores no que tange à conformaçã do preceito de replasmaçã do verossímil.

Assim, ele se aproximava de Stanislavski no que tange a minorizaçã em verossimilhança, posto que a totalidade apregoada por ele, seria fundamentalmente a verossimilhança e mais outra coisa, na sua nomenclatura a transmutaçã. Percebo que não houve erro, mas uma dissidênci operativa sobre os preceitos de impressã de verdade e efeito de realidade acerca da corporificaçã do ator. Ser verossímil é tarefa mais simples do que corporificar em transmutaçã interna e externa em modo verossímil. Em outras palavras, sã sistematizaçõs operativas de escrita que diferem no modo comunicacional, mas que buscam indiciar os mesmos caminhos, problematizo entretando as escolhas das acepçõs, pois elas podem nos levar a procedimentar coisas diferentes. Se considerarmos que a cinematografizaçã em modo verossímil, sem considerar a transmutaçã que Pudovkin (1956) vem à valorizar também, estaríamos mais preponderantemente operando sob o viés de Kuleshov¹³³, que defendia mais a mecânica das açõs atonais e seu externo, todavia com a estética em verossimilhança pelo viés da minoraçã – diferente de Kuleshov que presava menos tal tônica.

Assim, Pudovkin (1956) apregoa a verossimilhança, e valora ela como total, quando da transmutaçã. Ela sim tem a ver com as verdades interiores replasmadas, com uma atuaçã

¹³³ Pudovkin e Einstein foram discípulos de Lev Kulechov (1899-1970), um dos mais importantes cineastas do mundo assim como estes dois discípulos. De origem russa, Kulechov fez descobertas impressionantes no cinema, a mais notável, sem dúvidas ficou conhecida como o Efeito Kulechov, que consistia no poder de significaçã que as imagens transmitiam a partir da montagem. Ao passo que se atribuía significado a imagem predecessora a partir da vindoura e assim sucessivamente. Por exemplo: um rosto neutro seguido de uma imagem de um caixã, passava a deter o significado de tristeza profunda.

arreatada, e é sinônimo da corporificação do personagem, da encarnação do papel, mas de novo ela ainda assim, não conforma o transcender atuacional, isto se instala na verdade cênica, posto que a transmutação inside mais sob a ordem da representação, por ela pender no contexto de seu desdobrador (Pudovkin, 1956) para a mostraçãõ verossímil.

Disse tudo isso, para que se tenha noção de que um preceito teórico precisa ser profundamente dissecado, pois o seu entendimento, pode cerrar os caminhos investigativos que se pode galgar acerca do seu revisionamento praxeológico. Um conceito nos leva a caminhos operativos diferentes de outros. Descobri nesse ínterim, enfaticamente a importância de se compreender o que determinado operador teórico depreende ao definir um conceito, com quais autores ele dialoga. Pois tais concepções são definidoras dos caminhos que a pesquisa irá perfilar.

Mais uma vez, retomo a cronologia do experimento prático. Em minhas obras artísticas compositivas sempre engendrei o direcionamento de uma preparação de corpo e voz, posterior definição da partitura cênica do personagem, e aí sim eu partia para a inserção dos *ligamens* e nesse ínterim eu tensionava o encontro da personagem: a vivificação da atuação para a replasmação da *persona* fictícia – o efeito de encarnação física. De todo, modo, utilizei-me do ensejo da pesquisa para a por a prova o efeito de técnica de equivalência, investigando se ela por si só seria preeminentemente capaz de prover a encarnação em transmutação do papel portador de verdades interiores. Neste sentido, retomando, a resposta foi não!

A equivalência auxilia nessa jornada, e provém a cinematografização se orientada para esse viés, mas o arrebatamento interior, vai requerer outras instâncias compositivas. De fato, a equivalência se mostrou uma técnica que antepõe em sobremaneira uma gama enorme de técnicas na propositura que eu engendrei, posto que relembro que eu conformei os elementos de corpo, rosto e voz, sob a égide estética e técnica da construção da *forma ator*, posta em decomposição e recomposição das ações atorais calibradas via equivalência (porque isso é o processo de estabelecimento poético em modo equivalente), no método de dilatação minorizada, aderindo e perfazendo-se verossímil para o contexto do cinema.

Assim, os três elementos atorais de operatividade cinematográfica eram postos em estado de aprendizagem e aperfeiçoamento de operação atuacional em cinematografização – e isso de fato acontecia, a equivalência, portanto, tornou-se amalgamada à minha técnica atuacional, se mostrou capaz de prover a cinematografização técnica atorial de atuação. A hipótese lançada se mostrou eficiente, posto que se tratou de uma técnica eminentemente residida nas pedagogias do solo teatral, mas orientada (por mim no ensejo desta pesquisa) ao

feitio e aprendizagem atoral capaz de prover a cinematografização atoral verossimilhante, a partir dos meus esforços de organização praxeológica.

O meu questionamento exódico era o de identificar se por este viés de operatividade: de equivalência atorial, de dilação em minoração verossímil – se isso, era suficientemente capaz para prover uma partitura corporal em cinematografização. A resposta foi, sim.

Todavia o transcender atuacional, seja em cinema ou no teatro, vai requerer outro item atoral, mas que aí perpassa e engendra a formação básica de um intérprete cênico, que é o arrebatamento interior (os inúmeros modos de tornar viva a atuação). Trata-se da capacidade de encarnar o personagem em tal nível que se passa a impressão de incorporação, a consolidação disso vem se dar através da contrução do ator em seu tom interior (*ligamens* muito bem construídos, para dar produção de sentido interno das ações do personagem para o próprio ator). Stanislavski, aborda tal prerrogativa inúmeras vezes ao longo do seu conjunto de obras, e ele mesmo explora um viés de materialização dessa etapa criativa e laborativa da atorialidade, que para ele residia de modo preponderante em compreender as motivações das personagens.

Passo a narrar agora, como isso decorreu para mim, no que concerniu em criar a partitura cênica, em equivalência de cinematografização – o que de novo, para o processo de realização de um filme, não basta, no objeto criativo de um personagem que se tencione transcender atuacionalmente. Se houver o desejo disso (como é o meu, por se tratar do meu modo contumaz de operatividade) o ator deve prover o arrebatamento interior (o que não são todos que materializam), grande parte da atorialidade apresenta partituras cênicas, sem ação dramática, pois neste caso o ator/atriz não conseguem arrebatá-lo a si próprio, opera apenas pela verossimilhança, mas sem os *ligamens* internos.

A diferença é a de que muitas vezes, atores e atrizes exponenciais vieram a amalgamar todas essas especificidades. Nessa esteira a cinematografização, reside num trabalho polido, de um ator eficiente, que aciona traços da realidade dilatada em minorização, transmitindo o efeito de verossímil. Quando Pudovkin (1956) observou e atentou seus esforços para a cinematografização atoral, em suma ele desdobrava esse interesse: transmitir a verossimilhança por meio da atuação no contexto do cinema, todavia, ele não acionava a revificação interior do papel, quando ele acionava isso, ele fazia menção de que a verossimilhança total, que cabia ao ator exímio em algum momento encontrar a transmutação do seu papel em si, posto que isso, vai acionar a replasmação do transcender atuacional, que numa prática atorial constitui inúmeras camadas de complexidade para exprimir-se de modo fulgarante, em parte pela verdade de si, em parte pelo verossímil, mas o todo diz respeito a

uma espécie de ânima corporificado na manifestação do papel, e a sua valoração advém do convencimento que exerceu na espectralidade, ou no relato do próprio ator.

Pelo fato, de que a interioridade do personagem externamente pode ser burlada pelo reflexo do externo que o ator consegue imprimir. É a velha dicotomia que apresentei extensamente neste estudo acerca das modalidades atuacionais de interpretação e representação, que pelo estado de retroalimentação que a atuação (conceito de grande labilidade) engendra. Em soslaio, atorialmente o ator vem à espriar-se por *ligamens*, que oscilam entre essas modalidades operativas. Uma vez que os objetivos interiores da personagem, podem ter sido investigados, mas a situação de filmagem (e também do espetáculo, pois se aplica aqui realidades que evoquem a encarnação do papel) vai alterar a imaginação do ator.

É neste momento, nessas realidades múltiplas, em que o novo, o imprevisto, se fazem presentes, e que muitas vezes o ator vai se valer de todos os seus artifícios técnicos para efetivar a mostraçã do personagem, o arrebatamento interior; se houve ou não tal configuração, isso passa por um estado particular – uma espécie de segredo do ator verdadeiramente profissional.

Quantas vezes, que numa r cita teatral o público vinha me parabenizar afirmando que era notável o meu divertimento em cena, quando na verdade eu estava absolutamente apreensivo e até mesmo com raiva durante a peça, por uma série de erros e equívocos que o elenco havia realizado? Ou, por ventura quantas vezes eu encenava uma cena sentido-me distante do personagem, mas o diretor me parabenizava dizendo-me que materializei todas as inten es da personagem de forma viva? Poderia dizer que incontáveis vezes, nestes casos eu me sentia arrebatado pelo personagem, mas ao mesmo tempo sentia que mostrava mais, do que seguia junto dele.

Por essa reflexividade, poderia se aventar que talvez, o arrebatamento interior viesse a ser essa capacidade de mostrar, independente da verdade cênica interior, mas a verdade cênica que se transmite, e neste sentido, tal concatena o se assemelha ao desdobramento pudovkiano. De novo: a atua o   um conceito e uma prática de grande labilidade. E no que concerne ao arrebatamento interior, vai depender da impressão do público, se houve ou não, e da sensa o do ator. Sua labilidade entretanto, não significa que ela não   material, especialmente no caso do cinema, vide as grafias cinemáticas. E que esse encadeamento interno, a persegui o atoral pelo procedimento de encarna o com arrebatamento interior tende a levar atores obstinados em prover a interpretar com arrebatamento interior, o público sente-se conquistado.

Já se sabe, e as pedagogias atorais confirmam isso, que o estado mental do ator (a proposição mental que ele condiciona para si mesmo, ou que o diretor o provoca) são motivadoras de novas conformações cênicas materializadas pela atorialidade. Eis o poder psicofísico do ator, a mente como agente materializador da performance idealizada. Assim, como o ator imagina determinada corporalidade e torna material essa imagem corporal em si, na mesma medida com trabalho ele consegue produzir significações internas de sentido de modo a convencer a si mesmo da encarnação de seu papel e assim convencer os seus espectadores. O que digo é que isso é possível, mas certamente não são todos os atores capazes.

Disse tudo isso, pois toda essa reflexividade sobre teorias e discursos atuacionais revolveram o processo de criação da interpretação atoral empregada no filme. Em que eu imantei o arrebatamento interior em mim mesmo, mediante o exercício de imaginação do outro ator (que não existia no filme), mas que eu precisei criá-lo na minha imaginação. No meu processo interior, eu me colocava na ação, na pele do personagem, e me permitia ser afetado, por aquele que eu imaginava estar na minha frente.

Para que assim de fato minhas ações físicas (minhas reações) se fizessem críveis para mim mesmo (até mesmo para que eu as pudesse criá-las), e eu me sentisse corporificando e mostrando o que sentia (as minhas alterações internas) de posse de todas as intenções e motivações interiores da personagem. Notem, que o arrebatamento interno, neste caso, condisse com a justificação da construção do meu estado emocional e das verdades interiores da minha personagem, na maneira particular de encontrar nesta sequência um modo de tornar vivificada a minha corporificação, um tempero último para inflamar a interpretação e as minhas respostas cinemáticas/vocais – os meus *ligamens*.

Tudo isso fora conquistado ainda no período de ensaio. Logo, durante as filmagens a partitura cênica já se encontrava em equivalência, com dilatação minorada, verossímil e com arrebatamento interior, e em segunda natureza, tornando possível a replasmação dessa qualidade para o objeto filmico. Não consigo colocar em palavras a satisfação, quando na situação de filmagem em plano sequência conseguia com enorme fluidez operar já em modo equivalente, com atuação verossímil, em cinematografização, e em transcendência atuacional, portador das verdades interiores do personagem, com a justificação de ligamens em toda a cinemática da persona fictícia de modo não disruptivo. Minhas hipóteses iniciais e emergentes foram se ajustando, e acredito ter desbravado importantes camadas acerca da epistemologia atorial. Espero vivamente, ter contribuído com esses grandes operadores artísticos da ordem da replasmação corporificada do vivo: a atorialidade liminar brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Drapejei maneiras de demonstrar como é variado o campo de operação da *atorialidade liminar no cinema brasileiro*, adejando as preponderantes e significativas *cinesias atorais*, que são de algum modo herdadas pelo grande corpo de atores e atrizes, ao seu esforço de cada época, sobretudo pelo processamento da verossimilhança. Busquei evidenciar como de modo prevalente atores e atrizes se colocaram em zonas fronteiriças para exercerem o seu ofício de ator, de atriz. Não me bastou contudo revoltear tais herdades, careci que esta minha conversa, fosse assumidamente e paralelamente arrazoada por *cinesias próprias* de mim mesmo. Espero não ter desagradado a você leitor (a), porque um pouco de mim está entre todos os atores, e um pouco desses atores deve ter em algum momento agrado afetos interiores seus.

Apresentei largamente a condição de margem e de passagem da atorialidade brasileira, bem como sua insistência em espriar-se por inúmeras estéticas e ambientes (de aprendizagem, de linguagem, de operatividade), que na sua situação costumeira de deslugar, faziam-nos caminhadores, em situação símile à cigania. Dizem que os ciganos continuam caminhando buscando sua morada de afeto até a encontrarem (somente assim fixam solo), e quantos atores e atrizes não encontraram esse lugar de residência no cinema. Vêm e vão, mas pousam no cinema em agrado. O teatro parece ser a família original de grande parcela de atores liminares, busquei falar a estes que por ventura formaram nova família com o cinema, o audiovisual, o vídeo, o videoclipe. A câmera parece convidar os atores para uma vida sem rotina, oscilante. Não que o teatro não seja, pelo contrário, prova disso é a falta contumaz que atores cinematográficos sentem de lá, e assim, não deixam jamais de pisar o solo da terra mãe. Trânsito! O ator é um ente liminar, intersticial, de deslocamento.

Todavia, não perfila um caminho reto, sem curva. O ator está em *cinesias múltiplas*, com interseccionalidades artísticas, criacionais, pedagógicas, nas fissuras de entremeios de linguagens múltíplices nas artes. Ora em destaque, ora sob ataque, tremulando vai espriando-se em outas ambiências. E quase sempre este ser de passagem, liminar, está nesses espaços simultaneamente. Tomou apreço por um traço costumeiro, o verossímil estilo cinematográfico atuacional, pelo fato de que ele oferecia ao ator ambiente acolhedor a uma modalidade de apreço de grande parte da atorialidade: a interpretação. É justo que se diga que se tiver oportunidade, entre uma chance e outra a atriz marca a história do cinema e instaura um movimento que influencia os outros caminhadores: o divismo. Espriando-se um pouco mais determinado ator, determinada atriz, torna-se símbolo *do star system*. Um pouco distante dos

holofotes há também um ator filmando seu filme num bairro charmoso marginal, em sua garagem, no seu quarto, com sua irmã de sangue e de arte, ou um par de amigos. São cinesias atorais.

O advento de novas tecnologias, relativamente mais popularizadas, vem abrindo a possibilidade de criação de lugares, que tomam forma pelo investimento em produções independentes. Espaço acolhedor para o erigimento da própria carreira; acolhedor porque parte de si, algumas vezes de parcerias afetivas-artísticas.

Nesse caminho, tornado próprio, busquei compreender esses saberes disseminados em múltiplas linguagens, que tinham como ente o ator liminar, no perfilamento de insterstícios. Alando por entre as cinesias atorais viu-se o encontro do intérprete com a imagem, a sequente voz minorada e microfonada no período pós som sincrônico, o abandono e rechaço da declamação, o brilho da dicção. Verificou-se a consolidação do corpo-rostro, em privilégio dos afamados Plano Médio – PM, Primeiro Plano – PP, e Primeiríssimo plano – PPP, transpondo a atuação para a rosticidade em absoluta contenção de emoções e valorização do tronco do ator. A assimilação do estilo cinema pela presença atoral em videoclipes atuacionais, (re) materializando a maneira modelar de atuação de Bresson (2005). Rememorou-se videografias esquecidas na tarefa dos colegas revisionistas: a pedagogização via os video modélicos – a possibilidade de ensino via a facilidade da demonstração videografada. Constatou-se ainda, a assimilação de notórios atores e atrizes teatrais ao campo do cinema (insistentemente, pela definição formativa); grandes nomes do teatro brasileiro figurando em movimentos cinematográficos de incontestável relevância artística e política, da Vera Cruz ao Cinema Novo (novos rostos impressos na tela, por mais representatividade), bem como o Cinema Marginal (quebra de paradigmas, novos modos compositivos). Atores-autores fidedignamente brasileiros. Ponderou-se diferentes conformações atorais: a servitude atoral, a negação do ator, o ator-operário, o ator-operador, o ator-emancipado, o ator-cineasta, o ator-autor, o ator-realizador, o ator-astro/estrela; ator liminar no cinema brasileiro.

Todas essas obragens me possibilitaram a engendrar prospectivas que tornei próprias: reaventei a aprendizagem via vídeo e a possibilidade de criação fílmica de borda como a construção de lugar operativo, de experimento. No vídeo, a equivalência à serviço da cinematografização verossímil em demonstração videografada, que se materializa na grafia transmitida pelos vídeos modélicos: a possibilidade de se investigar/demonstrar/aprender no/pelo vídeo, que se fez possível pela pesquisa, pelo experimento. Na criação fílmica, rememoro um modo atorial/experimental de realização cinematográfica calcada no processamento técnico que tornei próprio, essa técnica procedimentalizada em ato criacional

foi a maneira encontrada para canalizar, disciplinar, aprender e calibrar as bagagens epistemológicas que angariei ao longo do meu percurso de ator-pesquisador, que exordialmente eram ainda maneiras de disciplinarização do talento, que acabou espalhando-se pela paixão da pesquisa em arte, em cinesias que adejam arte-pesquisa-arte.

Todo este trabalho partiu de um olhar de experiência própria em dialogia com operadores teóricos que em grande medida foram meus formadores. A concatenação das hipóteses que eu fui levantando são oriundas de uma vida dedicada à obragem atoral como ator-pesquisador-docente; habitei em espaços de formação e criação que solapavam intentos de pesquisa, e isso fustigava o afã de pesquisar mais e mais a posição de demiurgo, de emancipação, e de uma grande solidão no ato criativo. Somos em grande medida conformados pelas possibilidades que nos são dadas e aquelas que nos são negadas, e aquelas pelas quais resistimos em dilatar.

A liminaridade, ser um ator liminar não é tarefa fácil, viver de passagem e atravessamentos, nos convida a viver em cinesias – caminhos que não são sempre ascendentes, portas que nem sempre são abertas ou benfazejas. Mas essa condição que vez ou outra levou a mim, como também a inúmeros atores para a margem – empurrados/condicionados a este lugar de ausência de recursos operativos, mostra prospectivas múltiplas para o erigimento das carreiras. Nessas cinesias (minhas, e atorais), construíram-se ao longo da história similitudes e divergências entre as linguagens de representação do teatro e do cinema ficcional. Entretanto, em ambas o aspecto fulcral de intersecção da presença do intérprete cênico, liminar, operando em modalidades atuacionais múltiplas, tomou afeição pelo estilo cinematográfico, indexando-se em sobremaneira aos modos contemporâneos de se fazer arte, cada vez mais instalados na perspectiva do audiovisual.

Com o caminhar da pesquisa percebi que sinestesticamente a atorialidade, encontrou e reavivou preceitos promulgados na modernidade, dilatados e sempre em revisitação ao mestre Stanislavski. Orientei-me pela potência da equivalência e da dilatação desdobradas por Barba (1994), como vetores de cinematografização - necessidade diagnosticada por Pudovkin (1956) desde a predileção do fazer e assistir cinema ficcional com a presença atoral. De novo, para além de todo o revisionamento em análise crítica das cinesias atorais, utilizei-me do aparato do experimento prático em vídeo e filme, para comprovar a hipótese de que o empreendimento da equivalência no trabalho do ator se tratava de instrumentalização capaz de prover a cinematografização do ator - que alegremente constatei que sim.

Tais obragens levaram-me também a cotejar sobre todo o cabedal de teorias que

congregam o estilo cinematográfico de interpretação do ator, conformadoras da operatividade atoral no campo do cinema (a atuação realista, a verossimilhança, a impressão de realidade, o efeito de ilusão e imersão, o efeito naturalista, o verismo, o *embodiment in acting*, o *embody film* – inúmeros *modus* de operação), significativamente compartilhadas no Ocidente pelo Cinema Clássico Hollywoodiano e seu cinema *mainstream*, e também a *Novelle Vague Francesa* e o *Neorealismo Italiano*.

Essas cinematografias influenciam e matizam o cinema brasileiro e sua atorialidade, corpos não hegemônicos vieram a figurar no cinema brasileiro: as corporificações masculinas de borda (e vanguarda) de Ianelli e Gonçalves na realização do histórico *O Menino e o Vento* (Christensen, 1967) – primeiro filme a corporificar personagens cujas masculinidades estavam em condição de reconstrução. E, os nossos impressionantes Cinema Novo Brasileiro e Cinema Marginal mostrando atrizes e atores com fisicidades brasileiras. Essas obras culminaram nos dias de hoje em criações não centralizadas: a possibilidade do *cinema de borda* (LYRA, 2009), do *cinema de garagem* (IKEDA, 2018). E, voltando um pouco no tempo o grito no entre-lugar do teatro e do cinema do ator-operador aventado por Carmelo Bene, como possibilidade operativa ao ator liminar (estratégia concatenada nesta pesquisa).

Nessa tessitura de estudo e pesquisa, começou a se delinear um novo viés inusitado de investigação criacional – o ato de realização fílmica. Exordialmente eu intentava investigar apenas o viés de investigação da técnica, a análise crítica de revisionamento nas pedagogias do ator levaram-me a considerar a fulcral necessidade de perscrutar a técnica como segunda natureza orientada para o ato criacional de corporificação de um personagem em uma realização fílmica, o que em dada medida culminou com a intersecção da criação de um lugar artístico e antropológico.

Algo replasmado pelos artistas de borda, esses pontos de encontro, essas interseccionalidades praxeológicas indicaram a premente necessidade do provimento de experiência, que promovesse o encontro de teorias que alimentassem a realização artística em cinema. Esse novo horizonte e perspectiva, aclamou as necessidades de se discutir as masculinidades em reconstrução, as modalidades atuacionais, a tônica da verossimilhança, e a valoração da atuação em plano sequência. Tudo isso quase que instintivamente me fizeram ator-operador em dissolução de ator-autor, eu escrevia, corporificava o personagem e o filme pela minha técnica atuacional em minoração poética.

Todas essas reflexões levaram-me ao encontro das reflexões finais acerca do arrebatamento interior, na ambiência do processo da investigação da equivalência, em que eu passei por cinesias internas, transcritas de experiência de corporificação cinematográfica: a

técnica tornada própria, e a partir dela o estabelecimento de distinções entre a verdade cênica, a verossimilhança e o transcender em atuação provido pelo arrabamento interno do ator. E, não apenas isso, mas também o provimento e apresentação de uma possibilidade, um caminho de si, mas que pode instrumentalizar outros atores rumo ao auto-apercebimento praxeológico de si, em comparação às cinesias já perfiladas pela atorialidade liminar brasileira.

Como estudar respeitando as tradições herdadas, as respostas já dadas, considerando a si e os seus desejos de operatividade? Como drapejei nesta pesquisa, as formas, as metodologias existem praxeologicamente no mundo, nas teorias e discursos; o que eu fiz foi buscar estratégias engendrando esforços para indicar cinesias de operatividade para atorialidade liminar em termos de criação de um lugar operativo em cinematografização, desdobrando as possibilidades artísticas e técnicas que essa operação vem à amalgamar de modo inextricável, por ser o cinema e a atuação, artes que diluem inúmeros elementos em seus modos compositivos em caráter de imbricação, que de maneira atitudinal perfazem inúmeras intersecções – têm isso em comum (a atuação e o cinema), posto que ambos operam com imagens e sonoridades, corpos físicos virtualizados pela imagem, o encontro disso é a atuação em cinematografização atoral. Stanislavski chegou a dizer que “muitas pessoas conhecem o sistema, mas muito poucos são capazes de aplicá-lo”¹³⁴, impetuosamente eu acresceria a isto que: poucos ousam entendê-lo e operá-lo de forma emancipada, mas há muito já me emancipei, convido a você a emancipar-se, também.

¹³⁴ TOPORKOV, Vassíli. Stanislavski ensaia – memórias. São Paulo: É Realizações, 2016.

REFERÊNCIAS

A Dama das Camélias. Direção: George Cukor. Produção: Bernard H. Hyman, Irving Thalberg. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1936. 1 DVD (109 min), p&b. Título original: Camille.

A Equivalência: Da Teatralização à Cinematografização do Trabalho do Ator. Direção: Ricardo Di Carlo Ferreira. Brasil: Vídeo modélico resultante desta pesquisa sobre a linguagem atorial em cinematograização. Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo. Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo – PPG-CineAV. Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR/Campus de Curitiba II – FAP (Faculdade de Artes do Paraná), 2020. 7 min, p&b. Disponível em: <<https://vimeo.com/447613529>>. Acesso em: 13/08/2020.

A Idade da Terra. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A, 1980. (140 min), color.

A Mulher de Todos. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: U.C.B., 1969. (93 min), p&b.

ABIRACHED, Robert. **La crise du personnage dans le théâtre moderne**. Paris: Editions Gallimard, 1994.

ALLPORT, Gordon William. **The nature of prejudice**. Workingham: Addison-Wesley, 1954.

ALVES, Bernardo Marquez. **Os estudos do som no cinema: evolução quantitativa, tendências temáticas e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico**. 181 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ALTAF, Joyce Gonçalves; TROCCOLI, Irene Raguenet; MOREIRA, Mara Bastos. Você é o que você veste? A associação da auto identidade do gay masculino ao vestuário de luxo. **Revista de Administração da UFSM**, v. 6, p. 760-782, 2013.

ANNA Júlia. Intérprete: Los Hermanos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?list=PL1OtUiOnPYDRM8DUx97BMR9Z471p19s0M&v=u mMlcZODm2k>>. Acesso em: 13/01/2021.

ANDRADE, Antonio. ; PERUZZO, Cicilia ; REIMAO, Sandra. . Teatro 2 - um teleteatro de experimentação, difusão e resistência. **Comunicação & Informação**, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, v. 12, p. 79-90, 2009.

ARAÚJO, Carolina Pucu. **Ensaio sobre o ator**: a criação de si e o aprendizado da atuação. 315 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ARAÚJO, Gustavo Cunha. **Resenha do livro**: A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência. Esamc, 2013.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX: evolução da técnica/problemática da técnica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ASSUMPÇÃO, Priscila Pinheiro. **A interpretação do ator**: um estudo sobre propostas metodológicas do intérprete na linguagem audiovisual. 145 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) - Faculdade de Letras de Lisboa, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermordenidade. Campinas: Papirus, 1994.

AUGUSTO Boal e o Teatro do Oprimido. Direção: Zelito Viana. Brasil: Mapa Filmes, 2011. (62 min), color.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2002.

_____. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

_____. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.

BABA. Intérprete: Kelly Key. Brasil, 2001. Disponível em: <
https://www.youtube.com/watch?v=OxK_67i-Cd0>. Acesso em: 13/01/2021.

BARBA. Eugênio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Editora Hucitec, Editora Unicamp, 1995.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Horus Filmes Ltda., 1962. (80 min), p&b.

BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2007.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELÉM, Elisa. A noção de embodiment e questões sobre atuação. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 11, p. 1-14, 2011.

BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: **Made in Brasil**: Três décadas do vídeo brasileiro. Arlindo Machado (org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

BENTO, Maria Enamar Ramos Neherer; BRITO, Marly Santoro de. Corpo e voz uma preparação integrada. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-9, 2009.

BEHLAU, Mara. **A avaliação e tratamento das disfonias**. São Paulo: Lovise, 1997.

BERGALA, Alain. **Monika de Ingmar Bergman**. Paris: Yellow Now, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Editora: brasiliense, 1980.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BETANCUR, Juan David González. **O ator em solidão**: passagem de intérprete a autor da cena na criação de um espetáculo unipessoal. Tese de Doutorado em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. Acervo de anúncios. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx> Acesso em: 19 nov, 2020.

BICHO de 7 cabeças. Direção: Laís Bodanzky. Brasil: Columbia TriStar/RioFilme, 2001. (74 min), color.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

BOTH, Ivo José. **Avaliação planejada, aprendizagem consentida**: é ensinando que se avalia, é avaliando que se ensina. Curitiba: Intersaberes, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. Homossexualismo no Egito Antigo. **Métis: História e Cultura**. Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, v. 10, p. 69-79, 2011.

BRASIL. Conselho Federal de Psicologia. **Resolução nº 001, de 22 de março de 1999**. Estabelece normas de atuação para os psicólogos em relação à questão da Orientação Sexual. Disponível em: < https://site.cfp.org.br/wp-content/uploads/1999/03/resolucao1999_1.pdf >. Acesso em: 17 nov, 2020.

BRENEZ, Nicole. La nuit ouverte : Cassavetes, l'invention de l'acteur . In: **Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique - Le Théâtre dans le cinema, nº3**, Paris, Cinémathèque française, 1992-1993, pp. 89-102.

BRENEZ, Nicole. **De la figure en général et du corps en particulier**: l'invention figurative au cinema. Paris, De Boeck Supérieur, 1998.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BUNGEE jump. Intérprete: Rafael Almeida. Brasil, 2014. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=CKzHHbjpF5M> >. Acesso em: 13/01/2021.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: Edufu, 2011.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil: Quatro séculos de Teatro no Brasil**. São Paulo, Edusp, 1986.

CAFIERO, Maria Carlota Fenz. Luís Otávio Burnier: nota biográfica. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 87-93, 2005.

CAIÇARA. Direção: Adolfo Celi, John Waterhouse, Tom Payne. Brasil: Vera Cruz, 1950. (92 min), p&b.

CANIBAL. Intérprete: Ivete Sangalo. Brasi, 2000. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Qr4iuzJCzLc> >. Acesso em: 13/01/2021.

CARREIRO, Rodrigo; ALVIM, Luíza. Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema. **Revista Matrizes**, v. 10, p. 175-193, 2016.

CARVALHO, Ana Paula Comin; SALAINI, Cristian Jobi; ALLEBRANDT, Débora; MEINERZ, Nádia Elisa; WEISHEIMER, Nilson. **Desigualdades de gênero, raça e etnia**. Curitiba: Intersaberes, 2012.

CARVALHO, Enio. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.

CASTRO, Isabel Alencar de. **Entre a televisão e as artes visuais: a estética da aproximação em produções seriadas de Luiz Fernando Carvalho (2005 a 2010)**. 200 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

CAUNE, Jean. **Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação**. São Paulo: Unesp, 2014.

CHAMPANGNATTE, Dostoiowski Mariatt de Oliveira. Mídias audiovisuais: contexto histórico e diversos usos no ambiente escolar. **Revista Comunigranrio**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-18, 2010.

CHAVES, Marcos Willyan de Araújo; SILVA, Cristina de Oliveira. **Utilização da técnica de repetição espaçada na aprendizagem da Anatomia Humana**. In: V Simpósio de Anatomia e VI Mostra de Anatomia Humana, 2019, Uberlândia. Anais do V Simpósio de Anatomia e VI Mostra de Anatomia Humana, 2019. p. 22-22.

CLARO, Genoveva Ribas. **Fundamentos de psicopedagogia**. Curitiba: Intersaberes, 2018.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem**: a obra literária e a expressão linguística. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

COPACABANA Mon Amour. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Belair, 1970. (85 min), color.

COSTA, Clarice da Silva. **Teatro e teleteatro aproximações híbridas: permanências, discrepâncias e inovações no teleteatro**. 175 f. Tese (Doutorado em Literatura e outras Áreas do Conhecimento), Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

COSTA, Milane do Nascimento. **E isso é coisa de homem?: Uma Análise do Exercício das Masculinidades no Campo da Moda em Maceió**. 87 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2015.

COUTINHO, Eduardo. O documentário como encontro. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 6, p. 213-229, 2003.

CRUZ, Duarte Ivo. **Como montar uma peça de teatro**. Lisboa: Direcção-Geral do Ensino Primário, 1969.

CUNHA, João Manuel dos Santos. **O jogo metaliterário no écran-éter de A Hora da Estrela**. Cerrados, Brasília, v. 8, n.9, p. 135-146, 1999.

DAMASIO, Antonio.; DAMASIO Hanna. Making images and creating subjectivity. In Llinás, Rodolfo e Churchland, Patricia. **The mind-brain continuum, sensory processes**. London: Bradford Books, 1996.

DEBORTOLI, Kamila Rodrigues. Professor e artista ou professor-artista?. **DAPesquisa**, v. 08, p. 91-98, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Cinema**: a imagem-movimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **Sobre Teatro**: um manifesto de menos - o esgotado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 25-64.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 457-475.

DORT, Bernard. A representação emancipada. Arles, França: Actes Sud, 1988. Tradução Rafaella Uhiara. São Paulo: **Sala Preta**, vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 47-55.

ÉDIPPO Rei. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália: Arco Film/Somafis, 1967. (104 min), color.

EU, Andrei, Não Te Amo Mais. Direção: Ricardo Di Carlo. Brasil: Filme Experimental de produção independente resultante desta pesquisa sobre a linguagem atorial em cinematograização. Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo. Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo – PPG-CineAV. Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR/Campus de Curitiba II – FAP (Faculdade de Artes do Paraná), 2021. 15 min, p&b. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=d0s2IItSPUo>>. Acesso em: 04/04/2021.

FERRACINI, Renato. Nem Interpretar, nem representar. Atuar. In: **Para uma história cultural do teatro**. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2011, v. 1, p. 309-332.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Max Limonad, 1986, p. 62.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. A formação do ator: por um ator-emancipado. **O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes**, Curitiba, v. 18, p. 55-71, 2020a.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo; SILVA, Elvira Fazzini. A voz do ator: um rastreamento histórico dos aspectos da voz na criação da verdade cênica. **O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes**, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, v. 17, p. 103-106, 2019.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. Experimentações Vocais no Espaço Escolar. In: Encontro Nacional das Licenciaturas (ENALIC), Seminário Nacional do PIBID, Encontro Nacional de Coordenadores do PIBID, 2016, Curitiba. **Anais do Encontro Nacional das Licenciaturas (ENALIC), Seminário Nacional do PIBID, Encontro Nacional de Coordenadores do PIBID**. Curitiba, 2016. v. 1. n. p.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. Masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica. **Revista Científica/FAP**, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, v. 23, n. 2, p. 220-234, 2020b.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. Greta Garbo, a corporificação fílmica de *A Dama das Camélias*. **Revista Desenredos**, Teresina, v. 35, p. 133-147, 2021.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo; TOIGO, Marcelo Augusto. Videoclipe: campo híbrido de linguagem, interstício atorial. In: LEPRI, Adil Giovanni; SCAVONE, Joice. **Pontes para o**

audiovisual: teorias e métodos. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020.

FERRO, Jeferson. **Na fronteira entre a ficção e o documentário:** o verossímil na era do *index appeal*. 173 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, a Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2020.

FISCHER, Sandra. Deslugar e deslocamento em O Palhaço: imagens de transe e trânsito. **Interin**, Curitiba, v. 12, n. 2, p. 1-14, 2011.

FISCHER, Sandra. O palhaço silencioso, melancólico somewhere, perplexidades: o deslugar no cinema contemporâneo. **Rumores**, São Paulo, n. 15. v. 8, p. 154-170, 2014.

FLERTE fatal. Intérprete: Ira!. Brasil, 2012. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=JpaHjNFFRks>>. Acesso em: 13/01/2021.

FLORADAS da serra. Direção: Luciano Salce. Brasil: Vera Cruz, 1954. (100 min), p&b.

FLÔRES, Virginia Osorio. **Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno.** 213 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

FLUTUA. Intérpretes: Johnny Hooker e Liniker. Brasil, 2017. Disponível em: Acesso em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=mYQd7HsvVtI>>. Acesso em: 13/01/2021.

FOERSTE, Gerda Margit Schutz. **Arte Educação: pressupostos teórico-metodológicos na obra de Ana Mae Barbosa.** Dissertação (Mestrado em Educação Escolar Brasileira) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1996.

FONSECA, Adriane Puresa. **Os errantes do cinema marginal.** 142 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de PósGraduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2012.

FORQUIM, Jean-Claude. **Escola e cultura:** as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

FREYTAG, Gustav. **Technique of the drama.** Chicago: Scott, Foresman and Co., 1894.

FUNARI, Pedro Paulo. **Arqueologia**. São Paulo: Contexto, 2010.

GANGA Zumba. Direção: Cacá Diegues. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. (100 min), p&b.

GARDNER, Howard. **Frames of mind**: the theory of multiple intelligences, by Howard Gardner. New York: Basic Books, 1983.

GAROTA nacional. Intérprete: Skank. Brasil, 1996. Disponível em: Acesso em: < <https://www.youtube.com/watch?v=DjPtwYunRq4> >. Acesso em: 13/01/2021.

GASPARIN, João Luiz. **Uma didática para a pedagogia histórico-crítica**. Campinas: Autores Associados, 2009.

GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito**: representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Perspectiva e Edições Sesc São Paulo, 2015.

GIACCHÈ, Piergiorgio. Carmelo Bene. In: *Dizionario Biografico degli Italiani* (2012). Roma: Treccani, 2012.

GOBATTO, Marcelo Roberto. **Entre cinema e videoarte**: procedimentos disjuntivos de montagem e narrativas sensoriais. 327 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GONZÁLEZ, Carmem Herreros. Historia del mundo contemporáneo en 10 minutos. Innovación educativa en Bachillerato. In: *II Congresso Virtual Iberoamericano sobre recursos educativos inovadores (CIREI)*, 2016, Alcalá. **Anais II Congresso Virtual Iberoamericano sobre recursos educativos inovadores (CIREI)**. Alcalá, 2017. p. 258-267.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GUIMARÃES, Deocleciano Torrier. **Dicionário de termos médicos e de enfermagem**. São Paulo: Rideel, 2002.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. *Erigir novos corpos, reinventar personas: o ator moderno do*

cinema brasileiro. **Revista Famecos**, v. 21, p. 287-307, 2014.

_____. Helena Ignez: ator-autor entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução. Helena Ignez : ator-autor entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução. In: **VII Congresso da Abrace**, 2012, Porto Alegre. Tempos de Memória : Vestígios, Ressonâncias e Mutações. Porto Alegre: Abrace, 2012a. v. 13, n.1. n.p.

_____. O ator como forma filmica: metodologia dos estudos atorais. **Aniki: Revista Portuguesa da imagem em Movimento**, v. 6, p. 81-92, 2019a.

_____. O caipira e o travesti. O programa gestual de um atorautor: Matheus Nachtergaele. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, n. 37, p. 110-125, 2012b.

_____. Editorial. Os estudos atorais. **Revista Eco-Pós**. Rio de Janeiro, v.22, n. 1, p.1-5, 2019b.

_____. O rosto do ator: da expressão fotogênica ao reflexo externo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 16, p. 220-232, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto Editora/Editora PUCRio, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes, 2009.

Hornblower, Simon. SPAWFORTH, Antony. **Oxford Classical Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

IKEDA, Marcelo. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. **Aniki: Revista Portuguesa da imagem em Movimento**, n2, v5, p. 457-479, 2018.

JANUÁRIO, Soraya Barreto. **Masculinidades em reconstrução**: Gênero, corpo e sexualidade. Covilhã: LabCom.IFP, 2016.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. **Metodologia do ensino do teatro**. Campinas, SP: Papirus, 2001.

KOUDELA, Ingrid Dormien. A Nova Proposta de Ensino do Teatro. **Sala Preta: Revista de Artes Cênicas**, São Paulo, n. 2, p. 233-239, 2002

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 93-123.

KUSNET, Eugenio. **O ator o e o método**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.

L'ACTEUR. Direção: Ricardo Di Carlo. Brasil: Filme Experimental de produção independente, 2020. 10 min, color. Disponível em: < <https://vimeo.com/441718817> >. Acesso em: 30/01/2021.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, v. 1, 2002, p. 20-28.

LAZZARATTO, Marcelo. **Campo de visão: exercício e linguagem**. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

LEOTE, Rosangela. Multisensorialidade e sinestesia: poéticas possíveis?. **ARS**, v. 12, p. 43, 2014.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou das fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICENCIATURA EM TEATRO DA UNESPAR. Projeto Pedagógico do Curso - PPC da Licenciatura em Teatro da Unespar, 2018. Disponível em: < <http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/assuntos/graduacao/licenciatura-em-teatro> >. Acesso em 28/06/2021.

LIMA, Kênio Erithon Cavalcante; TEIXEIRA, Francimar Martins. A epistemologia e a história do conceito experimento/experimentação e seu uso em artigos científicos sobre ensino das ciências. In: **VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências - VIII**

ENPEC, 2011, Campinas. VIII - ENPEC, 2011. 12 p.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e a teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LYRA, Bernadette.. Cinema periférico de bordas. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 6, p. 31-48, 2009.

MACHADO, Anibal. O iniciado no vento. In: RUFFATO, Luiz. (Org.). **Entre nós**: contos sobre homossexualidade. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, p. 49-90.

MACHADO, Arlindo. O Vídeo e sua Linguagem. **Revista USP**, São Paulo, n.16, p. 6-17, 1993.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Editora Ática, 1965.

MARINHO, Hermínia Regina Bugeste; MATOS JUNIOR, Moacir Ávila; SALLES FILHO, Nei Alberto; FINCK, Silvia Chistina Madrid. **Pedagogia do movimento: universo lúdico e psicomotricidade**. Curitiba: Intersaberes, 2012.

MARINIS, Marco de. Trad. PINHEIRO, Paulo Jose Moraes. Pesquisa, Experimentação e Criação em Teatro no Século XX. **ARJ - Art Research Journal (ABRACE/ANPAP/ANPPOM)**, Rio de Janeiro, v.1/2, p. 21-38, 2014.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje**: textos e contextos. São Paulo: Cortez, 1999.

McGILLIGAN, Patrick. **Cagney**: the actor as auteur. Cranbury, New York: A. S. Barnes and Co., 1975.

MEICHES, Mauro; FERNANDES, Sílvia. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MELLO, Christine. Vídeo no Brasil 1950-1980: novos circuitos para a arte. **Arte y políticas de identidad**, 2009, v. 1, p. 185-220.

MELO, Candido Pinto de; Toscano, M.; Calderolli, D.M.; Bellotti, G.M. Sistema

microcomputadorizado para análise da cinesia de paredes em ventriculografia esquerda. In: **Research on Biomedical Engineering**, vol. 06, n. 2, p.336-344, 1989.

MELO, Leonor Cristina Cabral. **A voz como revelação do corpo: saúde e verdade na pedagogia vocal do ator**. 114 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma Frente de Resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MISES, Ludwig Von. **Ação humana: um tratado de economia**. São Paulo: Instituto Ludwig Von Mises Brasil, 2010.

MORAIS, Carlos Francisco de. Ana Karênina: da página à tela. In: XIV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC, 2014, Belém. **Anais do XIV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC**. Belém, 2014, v.1, n.p.

MORIN, Edgar. **As estrelas de cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MORTE Súbita. Direção: Ricardo Di Carlo. Brasil: Filme Experimental de produção independente, 2014. 3 min, color. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=iaeBT1-iSZM> >. Acesso em: 30/01/2021.

MOULLET, Lu. Anatomie d'un personnage - entretien avec Luc Moullet, **Vertigo**, n. 15, 1996.

MOURÃO-JÚNIOR, Carlos Alberto. OLIVEIRA, Andréa Olimpio. FARIA, Elaine Leporate Barroso. Neurociência cognitiva e desenvolvimento humano. **Temas em educação e saúde**, Araraquara, Universidade Estadual Paulista, v. 7, p. 9-30, 2011.

NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**. Lisboa: Edições Texto & grafia, 2012.

NAREMORE, James. **Acting in cinema**. Los Angeles: University of California Press, 1988.

NINGUÉM perguntou por você. Intérprete: Letrux. Brasil, 2019. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=e6KSPpKBHUw> >. Acesso em: 13/01/2021.

O amor não deixa. Intérprete: Wanessa Camargo. Brasil, 2000. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=cssurht1CYY>>. Acesso em 17 de junho de 2020.

O Bandido da Luz Vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Distribuidora de Filmes Urânio Ltda., 1968. (92 min), p&b.

O Deus e o diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. (120 min), p&b.

O Menino e o Vento. Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas. Brasil: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1967. (104 min), p&b.

OLIVEIRA, Rodrigo Bomfim; ALBUQUERQUE, Eliana Cristina Paula Tenório de. Hibridismo das linguagens audiovisuais. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 13, p. 101-112, 2011.

OSIRIS TOMBES DE L'ÉGYPTE ANCIENNE. **Le mastaba de Niankhkhoum et Khnoumhotep**. Caire: 2007. Disponível em:
https://www.osirisnet.net/popupImage.php?img=/mastabas/niankhkhoum_khnoumhotep/photo/niank_124_jb.jpg&lang=fr&sw=1600&sh=900 Acesso em: 20 nov, 2020.

PARTILHAR. Intérprete: Rubel e Anavitória. Brasil, 2019. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=WkLpoUiasZ8> >. Acesso em: 13/01/2021.

PAULA, Nikita. **Vôo cego do ator no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2001.

PAULO, Yves Marcel de Oliveira São. O espetáculo experimentado: o plano-sequência e o cinema realista. **Revista Ideação** (UEFS) , v. 1, n. 31, p. 297-319, 2015.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Floriano. O ator e a verdade ou estar ardendo, para inflamar. In: KUSNET, Eugenio. **O ator o e o método**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985. n.p.

PEREIRA, Luiz Fernando; CAMARGO, Marcos H.; STECZ, Solange. **Arte e conhecimento tudo a ver**. Curitiba: Alvaro Henrique Borges, 2016.

PEREIRA, Wilcon. A espacialização da fala no cinema. **Trans/formação**. São Paulo, p. 91-103, 1980.

PIEIDADE, Valquiria Vasconcelos da. **O acontecer poético no teatro**: o ator em estado de doação. 157 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

POZZOBON, Adriane. **Etimologia e abreviaturas de termos médicos**. Lajeado: Editora Univates, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**; crítica teatral. São Paulo: Martins, 1956.

PRESENÇA de Anita. Direção: Ruggero Jacobbi. Brasil: Cinematográfica Maristela, 1951. (88 min), p&b.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Tradução: Susana Funck. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 155-167, 2002.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. **Arte**. Editora Positivo: Curitiba, 2015.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Distribuidora: Paramount Pictures, 1961. 1DVD (107 min), p&b. Título original: Psicho.

PUDOVKIN, Vsevolod. **O ator no cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956.

_____. **Diretor e ator no cinema**. Rio de Janeiro: Iris, 1956.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Além das Dicotomias. In: Seminário Nacional de Arte e Educação. Educação Emancipatória e Processos de Inclusão Sócio-Cultural, 2001, Montenegro, RS. **Anais do Seminário Nacional de Arte e Educação**. Montenegro, RS: Fundação Municipal de Artes de Montenegro, 2001. p. 31-34.

QUINTEIRO, Eudósia. **Estética da voz**: uma voz para o ator. São Paulo: Summus, 1989.

RABIGER, Michael. **Direção de Cinema**: Técnicas e Estética. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

RAINHA Christina. Direção: Rouben Mamoulian. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1933. 1 DVD (97 min), p&b. Título original: Queen Christina.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

RIGONI, Ana Carolina Capellini. **Corpo, emoção e práticas corporais: relações entre Educação Física e antropologia das Emoções**. VIII Congresso Sulbrasileiro de Ciências do Esporte. Criciúma: 2016. 16 p. Disponível em: <http://congressos.cbce.org.br/index.php/8csbce/2016sul/schedConf/presentations> Acesso em: 15/11/2020.

RIO, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Columbia Pictures do Brasil, 1955. (100 min), p&b.

ROCHA, Antônio Wagner Veloso. **Heidegger: da pergunta pela filosofia à essência da poesia**. 113 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

ROJAS-BERMÚDEZ, Jaime. **Introdução ao Psicodrama**. São Paulo: Editora Ágora, 2016.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro – aulas de Anatol Rosenfeld (1968)**. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROSSETO, Robson. **Jogos e Improvisação Teatral**. Guarapuava: Unicentro, 2013.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. **Como pensam as imagens**. Etienne Samain (Org.). Campinas, Editora da Unicamp, 2012. p. 21-36.

SANTOS, Douglas Carvalho dos. Homoerotismo no cinema latino-americano: representações da homoafetividade nos filmes Madame Satã (Karin Aïnouz, 2002

Brasil) e Plata Quemada (Marcelo Pyñeyro, 2001 Argentina). **Mosaico**: Revista de Pesquisa em Artes. Curitiba, Universidade Estadual do Paraná, n. 19, p. 1-684, 2020.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHILDER, Paul. **A imagem do corpo**: As energias construtivas da psique. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

SEIXAS, Victor Paulo de. **Repetir e sentir**: mimo corpóreo, treinamento e subjetividade. 114 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Sem autor: BICHO de 7 cabeças consagra-se em Brasília. **Estadão**, 2000. Disponível em: < <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,bicho-de-7-cabecas-consagra-se-em-brasil,20001127p2042> >. Acesso em: 12/01/2021.

SEM Essa, Aranha! (1970), Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1970. (98 min), color.

SILVA, Carlos Roberto Lyra da; Roberto SILVA, Carlos Lyra da; VIANA, Dirce Laplaca. **Compacto dicionário ilustrado de saúde**. São Caetano do Sul: Yendis, 2011.

SILVEIRINHA, Patrícia. **A arte vídeo: processos de abstracção e domínio da sensorialidade nas novas linguagens visuais tecnológicas**. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/silveirinha-patricia-Arte-Video.html> >. Acesso em: 12/05/2020.

SIMÕES, Estela Mari dos Santos; NOGARO, Arnaldo; Hildegard Susana, JUNG. Teorias da aprendizagem e neurociência cognitiva: possíveis aproximações. **Revista Cocar**, Universidade do Estado do Pará, Belém, v. 12, p. 83-113, 2018.

SINHÁ Moça. Direção: Tom Payne. Brasil: Vera Cruz, 1953. (120 min), color.

SIMÕES, Ricardo Santos.; GIRÃO João Henrique Rodrigues Castello; SASSO, Gisela Rodrigues da Silva; SILVA Rinaldo Florencio da; ALONSO, Luís Garcia; MARQUES Sérgio Ricardo. **Etimologia de termos morfológicos**. São Paulo: Desenvolvimento de material didático ou instrucional, 2014.

SLADE, Peter. **O jogo dramático infantil**. São Paulo: Summus, 1978.

SOARES, Thiago. **A construção imagética dos videoclipes**: canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais da cultura midiática. 2009. 302 f. Tese (Doutorado) - Curso de

Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais**: o fichário de Viola Spolin. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2015a.

_____. **A criação de um papel**. 21ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015b.

_____. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias**. Buenos Aires: Quetzal.1980.

_____. **Manual do ator**. Martins Fontes. São Paulo: 2009.

_____. **Minha vida na arte**. São Paulo: Anhembi, 1956.

STROMBOLI (1950); Direção: Roberto Rossellini. Itália: RKO Radio Pictures, 1950. (81 min), p&b.

SOUZA, Marcos Aurélio dos Santos. O entre-lugar e os estudos culturais. **Revista Travessias**, Cascavel, v. 1, p. 01-12, 2008.

SOUZA, Priscila Haydée de; FABRON, Eliana Maria Gradim; VIOLA, Izabel; SPINK, Mary Jane; FERREIRA, Leslie Piccolotto. Questões sobre expressividade oral no cinema. **Distúrbios da Comunicação**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, v. 27, p. 115-128, 2015.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TAÑO, Debora Regina. **Sonoridades vocais no cinema: a fala flutuante em Família Rodante**. 145 f. Dissertação (Mestrado Imagem e Som). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. What is art?: The problem of definition today. In: **British Journal of Aesthetics**, Oxford, 11 (2):134-153, 1971. Disponível em: < <https://philpapers.org/rec/TATWIA> >. Acesso em: 25/08/2020.

TELLES, Narciso. De onde viemos para onde estamos indo: a demonstração prática como caminho pedagógico teatral. **V Congresso da ABRACE/Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação**, Campinas, v. 9, n. p, 2008.

TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de Teatro**. São Luis: Instituto Geia, 2005.

THE BRITISH MUSEUM. **Amphora 540 b. C.** Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1865-1118-39 Acesso em 20/11/2020.

TICO-TICO no Fubá. Direção: Adolfo Celi. Brasil: Vera Cruz, 1952. (115 min), p&b.

TOPORKOV, Vassíli. **Stanislávski ensaia – memórias**. São Paulo: É Realizações, 2016.

TRÖHLER, Margrit; TAYLOR, Henry M.. De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction, **Iris**, n°24, p.33-57, 1997.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VASCONCELOS, José Antônio. **Metodologia do Ensino de História**. Curitiba: Intersaberes, 2012.

VEIGA, Ilma Passos Alencastro. Nos laboratórios e oficinas escolares: a demonstração didática. In: VEIGA, Ilma Passos Alencastro. **Técnicas de ensino: por que não?**. Campinas: Papyrus, 1991. p. 131–146.

VERAS, Flavia Ribeiro. Os artistas como trabalhadores: a sua história através dos arquivos da polícia. In: Anpuh, 2011, São Paulo. **Anais do XXVI Simpósio Nacional Anpuh – Associação Nacional de História**. São Paulo: Anpuh-SP, 2011. n.p.

VESTIDO de Noiva. Direção: Antunes Filho. In: Programa Teatro 2 da TV Cultura. Brasil, 1974. (65 min) p&b.

VIDA. Intérprete: Mente Sã. Brasil, 2012. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_RYQ-qCjlvk >. Acesso em: 13/01/2021.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Sino Filmes, 1963. (103 min), p&b.

VOLTA. Intérprete: Johnny Hooker. Brasil, 2013. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=3ZaOZInmSDo>. Acesso em: 13/01/2021.

VYGOTSKY, Lev Semenovich; LURIA, Alexander Romanovich; Alex N, LEONTIEV.
Linguagem, Desenvolvimento e Aprendizagem. São Paulo: Ícone, 2003.

WOLF, Werner. Illusion (Aesthetic). In: HÜHN, P. *et al.* **The living handbook of narratology**. Hamburg: Hamburg University, 2011. Disponível em:
<<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/illusion-aesthetic>>. Acesso em: 24/04/2020.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YOUR Armies. Intérprete: Barbara Ohana. Brasil, 2016. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=rVx5Ex-LgWo>>. Acesso em 17 de junho de 2020.

ZAGONEL, Bernadete. **Metodologia do ensino de arte**. Curitiba: Intersaberes, 2013.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.