



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Programa de Pós-graduação em Arte

**POÉTICAS ENTRE O CINEMA E O TEATRO: reflexões sobre
a presença e a atuação cênica a partir da obra de John Cassavetes**

Rodrigo Desider Fischer

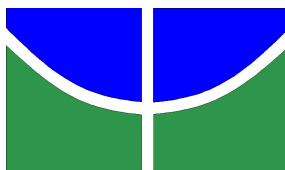
DOUTORADO EM ARTES

Linha de pesquisa: Processos Composicionais para Cena

Orientação: Dr.^a Roberta Kumasaka Matsumoto

Brasília-DF

2015



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Programa de Pós-graduação em Arte

**POÉTICAS ENTRE O CINEMA E O TEATRO: reflexões sobre
a presença e a atuação cênica a partir da obra de John Cassavetes**

Rodrigo Desider Fischer

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, desenvolvida na Linha de Pesquisa Processos Compositivos para a Cena, como requisito parcial para a realização de Defesa de Tese de Doutorado (obtenção do título de Doutor em Arte).

Orientação: Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto

Brasília-DF

2015

**TESE E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE DOUTORADO EM ARTE APRESENTADA
AOS PROFESSORES:**

Prof^ª. Dr^ª. Roberta Kumasaka Matsumoto (PPG – Arte/UnB)
Orientadora

Prof^ª. Dr. César Lignelli (PPG – Arte/UnB)
Membro efetivo

Prof. Dr. Marcius Freire (PPG- MULTIMEIOS/UNICAMP)
Membro efetivo

Prof^ª. Dr^ª. Raquel Imanishi Rodriguez (FIL/UnB)
Membro efetivo

Prof^ª. Dr^ª. Rita de Almeida Castro (PPG-CEN/UnB)
Membro efetivo

Prof^ª. Dr^ª. Luciana Hartmann (PPG – Arte/UnB)
Suplente

Vista e permitida a impressão
Brasília, sexta-feira 27 de março de 2015.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Roberta K. Matsumoto por sua parceria, cuidado e competência com o trabalho. A sua sensibilidade em compartilhar seus conhecimentos é mais que uma inspiração para quem quer se aventurar na pesquisa.

À minha esposa Diana Diniz, que, com seu amor, motivação, confiança, paciência e admiração, propiciou que a pesquisa pudesse ser trabalhada de maneira ideal.

A todos os artistas, técnicos e amigos que colaboraram com a criação dos espetáculos *EUTRO*, *Festim Diabólico*, *Vilarejo Distante*, *Sexton* e *Misanthrofreak*, além do filme *No lugar errado*.

Aos integrantes do Grupo Desvio: Fernando Gutiérrez, Márcio Minervino, Rafael Barroso, Súlían Princivalli e Taís Felipe, que sempre acreditaram nos trabalhos do grupo como um espaço de experiência.

À professoras Raquel Imanishi Rodriguez e Rita de Almeida Castro, que fizeram do exame de qualificação um espaço generoso e cuidadoso com suas sugestões e colocações.

Aos amigos Glauber Coradesqui, Pedro Estarque, Fernando Gutiérrez, Jonathan Andrade, Luiz Pretti, Márcio Minervino, Roberto Martin, Ricardo Pretti, Rodrigo Nogueira, Gil Roberto e César Lignelli pelos constantes e intensos diálogos sobre a vida e sobre a arte.

À minha mãe, meu pai e meus irmãos pelo amor e incentivo de sempre, acreditando no meu trabalho e possibilitando que eu pudesse me dedicar durante tantos anos ao estudo.

À família Starling Diniz, em especial a Gilca e Lourdes, por serem tão carinhosas e por respeitarem e admirarem o meu trabalho.

As entrevistados Ellie Mclure, Luiz Pretti, Fernando Gutiérrez, Guto Parente, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, Randy Carter, Robert Fieldsteel e Steve Reisch pela generosidade e contribuição com os depoimentos.

Ao Programa de Pós-Graduação da UnB, aos funcionários do PPG em Arte e em especial à professora e coordenadora do programa Bia Medeiros, que permite um diálogo mais afetivo na instituição.

Ao Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior da CAPES, que viabilizou o desenvolvimento da pesquisa na City University of New York, com a contribuição da professora Ivone Marguiles.

À bolsa concedida pela CAPES durante a maior parte da pesquisa, o que possibilitou dedicação exclusiva ao trabalho apresentado nesta tese.

A gratidão é tão grande que este espaço de agradecimentos não é suficiente para expressar tantos sentimentos às muitas pessoas que contribuíram com o trabalho.

O instante é esse equívoco onde o tempo e a eternidade se tocam, e é esse contato que coloca o conceito do temporal, onde o tempo não cessa de rejeitar a eternidade e onde a eternidade não cessa de penetrar o tempo. Se o instante é colocado, então a eternidade existe.

Soren Kierkegaard

RESUMO

FISCHER, R.D. UMA POÉTICA ENTRE O CINEMA E O TEATRO: reflexões sobre a presença e a atuação cênica na obra de John Cassavetes. 2015. 213p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2015.

O presente estudo tem como objetivo refletir sobre conceitos, procedimentos e produções estéticas cinematográficas no que se refere, sobretudo, à sua contribuição para o trabalho do ator no teatro. Para tal, o foco residiu na investigação da obra do diretor norte-americano John Cassavetes. Por meio do seu trabalho, observou-se que, nessa forma de fazer cinema, quando a prioridade na composição de planos se concentra no instante, o afeto é trabalhado a partir da presença e da materialidade do corpo do ator sem a necessidade de determinação de suas possíveis representações, potencializando, assim, a atuação. Essa é a ponte de encontro entre o cinema moderno e o teatro performativo. Nessa perspectiva, o ponto de partida proposto foi a compreensão de características do cinema por meio de sua apropriação em três experimentos cênicos, delimitando os pressupostos da tese pela ótica do filósofo Gilles Deleuze. Em seguida, apontam-se os procedimentos estabelecidos pelo cineasta John Cassavetes com seus atores a fim de identificar quaisquer singularidade em seu trabalho que se aproximem do teatro. As obras adotadas para a realização desta análise foram os filmes *Opening night*, que aborda o teatro como metalinguagem, e *Love streams*, fruto da trilogia teatral *Three plays of Love and hate*. Considerando que, no cinema de Cassavetes, o corpo do ator pode ser compreendido como fotogenia, discutiu-se a correlação entre corpo, *gestus* e instante para a produção de afeto. Por último, este estudo visou refletir também sobre os processos constantes do trabalho do ator mediante a interface entre o cinema e o teatro performativo, com a criação e apresentação de um espetáculo em que há a apropriação da presença do corpo, dos objetos e das imagens como potência afetiva, realizando-se dessa forma uma reflexão a respeito dessa experiência.

Palavras-chave: Atuação. John Cassavetes. Instante. Presença. Afeto.

ABSTRACT

FISCHER, R.D. A POETIC APPROACH BETWEEN CINEMA AND THEATER: reflections about the presence and the scenic performance in the work of John Cassavetes. 2015. 213p. Thesis (PhD in Arts) - Institute of Arts, University of Brasília, Brasília-DF, 2015.

This study aims a discussion about concepts, procedures and cinematic aesthetic works regarding in particular its contribution to the actor's performance in the theatrical context. To this end, the focus lay in researching the work of American director John Cassavetes. Through his productions in movies and theater, it was observed that, in this way of filmmaking, when the priority in the scene's composition resides in the moment, the affect is crafted with both the presence and the materiality of the actor's body without appointing possible representations, thus increasing the performance. This is the bridge established between the film and the prospects of the performative theater. Under this perspective, a starting point to this study was the consideration of the movie's features through its appropriation in three scenic experiments, outlining the assumptions of this thesis with the point of view of philosopher Gilles Deleuze. From that, there was the analysis of procedures established by filmmaker John Cassavetes with his actors to identify any singularities of his work that presented a relation to his theatrical processes. The works considered for the purpose of proceeding to this analysis were the movie *Opening night*, which deals with the theater as a meta-language, and *Love streams*, a result of the theatrical trilogy *Three plays of Love and hate*. With the idea that in the Cassavetes films the actor's body can be understood as photogenic, it was proposed a discussion about the correlation between body, *gestus* and the instant in order to produce affect. Finally, this study also aimed to think about the constant processes in the actor's work through the encounter between the cinema and the performative theater, by creating and presenting a work in which there is the bodily presence of the appropriation of objects and images in an affective capacity, performing this way a study about the experience.

Keywords: Acting. John Cassavetes. Instant. Presence. Affection.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Captura de tela da filmagem da peça <i>Vilarejo Distante</i> realizada no Teatro Dulcina de Moraes, em Brasília, 2012	44
Figuras 02 - Captura de tela da filmagem da peça <i>Vilarejo Distante</i> realizada no Teatro Dulcina de Moraes, em Brasília, 2012	46
Figura 03 - Captura de tela da filmagem da peça <i>Vilarejo Distante</i> realizada no Teatro Dulcina de Moraes, em Brasília, 2012	47
Figura 04 - Captura de tela da filmagem da peça <i>Vilarejo Distante</i> realizada no Teatro Dulcina de Moraes, em Brasília, 2012	48
Figura 05 - Captura de tela da filmagem da peça <i>Sexton</i> realizada no Centro Cultural Banco do Brasil - Brasília 2013	49
Figura 06 - Captura de tela da filmagem da peça <i>Sexton</i> realizada no Centro Cultural Banco do Brasil - Brasília 2013.....	50
Figura 07 - Captura de tela da filmagem da peça <i>Festim Diabólico</i> realizada no Teatro Dulcina de Moraes, em Brasília, 2011.....	53
Figura 08 - Captura de tela da filmagem da peça <i>Festim Diabólico</i> realizada no Teatro Dulcina de Moraes, em Brasília, 2011.....	54
Figura 09 - Captura de tela da filmagem da peça <i>Festim Diabólico</i> realizada no Teatro Dulcina de Moraes, em Brasília, 2011.....	55
Figura 10 - Captura de tela da filmagem da peça <i>Sexton</i> realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, 2013	56
Figuras 11, 12 e 13 - Fotos de Diego Bresani da peça <i>Sexton</i> de apresentação realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, 2013.....	57
Figura 14 - Ilustração das superfícies cenográficas para projeção da peça <i>Sexton</i> , 2013.....	58
Figura 15 - Ilustração gerada pelo computador de uma imagem projetada na peça <i>Sexton</i> , 2013	59
Figura 16 - Ilustração de uma imagem projetada na peça <i>Sexton</i> , 2013	59

Figura 17 - Captura de tela da filmagem da peça <i>Sexton</i> realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, 2013	60
Figura 18 - Captura de tela da filmagem da peça <i>Sexton</i> realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, 2013.....	72
Figura 19 - Imagem das personagens e dos atores Gus, Archie e Harry no filme <i>Husbands</i> de John Cassavetes	85
Figura 20 - Imagem dos atores e amigos John Cassavetes, Peter Falk e Ben Gazzarra	85
Figura 21 - Foto de Steve Reich do elenco da trilogia teatral <i>Three plays of love and hate</i> de John Cassavetes.....	114
Figura 22 - Imagem do filme <i>O Martírio de Joana D'arc</i> de Carl Theodore Dryer, 1928	122
Figuras 23 a 28 - Captura de tela do filme <i>A woman under influence</i> de John Cassavetes, 1974	126
Figuras 29 a 34 - Captura de tela do filme <i>Husbands</i> de John Cassavetes, 1970	137
Figura 35 - Foto de Diego Bresani na apresentação de <i>Misanthrofreak</i> no Teatro Goldoni, em Brasília, 2014	160
Figura 36 - Captura de tela da filmagem realizada no <i>3 Legged Dog</i> em Nova Iorque, 2013.....	164
Figura 37 - Captura de tela da filmagem realizada no Teatro Paulo Autran (SESC) em Taguatinga, 2014	137
Figura 38 - Captura de tela da filmagem realizada no Teatro Paulo Autran (SESC) em Taguatinga e captura de tela dos vídeos projetados, 2014.....	177
Figura 39 - Captura de tela da filmagem realizada no Teatro Paulo Autran (SESC) em Taguatinga, 2014	179
Figura 40 - Captura de tela da filmagem realizada no Teatro Paulo Autran (SESC) em Taguatinga e captura de tela dos vídeos projetados, 2014	180
Figura 41 - Foto de Diego Bresani na apresentação de <i>Misanthrofreak</i> no Teatro Goldoni - Brasília, 2014	182
Figura 42 - Foto de Diego Bresani na apresentação de <i>Misanthrofreak</i> no Teatro Goldoni - Brasília, 2014	190

LISTA DE VÍDEOS

- Vídeo 01 - Espetáculo *Festim Diabólico* no Teatro Dulcina, em Brasília, 2011.
- Vídeo 02 - Espetáculo *Vilarejo Distante* no Teatro Dulcina, em Brasília, 2011.
- Vídeo 03 - Espetáculo *Vilarejo Distante* no Teatro Dulcina, em Brasília, 2011.
- Vídeo 04 - Espetáculo *Vilarejo Distante* no Teatro Dulcina, em Brasília, 2011.
- Vídeo 05 - Espetáculo *Sexton* no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, 2011.
- Vídeo 06 - Espetáculo *Sexton* no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, 2011.
- Vídeo 07 - Espetáculo *Festim Diabólico* no Teatro Dulcina, em Brasília, 2011.
- Vídeo 08 - Espetáculo *Festim Diabólico* no Teatro Dulcina, em Brasília, 2011.
- Vídeo 09 - Espetáculo *Festim Diabólico* no Teatro Dulcina, em Brasília, 2011.
- Vídeo 10 - Espetáculo *Sexton* no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, 2011.
- Vídeo 11 - Espetáculo *Sexton* no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, 2011.
- Vídeo 12 - Filme *No lugar errado* de Luiz Pretti, Guto Parente, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, 2011.
- Vídeo 13 - Filme *Love streams* de John Cassavetes, 1980.
- Vídeo 14 - Filme *Opening Night* de John Cassavetes, 1978.
- Vídeo 15 - Filme *A woman under the influence* de John Cassavetes, 1975.
- Vídeo 16 - Filme *Husbands* de John Cassavetes, 1970.
- Vídeo 17 - Espetáculo *Misanthrofreak* no Teatro Paulo Autran, em Taguatinga-DF, 2014.
- Vídeo 18 - Espetáculo *Misanthrofreak* no no Teatro Paulo Autran, em Taguatinga-DF, 2014.
- Vídeo 19 - Espetáculo *Misanthrofreak* no no Teatro Paulo Autran, em Taguatinga-DF, 2014.
- Vídeo 20 - Espetáculo *Misanthrofreak* no no Teatro Paulo Autran, em Taguatinga-DF, 2014.
- Vídeo 21 - Espetáculo *Misanthrofreak* no no Teatro Paulo Autran, em Taguatinga-DF, 2014.
- Vídeo 22 - Espetáculo *Misanthrofreak* no no Teatro Paulo Autran, em Taguatinga-DF, 2014.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. TRAJETÓRIAS E EXPERIMENTOS: CONTAMINAÇÕES CINEMATOGRAFICAS NO FAZER TEATRAL	19
1.1 Esconderijos da verdade	19
1.1.1 De qual verdade estamos falando?.....	20
1.1.2 Da verdade stanislavskiana à multiplicidade pirandelliana	23
1.1.3 A montagem da peça <i>EUTRO</i> do Grupo Desvio e os caminhos múltiplos.....	26
1.1.3.1 Atuação, interpretação e representação	27
1.1.3.2 Composição teatral	28
1.1.4 Perspectivas pela <i>potência do falso</i> de Deleuze.....	30
1.2 Experimentos entre o teatro e o cinema	32
1.2.1 Os experimentos	33
1.2.1.1 <i>Festim diabólico</i>	33
1.2.1.2 <i>Vilarejo distante</i>	34
1.2.1.3 <i>Sexton</i>	35
1.2.1.4 <i>No lugar errado</i>	36
1.2.2 Interferências na estrutura (espaço-tempo) dramática.....	37
1.2.2.1 Tempo	38
1.2.2.2 Espaço	42
1.2.3 Presença das imagens.....	50
1.2.4 Cinema e atuação.....	62

1.2.5	O filme <i>No lugar errado</i> e o corpo afetivo.....	65
1.2.5.1	Improvisação em processo.....	67
1.2.5.2	O corpo afetivo.....	70
2.	AUTONOMIA DO ATOR E AFETO NO PROCESSO CRIATIVO DE JOHN CASSAVETES.....	74
2.1	O cinema na vida ou a vida no cinema de Cassavetes	78
2.2	<i>Opening night</i> e a autonomia do ator	87
2.3	O processo criativo	91
2.3.1	A polifonia em processo.....	92
2.3.2	Dirigir é criar atmosfera.....	95
2.3.3	Improvisação <i>jazzística</i>	98
2.3.4	A experiência como escola	101
2.4	O cinema no teatro ou o teatro no cinema: a trilogia teatral <i>Three plays of love and hate</i>	105
2.4.1	A influência do teatro.....	105
2.4.2	A teatralidade do cinema.....	106
2.4.3	Processos cinematográficos no palco.....	110
2.5	Produção de afetos no cinema	115
2.5.1	Dispositivos fotogênicos no cinema	120
2.6	O corpo no cinema de John Cassavetes.....	125
2.6.1	O <i>instante pleno</i> e a concretude do corpo no cinema para Gilles Deleuze.....	127
2.6.2	A atualização do <i>gestus</i>	133

3. O CORPO DO ATOR ENTRE TENSÕES E AS POSSÍVEIS PRODUÇÕES DE PRESENÇA.....	141
3.1 A tensão entre realidade e ficção no contexto do teatro performativo	146
3.1.1 Um experimento teatral, filmico e performático	150
3.2 Tensões entre o ator e o performer: <i>Estado de devir</i>	156
3.3 Possíveis produções de presença	164
3.3.1 A presença do silêncio, do vazio, da tensão e da ambiguidade	168
3.3.2 A presença da imagem.....	173
3.3.3 A presença da improvisação ou a improvisação como presença	184
3.3.4 A presença do ator no trabalho de Sanford Meisner.....	190
3.3.5 A presença do <i>gestus</i>	195
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	199
REFERÊNCIAS	204

INTRODUÇÃO

Aquele que olha um quadro está, por outro lado, habituado demais a descobrir uma “significação”, ou seja, uma relação exterior entre suas diferentes partes. Durante o período materialista, todas as manifestações da vida e, por conseguinte, também da arte, formaram um homem que é incapaz – sobretudo se trata de um “entendido” – de se colocar simplesmente diante do quadro e que quer encontrar nele toda espécie de coisas (imitação da natureza, a natureza através do temperamento do artista, portanto, esse temperamento, um simples estado de alma, “pintura”, anatomia, perspectiva, um ambiente, etc). Jamais busca sentir a vida interior do quadro, deixar que ela atue diretamente sobre ele (KANDINSKY, 2000, p.51).

Diante da reflexão do artista visual Wassily Kandinsky, a pergunta que sempre me ocorre, por mais ingênua que pareça ser, é sobre qual o espaço da arte na vida das pessoas? Mais especificamente, qual o lugar ocupado pelo teatro na vida de uma pessoa que trabalha oito horas por dia, tem um acesso cada vez maior a informações, imagens e entretenimentos por meio de seu telefone celular, computador e televisão e deseja nada mais do que descansar e se entreter nas horas vagas? Ou, ainda, qual o espaço do teatro no cotidiano daquela pessoa que não tem ao seu alcance absolutamente nenhum desses recursos, mas se vê diante apenas do trabalho fastidioso de todo dia, o qual muitas vezes ultrapassa as oito horas, se considerarmos o tempo de transporte, o sono que se impõe e o acordar para a mesma rotina?

Como é possível, em um mundo sobrecarregado por tantas representações, ocorrências e pressões sociais, que as pessoas parem e se disponham a escutar¹, deixando-se afetar por uma obra artística, posto que nunca se está no aqui e agora, mas no alhures, no passado ou no futuro, no ali ou no acolá? Como é possível a efetivação da experiência entendida no sentido de um acontecimento que me atravessa e que, ao assim fazê-lo, pode me formar e transformar (LARROSA, 2002; 2011)? A experiência, na vivência contemporânea, se torna gradativamente mais rara pelo excesso de informação, de opinião e de trabalho, além da escassez do tempo (LARROSA, 2011).

Dentro desse contexto, há uma urgência instalada quanto ao teatro no sentido de o contemplarmos como um espaço privilegiado para a ocorrência da experiência. Um território em que atores e espectadores, ao se abrirem, se disponibilizarem e se exporem ao presente do acontecimento cênico, podem “tocar” o real, tão dissolvido nas virtualidades ou nas contingências de nossos tempos; podem, também, desse modo, capturar o instante.

¹ A palavra escuta é entendida aqui no seu sentido mais amplo e multisensorial,

Diante desse quadro e do questionamento dele decorrente, proponho, nesta tese, realizar uma reflexão sobre o teatro como um espaço que não necessariamente idealiza a representação e o sentido² da obra, mas se apresenta primordialmente como um lugar que propicia o surgimento da experiência e do afeto. A experiência será abordada ao longo deste texto não apenas para se compreender a amplitude do conceito, mas como uma tentativa também de evidenciar essa urgência.

Se a ênfase na performatividade, mais do que na representação, pode se estruturar como uma alternativa para a efetivação do afeto e da experiência no teatro, as formas de expressão nos palcos precisam ser repensados e reavaliados tanto no âmbito das pesquisas intelectuais quanto no das produções estéticas. É nessa intersecção que se delimitou o presente trabalho, não como uma busca por respostas, mas sim por reflexões que possam gerar pequenos impulsos diante da imensa necessidade de se repensar, principalmente, o trabalho do ator. Assim sendo, foi pela ótica cinematográfica que a presente reflexão encontrou as mais efetivas possibilidades de rever a atuação no teatro.

Este trabalho propõe, então, a investigação de conceitos, técnicas, procedimentos e produções estéticas para o trabalho do ator a partir de influências fílmicas. Ao examinar algumas especificidades e discursos do modo de expressão do cinema, serão mapeadas questões dentro da interface cinema e teatro que contribuam para o trabalho do ator.

O encontro com o cinema se deu principalmente pela condição de espectador. Ao assistir a filmes de Andrei Tarkovsky, Ingmar Bergman, Chantal Akerman, Philippe Garrel, Maurice Pialat, Leos Carax, Claire Denis, Abel Ferrara, Clint Eastwood, John Cassavetes, consegui compreender como um olhar, um gesto ou o silêncio de uma personagem, independente de suas possíveis significações e representações, podem trazer em si uma multiplicidade de sentidos e possibilidades ao condensarem afetos por meio de sua materialidade e presença.

O cinema – aquele que não se encontra fundamentado prioritariamente na narrativa estritamente linear como forma de priorizar a temporalidade de cada momento específico do filme, vale destacar –, permite o desenvolvimento da materialidade, da presença e do afeto dos corpos e dos objetos sem necessariamente determinar suas representações. A ênfase na materialidade é uma maneira de dialogar com certas urgências da arte contemporânea ao ampliar as possibilidades de significação de um objeto artístico por meio, entre outras coisas,

² A palavra sentido será utilizada no texto como algo referente à lógica do discurso e seu possível entendimento.

do deslocamento dos códigos e do deslizamento de sentido (FÉRAL, 2008, p. 205), de forma a provocar a presença (GUMBRECH, 2010) e gerar a possibilidade de efetivação da experiência (LARROSA, 2002 e 2011). Essa perspectiva tem sido adotada, no teatro, particularmente nos estudos e nas produções dos últimos vinte anos que ressaltam a performatividade da cena, como será visto no terceiro capítulo. No entanto, são ainda poucos os trabalhos que se aprofundam na questão por meio do cotejo entre os modos de expressão cinematográfico e teatral. Tal abordagem se faz relevante se considerarmos que essas mesmas produções teatrais têm utilizado cada vez mais frequentemente as novas tecnologias em suas composições.

O cinema, com as particularidades técnicas de seu modo de expressão, viabiliza a ampliação dos procedimentos de criação cênica não somente com base na utilização de novas tecnologias em cena, mas também pelas possíveis reestruturações espaçotemporais da encenação.

Para esta tese, o desenvolvimento das questões relativas ao cinema ocorre mediante a análise das obras do ator e cineasta John Cassavetes, que apresentam como característica essencial a constante intensificação do trabalho do ator. Seus filmes revelam também que a principal fonte de afeto em seu cinema associa-se geralmente à materialidade do corpo do ator (DELEUZE, 2009).

Outro aspecto importante no trabalho de Cassavetes é que, apesar de ser reconhecido mundialmente como diretor de cinema, ele sempre manteve presente na realização de suas obras cinematográficas a vivência própria no teatro, que engloba desde sua formação acadêmica até os trabalhos como ator, dramaturgo e diretor teatral.

As particularidades no cinema de Cassavetes permitem pensar que seu procedimento de criação pode revelar importantes pistas para o trabalho do ator no teatro. Ao observar em seus filmes como esse âmbito se apresenta de modo tão potente, ambíguo e complexo, é possível elaborar a seguinte questão, pertinente a esta tese: A atuação, nos filmes de Cassavetes, é o resultado de uma construção específica do cinema ou a consequência do trabalho entre Cassavetes e seus atores, podendo ter sua produção equivalente no teatro?

A partir desses questionamentos e a fim de realizar a reflexão sobre o corpo do ator como matéria afetiva e ambígua, procede-se não apenas ao estudo de bibliografia específica, mas também à descrição e análise das investigações práticas, tanto teatrais e como

cinematográficas, que permitiram a experimentação e a assimilação dos conceitos abordados ao longo do doutorado.

Dessa forma, no primeiro capítulo, objetiva-se abordar alguns experimentos estéticos que se mostraram fundamentais tanto para as primeiras apropriações no âmbito do cinema quanto ao mapeamento de conceitos que estruturaram esta tese. De início, discute-se a montagem teatral *EUTRO*, resultado cênico da pesquisa de mestrado, no intuito de mapear algumas questões que desencadearam a pesquisa aqui apresentada. Partindo do conceito stanislavskiano de *verdade cênica*, procura-se compreender de como essa noção foi delimitada anteriormente e como tem se configurado na presente investigação. Os conceitos de *multiplicidade*, segundo Luigi Pirandello (1972, 1977, 2010 e 2011) e *potência do falso*, na visão de Gilles Deleuze (2006a), contribuem para o entendimento sobre a atuação nesse contexto. Também será bordado o conceito deleuziano de *devir*, em aproximação com o trabalho do ator, o que possibilitará contemplar a atuação como um estado de constante transformação, um *estado de devir*.

Na segunda parte do capítulo inicial, a partir dos primeiros experimentos estéticos realizados durante o doutorado, apontam-se os modos de interferência cinematográfica no teatro, priorizando interposições espaçotemporais. Além de contextualizar historicamente as influências mútuas entre o teatro e o cinema, expõem-se determinados conceitos sobre o cinema, necessários para o desenvolvimento da tese, priorizando-se mais uma vez as reflexões elaboradas por Deleuze.

O objetivo, no segundo capítulo, é compreender como o cinema, principalmente a partir dos procedimentos de criação de John Cassavetes, investiga e consolida a materialidade do corpo de maneira afetiva por meio da imagem, para, assim, encontrar possibilidades de consonância com o trabalho do ator no teatro. Na primeira parte, discute-se como a atuação é estruturada no contexto do processo criativo de Cassavetes e como ela reverbera nos filmes desse cineasta, identificando, sobretudo, a influência do teatro em tais procedimentos e o afrouxamento da fronteira entre vida e arte. Em seguida, apresenta-se a reflexão sobre os experimentos cênicos de Cassavetes, mais especificamente nos relativos à criação e à montagem da trilogia teatral *Three plays of love and hate*. A nossa análise, nesse ponto, fundamenta-se marcadamente no trabalho dos pesquisadores Ray Carney (2001), George Kouvarous (2004), Thierry Jousse (1992), Michael Ventura (2007) e Marshall Fine (2005) a respeito de Cassavetes e sua obra. Outra importante contribuição nesse sentido foi a realização de uma etapa da pesquisa em Nova Iorque, o que possibilitou encontrar relevantes

estudos sobre Cassavetes e o significativo contato com atores e técnicos que participaram da trilogia teatral acima referida, em diversas entrevistas realizadas nessa oportunidade.

Ainda no segundo capítulo, objetiva-se o entendimento de como o afeto é concretizado nos filmes de John Cassavetes e sua contribuição para o trabalho do ator. Para tanto, sugere-se um cruzamento de conceitos: *aura*, *experiência de choque* e *imagem dialética*, na ótica de Walter Benjamin (1994 e 2006); *afeto*, de acordo com Felix Guatarri e Gilles Deleuze (1997); *fotogenia*, para Jacques Aumont (2004), Jean Epstein e Luis Delluc (*Apud* CHARNEY, 2004); *instante*, conforme Gotthold Ephraim Lessing (1998) e Roland Barthes (1986); *corpo*, segundo Deleuze (2006a) e Marilena Chauí (1995); *tempo*, na visão de Andrei Tarkovski (2010) e Deleuze (2006a), e *gestus*, na concepção de Bertolt Brecht (1978) e Deleuze (2006a). Leon Charney (2010) também traz contribuições importantes para o estudo com o conceito de instante no cinema pela perspectiva de Benjamin, Epstein e Heidegger.

No último capítulo da tese, há a análise da montagem teatral *Misanthrofreak* (2013), criada e apresentada durante a pesquisa em Nova Iorque. O objetivo é que o encontro das pesquisas sobre o trabalho do ator no cinema com pressupostos importantes do teatro contemporâneo permita mostrar como a produção de presença pode se efetivar por meio da materialidade do corpo, da imagem e dos objetos.

Na primeira parte do capítulo, as discussões sobre o corpo do ator se contextualizam no âmbito do *teatro performativo*, que, assim como o cinema de Cassavetes, enfatiza a tensão entre realidade e ficção. As observações das pesquisadoras Josette Féral (2010; 2012; 2015) e Erika Fischer-Litche (2008; 2012; 2014; 2015) sobre o *teatro performativo*, além de dialogarem com hipóteses abordadas ao longo da tese, se ampliam com a contribuição dos pesquisadores André Lepecki (2012), Matteo Bonfitto (2009; 2013) e Renato Ferracini (2007; 2013). Em seguida, discutem-se também conceitos e procedimentos, a partir da exposição de experimentações realizadas para a composição de *Misanthrofreak*, que possam contribuir para a produção de presença no teatro. Pretende-se avaliar a tensão, o silêncio, a ambiguidade, a improvisação, a imagem e o *gestus* como elementos fundamentais para a produção de presença. Os pensadores Hans Gumbrecht (2010) e Georges Didi-Huberman (1998; 2013) surgem, nessa parte específica, como os principais aliados na busca de associar a produção de presença com a materialidade do corpo, da imagem e dos objetos.

1. TRAJETÓRIAS E EXPERIMENTOS: INFLUÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS NO FAZER TEATRAL

O presente capítulo objetiva apontar os desdobramentos desencadeados a partir da dissertação *Caminhos Múltiplos: Investigações para a montagem da peça EUTRO do Grupo Experimental Desvio*. Nesse estudo, houve a conceituação e delimitação das questões a serem desenvolvidas ao longo desta tese. Em 2011, três anos após a defesa do mestrado, a pesquisa teve prosseguimento com a adaptação da peça *EUTRO* (2008) para o cinema. Surgiu, então, o filme *No Lugar Errado* (2011), por meio do qual se estabelecerá, como cerne dos estudos aqui apresentados, o diálogo entre o teatro performativo e o cinema moderno. Essa produção é também o ponto de partida da presente tese, qual seja, a análise e compreensão das contribuições dos procedimentos filmicos para o trabalho do ator no teatro.

No primeiro subcapítulo, apresenta-se como ocorreu a configuração, ainda no mestrado, do conceito de *verdade cênica* a partir da ideia de multiplicidade. Tal retrospectiva permitirá apontar possíveis contaminações artísticas entre o teatro e o cinema por meio do conceito *potência do falso* de Gilles Deleuze (2006b), assim como discutir determinadas noções como realidade e ficção, fundamentais para um estudo sobre o teatro na contemporaneidade.

Já no segundo subcapítulo, com a exposição de algumas produções estéticas que apresentam aspectos cinematográficos, serão apontadas questões referentes ao diálogo entre cinema e teatro, com a finalidade de auxiliar a reflexão sobre o trabalho do ator.

A palavra cinema surge ao longo de todo o texto num sentido mais amplo, contemplando tudo o que diz respeito às produções audiovisuais. Porém, é preciso considerar que as principais teorias analisadas aqui se concentram no modo de expressão cinematográfico.

1.1 Esconderijos da verdade

A intenção da pesquisa aqui apresentada foi expor como a *verdade cênica*, conceito descrito por Constantin Stanislavski (2004), pôde ser pensado sob a ótica da multiplicidade durante a realização do mestrado. No contexto desse entendimento, visou-se identificar os caminhos adotados nesta tese. Sob essa perspectiva, a produção do escritor italiano Luigi

Pirandello permitiu também encontrar poeticamente devaneios sobre a verdade, enquanto Gilles Deleuze conjugará posicionamentos atravessados pela filosofia.

1.1.1 De qual verdade estamos falando?

Em determinado momento, observo uma pessoa. Trata-se de um senhor de setenta e dois anos que se encontra sentado no banco de uma praça. Estou a sete metros de distância, e ele não percebe minha presença. Apenas fuma seu cigarro e contempla a paisagem que a praça oferece. Poucas pessoas caminham pelo local. Ele parece estar sozinho. De longe, tenho a impressão de ser apenas um senhor que, como de costume, desceu de seu apartamento para fumar um cigarro, mas que logo retornará ao seu lar. Enganei-me. Ele acende outro cigarro e se levanta. Tento adivinhar o que virá a seguir. Será que vai embora? Por que acenderia um cigarro no momento de ir embora? Ele se senta novamente. Parece inquieto. No entanto, se não me engano, ele está sorrindo. Fico curioso e me aproximo sem que ele ainda note minha presença. Ele está mesmo sorrindo. Com seu corpo curvado e frágil, coloca os pés em cima do banco com uma agilidade incrível, como se fosse um garoto de vinte anos. Olha para o cigarro, inclina a cabeça de modo pouco convencional, observa o céu e respira profundamente. Essa ação provoca em mim inúmeras interpretações, mas provavelmente se trata apenas um movimento que ele repete sempre que fuma. Minha curiosidade aumenta e me sento ao seu lado. Peço um cigarro. Ele, com seu sorriso estranho, me cede um e diz “Você não deveria fumar porque faz mal a sua saúde”. Ele acende outro cigarro para me acompanhar e diz: “Cá entre nós, nada melhor do que uma bela tragada né? Só tragando para eu lembrar que estou vivo. Ah, meu filho, esta vida é maravilhosa”. A conversa segue em torno de assuntos triviais até ele decidir ir embora. “Meu filho, me deixa subir porque minha velha já deve estar com saudade do seu velhinho.” Com seu sorriso estranho, ao mesmo tempo leve e melancólico, ele se levanta e deixa o banco da praça.

Por mais que sua conversa ocorresse sempre em tons positivos e otimistas, seu olhar possuía algo de misterioso e triste. Apesar de achar estranho, pergunto-me se as pessoas não seriam sempre estranhas de perto. No dia seguinte, ao ler um jornal local, descobri que aquele senhor, naquele mesmo dia, foi encontrado morto na frente do seu prédio. Ele havia caído do sexto andar de seu apartamento. Segundo o jornal, “provavelmente tinha sido um acidente, já que Seu Geraldo era uma pessoa tranquila e bem relacionada”. Dificilmente o jornal mencionaria a hipótese de um suicídio.

Essa história me fez pensar sobre a vida e sobre meu trabalho, que é fazer teatro.

Durante os poucos minutos que observei aquele senhor e com ele conversei, percebi que suas ações e as suas falas se apresentavam constantemente entre tensões. Por mais cotidiano que fosse um gesto ou uma fala, era possível perceber alguma forma de tensão. Enquanto ainda o observava de certa distância, percebi que suas ações se contradiziam. Enquanto fumava seu cigarro, ele se levantava repentinamente e ameaçava sair, mas logo voltava a se sentar, repetindo esses movimentos pelo menos três vezes. Suas ações demonstravam, para meu olhar, alguma espécie de conflito; a princípio, elas pareciam contraditórias, principalmente a ação de levantar a cabeça e olhar para o céu estranhamente. Tratava-se de um único gesto, mas que transcendia aquela situação. Quando me encontrava perto dele, observei que, nas entrelinhas de suas falas, havia uma melancolia e que, por detrás de seu otimismo, existia algo que o inquietava. Naquele momento, essas percepções me soaram apenas como um estranhamento, que escolhi relevar. Quando da notícia de sua morte, no entanto, toda a inquietação daquele senhor, escondida e camuflada em seu sorriso estranho, adquiriu outro sentido.

Boa parte do meu ofício, principalmente enquanto diretor teatral, é o identificar e trabalhar uma composição de atuação que contemple tensões e conflitos, próximo à observação das atitudes daquele senhor. Tensões que movimentem os sentimentos em vez de cristalizá-los. Conflitos que não se encontram evidenciados, mas, sim, subjacentes. Uma “verdade” aparentemente escondida que se apresenta em constante conflito. Gestos capazes de armazenar múltiplos sentidos – sensíveis e cognoscíveis. Um trabalho de atuação em que “o importante não é o que eles me mostram, mas o que eles escondem de mim, e, sobretudo, o que eles não suspeitam que está dentro deles”, conforme também idealizava Robert Bresson em seu cinema (2005, p.18). Essas características eu me proponho a investigar, trabalhar e buscar como ator e diretor teatral.

Ao pensar naquele senhor, nas suas ações e falas, não consigo identificar quais seriam as suas verdades. Enfatizo esse aspecto para destacar que neste estudo o interesse não reside no sentido ou na identificação que tais gestos possam representar, mas sim na turbulência de conflitos, dúvidas e provocações que aquela matéria demasiada humana tem a capacidade de reverberar. Antes de uma busca por significados, trata-se de uma procura pelo afeto. Esse é o material do presente trabalho.

Durante a pesquisa de mestrado, sob a orientação da professora Dra. Rita de Almeida Castro e coorientação da professora Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto, o objetivo foi

compreender como a atuação teatral poderia alcançar uma composição com mais verdade, traçando, dessa maneira, percursos para que o ator estabelecesse essa relação em cena. Durante esse processo, houve a fundamental recorrência às hipóteses sobre *verdade cênica* lançadas por Constantin Stanislavski, responsável por introduzir o termo no vocabulário teatral (2004, p.168). Para o diretor e teórico russo, era imprescindível sistematizar procedimentos que pudessem alterar o trabalho do ator, marcado na época principalmente pela superficialidade, no sentido do que é exterior, e por uma técnica que se alicerçava no modo declamatório.

Nesse contexto, então, além de combater qualquer tipo de engessamento ou clichê em cena, Stanislavski estabeleceu, durante sua primeira fase de trabalho, conhecida pela *memória emotiva*, procedimentos para que o ator usufruísse de seus próprios sentimentos a fim de construir sua personagem no âmbito do que se considera uma maior densidade e verdade. Conforme afirmava, “uma vez que tiverem estabelecido contato entre sua vida e seu papel, vocês verão como lhes será fácil acreditar, sinceramente, nas possibilidades de realização do que forem chamados a criar em cena” (STANISLAVSKI, 1997, p. 170-171). Portanto, se o ator deixasse fruir sua individualidade e seus processos interiores em cena, ajustando-os à vida física e espiritual da personagem que estivesse representando, ele poderia alcançar essa potência de *verdade cênica*. Stanislavski sistematizou inúmeros procedimentos e exercícios para que o ator pudesse desenvolver esse intento em cena.

No decorrer das investigações realizadas no mestrado, compreendi como esse conceito deveria ser atualizado e repensado. A hipótese, à época, era de que as noções de identidade e subjetividade sofreram diversas transformações desde a época de Stanislavski – final do século XIX – até os tempos pós-modernos. Dessa forma, foi imprescindível reavaliar o conceito de *verdade cênica*, tendo em vista que ele se vincula diretamente às concepções de identidade e subjetividade, caras a um estudo sobre atuação.

Dentre as inúmeras transformações socioculturais que caracterizam a pós-modernidade, a mais relevante para a pesquisa foi avaliar a noção de identidade múltipla, já que a compreensão do ser humano como monolítico e homogêneo não possuía mais sentido.

Em todas essas situações, podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes situações, representando-nos, diante dos outros, de forma diferente em cada um desses contextos. Em um certo sentido, somos posicionados – e também posicionamos a nós mesmos – de acordo com os ‘campos sociais’ nos quais estamos atuando (WOODWARD *apud* SILVA, 2000, p. 30).

A partir da modernidade, o sujeito é posicionado – ou disciplinado, como acentuava Michel Foucault (2000) – por meio da relação que estabelece com as pessoas e com seu meio social, principalmente em instituições como escolas, igrejas e prisões, as quais atuam como disciplinadores. A ideia de multiplicidade na pós-modernidade não é determinada apenas pela pluralidade das identidades estabelecidas pelo meio social, pois esse aspecto havia sido observado por Foucault ainda na modernidade. Semelhante ideia é contemporaneamente concebida também pelo modo como cada subjetividade se agrupa a esse contexto. Para Stuart Hall, a identidade se define pela intersecção do campo social referente à formação, e as práticas discursivas, com o campo psíquico:

Utilizo o termo ‘identidade’ para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos ‘interpelar’, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades (HALL *apud* SILVA, 2000, p. 111-112).

Com o entendimento da identidade, levando-se em conta a constante contaminação do sujeito social com o subjetivo e com outras camadas de interferência, o conceito de multiplicidade foi estabelecido, contribuindo para o pensamento sobre como essa dimensão poderia interferir no trabalho do ator com sua personagem. É a multiplicidade entendida no sentido *rizomático* de Deleuze e Guattari, para os quais o *rizoma*:

Não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. [...] Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p.32-33).

O conceito de *rizoma*, utilizado pela botânica para se referir a brotos de plantas que podem se ramificar de qualquer ponto, exemplifica também outras formas de estabelecimento da noção de sujeito na contemporaneidade. Já não é possível definir o sujeito em uma identidade fechada, não havendo como também delimitar precisamente o ponto de início e término de determinadas características. As noções de sujeito e verdade não são absolutas, mas sim relativas, rizomáticas, múltiplas.

1.1.2 Da verdade stanislavskiana à multiplicidade pirandelliana

No entendimento de inúmeros autores da filosofia, sociologia e psicologia, o sujeito ou sua identidade são abordados por uma perspectiva da multiplicidade. Destaco, contudo, a

visão do dramaturgo e romancista Luigi Pirandello, por trazer à tona a discussão em seu trabalho literário e dramático. De uma maneira ou de outra, a maior parte das obras de Pirandello (1972, 1977, 2010 e 2011) dialoga com o tema, relativizando não só as inúmeras máscaras que assumimos enquanto seres sociais, mas também as nossas verdades. Para ele, as verdades são todas relativizadas, já que cada pessoa, sob uma perspectiva própria, percebe a realidade não como ela é, mas sim de acordo com o modo como a enxerga, determinado principalmente por suas experiências.

Segundo Pirandello, a realidade é decidida pela subjetividade do olhar de cada um. Na leitura de suas obras, constata-se a percepção do autor, seja na leitura de romances como *O falecido Mattias Pascoal* (1904) ou *Um, nenhum e cem mil* (1926), seja como espectador ou leitor de obras dramáticas como *Assim é se lhe parece* (1929) ou *Seis personagens em busca de um autor* (1921). Com títulos bastante sugestivos para a presente reflexão, Pirandello debate em suas obras a possibilidade de olhar para o ser humano por meio de inúmeras e profundas camadas de percepção. Por essa perspectiva, é como se o ser humano fosse uma espécie de caleidoscópio que, diante de cada mudança de ângulo ou ponto de vista, pudesse se reconstruir. Jacó Guinsburg explica que:

O procedimento pirandelliano funda-se em algumas crenças, assumidas até as últimas consequências. Em primeiro lugar, eu posso crer-me alguém, mas sou tantos quantas são as pessoas que me contemplam, já que as imagens não se igualam. A personagem, dessa forma, se enriquece pelas diferentes visões que sugere, abrindo-se a uma gama imensa de exegeses. Por outro lado, se eu me creio hoje um, essa pessoa não é a mesma de ontem e não será igual à de amanhã. O fluxo da vida pode acumular imagens parecidas, numa mesma linha direcional, mas ninguém estará fixado numa realidade única e imutável. Pode-se concluir que essa premissa psicológica resultará em extraordinária riqueza estética (GUINSBURG, 1999, p.16).

O escritor italiano propõe que as personagens de suas obras sejam delineadas a partir do olhar daqueles que as rodeiam. Assim ocorre na obra *Um, nenhum e cem mil*, em que a personagem Vitangelo Moscarda, ao descobrir por meio de sua esposa que seu nariz é torto, entra numa épica viagem de questionamento da sua existência. Como as pessoas o veem? Como ele mesmo se vê? Quem ele é? Quem as pessoas acham que ele seja? Questões como essas também provocam em nós, espectadores e leitores de sua obra, um confronto com a nossa própria existência. Sérgio Buarque de Hollanda, na entrevista realizada em 1927³, perguntou a Pirandello se a “ideia de multiplicidade da personalidade não acarreta também

³ Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/Pirandello1.htm>. Acesso em: 16 de abril de 2013.

uma negação da responsabilidade e, portanto, de qualquer espécie de moral?”. O dramaturgo respondeu bastante indignado:

Ao contrário. É preciso compreender a minha obra, que eu não sou um autor de farsas, mas um autor de tragédias. E a vida não é uma farsa, é uma tragédia. O aspecto trágico da vida está precisamente nessa lei a que o homem é obrigado a obedecer, a lei que o obriga a ser um. Cada qual pode ser um, nenhum, cem mil, mas a escolha é um imperativo necessário. E é essa escolha que organiza a nossa harmonia individual, o sentimento de nosso equilíbrio moral. É ela que constitui a tragédia e que faz com que os meus dramas não sejam simples farsas. Eles apresentam uma lei de sacrifício: o sacrifício da multidão de vidas que poderíamos viver e que, no entanto, não vivemos. (HOLLANDA, Grandes entrevistas: Pirandello, s/n).

A resposta de Pirandello anuncia, ainda nos anos vinte do século XX, a possibilidade de não nos engessarmos em/por apenas uma identidade, mas de descobrirmos e assumirmos outras identidades sem qualquer julgamento moral. Estar vivo, no sentido pirandelliano, é reinventar-se e redescobrir-se. Nesse sentido, o termo identidade não seria o mais apropriado, pois seu significado pode acarretar a ideia de algo permanente, identificável ou idêntico. Ou seja, um conjunto de características e traços próprios que definiriam um sujeito ou uma comunidade. Na presente pesquisa, o foco concentra-se mais na multiplicação das possibilidades e das camadas do sujeito do que na identificação de suas características.

Pirandello identifica a relativização da verdade, na qual a realidade é entendida como uma perspectiva do olhar. Este estudo, assim, busca compreender a noção de realidade por essa perspectiva. Realidade, conforme aqui considerado, associa-se pelo menos a um aspecto subjetivo, histórico ou simbólico, sendo entendida dessa forma quando há um referencial, mudando sempre de acordo com seu contexto e tempo. Para Read (1951, p. 18), “atingiu-se um estado de relativismo na filosofia em que é possível afirmar que realidade é de fato subjetividade; isto significa que o indivíduo não tem outra escolha a não ser construir sua própria realidade”. Em outras palavras, a realidade só existe por meio de um “filtro” subjetivo, o qual intermediaria o que é real.

O real, por sua vez, seria a materialidade das coisas como elas são, num grau zero de enunciação. É o chamado “estar aí das coisas”, em que as coisas simplesmente existem, independentemente da sua interpretação, conhecimento, significado ou representação. Esse também é o entendimento de Roland Barthes (2013) quando afirma que o real não é representável. Por esse viés, a realidade seria uma leitura do real ou ao menos um efeito no real. O entendimento de tais conceitos é importante, no contexto deste trabalho, quando se considera a nossa proposta de reflexão sobre o corpo numa esfera do real, ou seja, enquanto

matéria e independente de suas possíveis representações como ficção ou suas possíveis significações como realidade. Além disso, intenciona-se também pensar a atuação por meio de uma constante tensão entre realidade e ficção, como será abordado destacadamente no último capítulo.

Se, durante o mestrado, a percepção a respeito da multiplicidade foi fundamental para delimitar importantes parâmetros para o trabalho realizado entre o ator e a personagem, na atual pesquisa esse conceito começa a encontrar e estabelecer novos diálogos.

1.1.3 A montagem da peça *EUTRO* pelo Grupo Desvio e os caminhos múltiplos

Por todos os motivos mencionados até o momento, a multiplicidade tem se mostrado uma noção mais apropriada para ressignificar o conceito stanislavskiano de *verdade cênica*, permitindo não somente um novo olhar, mas também um estímulo diferente para a reflexão sobre os processos criativos que desenvolvi no teatro.

Nesse âmbito, é possível afirmar que a multiplicidade foi o tema condutor da peça *EUTRO*, montagem elaborada com o Grupo Desvio durante as pesquisas no mestrado. O título foi inspirado na frase “Eu é um outro”, de Arthur Rimbaud (2008), que traduzia não só o modo como se considerou o processo criativo, como também a própria temática da peça, qual seja, a relação de quatro amigos dispostos a se redescobrirem e se reinventarem durante uma festa. A peça propunha a apresentação de personagens que transitassem entre suas múltiplas e complexas características, desde as mais reprimidas até as mais perversas. Com essa ótica, adotada à época, a multiplicidade foi trabalhada não apenas como processo criativo para os atores, mas como tema do discurso da produção.

A peça *EUTRO*⁴, sob minha direção, realizada em 2008 com os atores Márcio Minervinno, Micheli Santini, Osmar Bertazzoni e Súlían Princivalli, objetivava as seguintes questões: trabalhar a questão da multiplicidade enquanto processo de criação e temática em si; explorar os limites entre a realidade e a ficção; aproximar o público do conflito apresentado não só no sentido de dispor a plateia em uma maior proximidade, mas também por meio de um jogo cênico que colocasse o espectador como *voyeur* e cúmplice dos acontecimentos; explorar os limites da improvisação não só como metodologia de criação, mas também como construção dramaturgica durante o próprio ato de apresentar a peça.

⁴ A peça teve sua primeira versão apresentada em 2007 no Teatro Goldoni, com o nome de *Eutro – tequila à luz de velas*, ainda com a atriz Taís Felipe no elenco, substituída posteriormente por Micheli Santini.

Dentre as várias reflexões que o processo e a apresentação dessa obra propiciaram, duas questões surgiram como determinantes no sentido de projetar caminhos e conceitos para o presente estudo, o qual intenciona investigar processos, estéticas e técnicas cinematográficas que contribuam para o trabalho do ator no teatro. São elas: 1) Atuação, interpretação e representação; 2) Composição teatral e cinematográfico.

1.1.3.1 Atuação, interpretação e representação

A primeira versão da peça *EUTRO*, ainda com o nome de *Eutro – Tequila a luz de velas*, teve sua concepção em um formato mais tradicional de teatro, assim ocorrendo tanto no sentido de utilizar um texto dramático que conduzia as falas e as ações das personagens, quanto pelo uso do espaço cênico sob um viés mais realista. Após a temporada de um mês no Teatro Goldoni de Brasília em 2007, constatamos que essa forma – na qual os atores representavam suas personagens e em que todos os elementos estéticos representavam um espaço realista – enfraquecia a proposta da peça de focar no jogo cênico dos atores, pois era por meio dele que as transformações e as multiplicidades das personagens poderiam transparecer.

Entendendo como ato de tornar presente algo anterior ou preexistente, seja o texto ou uma proposta já concebida, a representação não privilegiava a ideia da peça de que sua potência deveria estar centrada no momento presente, na relação entre os atores e o público (PAVIS, 2005, p.338). A representação, por se relacionar mais ao ato de tornar presente cenicamente o texto dramático ou de tornar presente uma ideia localizada no passado, não se mostrava apropriada para um trabalho que se debruçava sobre o jogo cênico entre os atores como principal elemento de seu discurso, que, vale ressaltar novamente, se apoiava predominantemente na multiplicidade.

Na primeira versão da peça, a representação enfraquecia a proposta da produção. A tentativa de encenar realisticamente o apartamento de uma das personagens, por exemplo, limitava a percepção do espectador quanto ao jogo dos atores. O foco de atenção se concentrava, dessa forma, na superfície do espetáculo e não na atuação e nas ações em cena. A solução encontrada foi retirar todos os elementos cenográficos que possuíam apenas a função de representar o apartamento, deixando somente aqueles que contribuíam com o jogo dos atores/personagens, como o tapete e as bebidas.

Outro exemplo é a tentativa de “representar os improvisos” como forma dramatúrgica. No caso de *EUTRO*, coube à improvisação não apenas a elaboração do texto, mas, essencialmente, criar a possibilidade de os atores descobrirem as múltiplas camadas de suas personagens. Para a situação envolvida na peça, não bastava representar essas camadas; tornou-se necessária, também, a consciência de buscar novas camadas a todo momento. Assim, era preciso que a improvisação sustentasse a peça no momento da apresentação. Eliminou-se, então, o texto, com a permanência de apenas um roteiro de acontecimentos com o fim de abrir espaço para que as descobertas ocorressem no momento mesmo da atuação.

O distanciamento da ideia de representação e também de interpretação mostrou-se extremamente importante para que se pudesse alcançar algo que é estabelecido pelo jogo no presente. A interpretação para o ator se vincula geralmente à ideia de um texto dramático ou de fatores predeterminados, o que também não colaborava com a ênfase no jogo entre os atores no presente. O termo atuação seria, desse modo, o mais adequado para refletir sobre o trabalho dos atores na peça *EUTRO* e para o entendimento da presente pesquisa. A atuação considerada como o que não necessariamente depende de textos ou personagens preestabelecidos, mas que centra sua ideia na ação realizada no presente. Para dizer de outra maneira, escolhe-se a atuação como forma de privilegiar o tempo e o espaço do evento cênico que se apresenta em constante transformação, em vez de se colocar o foco na representação ou na interpretação de algo preexistente ou pré-produzido.

Entendemos, juntamente com Renato Ferrancini (2013, s/p), que o ator “atua, age, afeta um espaço-tempo constantemente recriado gerando principalmente, além de percepções macroscópicas musculares e de movimento, sensações microscópicas afetivas” e que a atuação “é ao mesmo tempo, um fluxo coerente de sentido vinculado a um fluxo incoerente (ou não), mas microperceptivo e de atualizações e virtualizações que territorializam sensações”.

1.1.3.2 Composição teatral e cinematográfica

Com o objetivo de intensificar o jogo cênico na peça *EUTRO*, mostrou-se importante lançar mão e concentrar, por meio da improvisação dos diálogos e ações, toda a teatralidade da peça na relação entre os atores/personagens, buscando possibilitar ao espectador uma percepção mais densa da vivacidade do olhar, dos corpos e das gestualidades. Se compreendermos teatralidade pela concepção marcadamente pejorativa incorporada ao senso

comum como aquilo que visa um efeito artificial e afetado com pouca naturalidade, pode-se afirmar que o resultado alcançado por *EUTRO* era pouco teatral. Contudo, se abordarmos a teatralidade pelo viés de David Ball (1999, p. 59), segundo o qual “alguma coisa é teatral quando intensifica a atenção e o envolvimento dos espectadores”, podemos considerar a peça como efetivamente teatral, por mais que as falas e as gestualidades ressoassem de modo mais intimista e “natural” e apesar de toda a redundância que essa afirmação pareça sugerir.

Outro apontamento que contribui para a conceituação do termo teatral é o de Patrice Pavis, em seu Dicionário de Teatro, quando afirma que teatral é o que “se adapta às exigências do jogo cênico” (2005, p. 371). Trata-se de ideia que amplia o conceito e o define, independentemente da estética proposta, como um elemento que potencializa e se ajusta à concepção cênica. Assim sendo, não importa se a expressividade é evidente, grandiosa e ampliada ou se é minimalista e sutil, mas sim que seja justa e contribua com a proposta da peça. O interessante dessas duas definições é que elas permitem pensar a teatralidade a partir de outros modos de expressão, como, por exemplo, o cinema.

A pergunta que se estabelece aqui é se a composição dos atores em *EUTRO* poderia ser definido como algo menos teatral. A resposta seria negativa, pois o conceito de teatralidade, tal como exposto acima, contempla a hipótese de uma produção que consiga ajustar os elementos às exigências do jogo cênico e que planeje intensificar a atenção dos espectadores.

Outra questão presente ao longo das apresentações era se a composição dos atores estava mais próximo do cinematográfico que do teatral. Mas qual registro cinematográfico? Afirmar que o trabalho possuía uma forma cinematográfica de atuação seria negar as variações e nuances de diferentes contextos cinematográficos, diferentes diretores e diversos filmes. A composição da atriz Liv Ullman em *Gritos e sussurros* (1972), de Ingmar Bergman, é totalmente diferente do apresentado por Gena Rowlands em *Uma Mulher sob influência* (1974), de John Cassavetes. De fato, o cinema sempre exerceu, de uma maneira ou de outra, influências no meu trabalho como diretor teatral, principalmente por minha percepção, intuitivamente, da potencialidade afetiva da atuação no cinema.

Essencialmente, o registro de atuação trabalhada em *EUTRO* almejava simplesmente afetar o público. A concepção de afeto nessa montagem se deu num âmbito pouco pretensioso, levando-se em conta a amplitude que a palavra afeto pode carregar consigo, como será visto no terceiro capítulo. No entanto, era nossa a intenção que o jogo cênico possibilitasse o reconhecimento, tanto dos atores quanto dos espectadores, de múltiplos

sentimentos e sensações. Independentemente da caracterização de um sentimento como perverso ou saudável, o importante era seu acontecimento. A peça não almejava um resultado estético realista ou condizente e comprometido com uma verdade, mas sim o surgimento de verdades criadas e ambíguas sob diversos pontos de vista.

1.1.4 Perspectivas da *potência do falso* de Gilles Deleuze

A questão concebida a partir da peça *EUTRO*, conduto para as criações artísticas no desenvolvimento da presente tese, são os modos de olhar o ser humano e, independentemente de suas verdades, como apresentar esse mesmo ser, transcendendo suas aparências de verdade. Se partirmos do pensamento de Deleuze (2006a), é possível entender como o tempo é capaz de desfazer qualquer vestígio de verdade ou de realidade; dessa maneira, torna-se imprescindível investigar novos meios de olhar o ser humano por meio da arte. Para Deleuze, é preciso criar um novo estatuto de narração artística:

A narração deixa de ser verídica, isto é, de pretender ser verdadeira, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de todo <cada um a sua verdade>, uma variabilidade que diz respeito ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, porque coloca a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros. A descrição cristalina atingia já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde dá mais um passo, e coloca no presente diferenças inexplicáveis ao passado das alternativas indecidíveis entre o verdadeiro e o falso. O homem verídico morre, qualquer que seja o modelo de verdade cai, em benefício da nova narração (DELEUZE, 2006a, p.171).

Deleuze apresenta a narração como *potência do falso* no lugar da verídica justamente por ser capaz de armazenar diferentes temporalidades, as quais, em vez de serem compreendidas como contradições, são entendidas como multiplicidades em devir. A *narração falsificante* amplia as possibilidades de leitura de uma mesma história, de um mesmo personagem ou de uma mesma ação, rompendo com qualquer ideia de separar aquilo que é concebido como real ou imaginário. Já a narração verídica “desenvolve-se organicamente, seguindo conexões legais de espaço e relações cronológicas no tempo” (DELEUZE, 2006b, p.173). A questão ressaltada por Deleuze é no sentido de pensar uma estrutura narrativa que não idealize a apresentação de uma única verdade, mas que possa oferecer múltiplos entendimentos de um mesmo dado, de um mesmo acontecimento ou de uma mesma personagem. Em suas palavras:

Só o artista criador eleva a potência do falso a um grau que se efetua, já não na forma, mas na transformação. Já não há nem verdade nem aparência. Já não há nem

forma invariável nem ponto de vista variável sobre a forma. Há um ponto de vista que pertence tanto à coisa que a coisa não pára de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é criador de verdade, porque a verdade não tem de ser atingida, encontrada nem reproduzida, tem de ser criada (DELEUZE, 2006a, p.190).

Juntamente com o pensamento de Deleuze sobre a “verdade criada” ou *potência do falso* é que se intenciona caminhar nas reflexões aqui apresentadas. No presente estudo, leva-se em consideração essa potência predominantemente no que se refere ao trabalho do ator, no desejo de que ele não se norteie pela busca da verdade, mas, ao contrário, pela procura da *potência do falso* como recurso criativo para alcançar camadas mais poéticas, ambíguas e afetivas da atuação. Trata-se de uma arte para além da vontade de verdade, pois, afinal, de que verdade estamos falando? No caso da atuação, seria a verdade da personagem ou a verdade da atuação do ator ao interpretar as verdades da personagem, que, em essência, são a verdade do autor? É importante destacar que, mais do que identificar essa verdade, propõe-se aqui pensar a atuação como um cruzamento de intencionalidades, sejam elas do ator, da personagem, do autor ou do diretor. Essa confluência de intencionalidades é o fator que possibilita que a *potência do falso* dialogue com a multiplicidade no trabalho do ator.

Com o aporte de Deleuze, é possível pensar um *estado de devir* para o ator-personagem, que começou a ser delineado no processo de criação da peça *EUTRO* por meio da multiplicidade. Segundo Deleuze:

O que o cinema tem de aprender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através dos aspectos subjetivos e objetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a <ficcionar>, quando entra <em flagrante delito de fazer lenda> e contribui deste modo para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas reúni-se na passagem de um estado para o outro [...] A forma de identidade Eu=Eu deixa de valer para as personagens e para o cineasta, no real assim como na ficção. O que se deixa adivinhar antes, em graus profundos, é o “Eu é um outro” (Je est un autre) de Rimbaud (*sic*) (DELEUZE, 2006a, p.196-198).

Deleuze contextualiza o devir na relação ator-personagem como um estado pulsante da não cristalização de um sentimento ou de uma identidade, considerando-o como um estado latente de trânsito e cruzamento no qual não se fixa uma personagem ou uma emoção. Deleuze nos leva a pensar a personagem, seus sentimentos e suas ações mergulhados nesse *estado de devir*, que identifico como uma matéria humana predisposta à descoberta, ao risco, à presença, à mutabilidade e, principalmente, à tensão gerada pela ambiguidade. Ou seja, “todo devir forma um ‘bloco’, em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos

heterogêneos que "desterritorializam-se" mutuamente" (ZOURABICHVILLI, 2004, p. 24, aspas do autor).

O *estado de devir* é o termo eleito neste estudo para sintetizar o momento em que o ator se coloca no instante, ouvindo e reagindo, buscando novas percepções para encarar o mundo por diferentes perspectivas. É o instante em que ele se contrapõe a todo e qualquer sentimento a fim de gerar um terceiro que não seja cristalizado, mas que se mostre ambíguo e em constante pulsação. Ele condensa, assim, um tempo que possa absorver o passado e o futuro. Esse estado eu pude identificar, vale destacar, naquele senhor mencionado no início deste capítulo. É válido ressaltar também que a busca por perspectivas que potencializem esse *estado de devir* é o que motivou a pesquisa aqui apresentada.

Como a investigação realizada partiu da interface cinema e teatro para identificar procedimentos que conjuguem o trabalho do ator na perspectiva do *estado de devir*, é importante relatar alguns experimentos estéticos que alavancaram o diálogo entre os dois modos de expressão. Com esses diferentes relatos, será possível uma melhor compreensão das possibilidades de uma poética para o trabalho do ator, conduzida *pelo estado de devir*, entre o teatro e o cinema.

1.2 Experimentos entre o teatro e o cinema

Quais fatores podem aproximar os modos de expressão do cinema e do teatro? Na contemporaneidade, como é possível identificar as obras cinematográficas que explicitam teatralidades e as obras teatrais que intensificam aspectos cinematográficos? Na tentativa de responder a essas questões, a reflexão proposta ocorre, neste ponto, a partir de três montagens teatrais, realizadas com o meu ingresso no doutorado em 2011 e que foram impulsionadas pelo diálogo com o cinema: *Festim Diabólico* (2011); *Vilarejo Distante* (2012) e *Sexton* (2013). A análise dessas obras permitirá reconhecer não somente as formas de interferências cinematográficas no teatro e alguns conceitos imprescindíveis para o trabalho no âmbito dessa interface, como possibilitará também apontar historicamente influências entre as duas linguagens. Por último, a análise do filme *No lugar errado*, realizada a partir da obra teatral *EUTRO*, visa reflexões mais diretamente relacionadas à apropriação do teatro pelo modo de expressão cinematográfico.

Nessa perspectiva, o intuito é, prioritariamente, a compreensão de como esses experimentos estéticos e a apropriação cinematográfica delimitaram os parâmetros que, na

pesquisa aqui apresentada, conduziram os estudos sobre o *estado de devir* na atuação. A análise dos experimentos sugeridos revela também a maneira como a presente investigação foi desenvolvida na correlação entre teoria e prática, na qual muitos conceitos só se efetivaram com a ocorrência de constatações práticas, e muitos resultados estéticos só se materializaram conjuntamente com os estudos teóricos.

O subcapítulo se divide em três partes. A primeira objetiva delimitar determinados conceitos específicos ao modo de expressão cinematográfico e sua possível interferência na estrutura dramática da cena. Na segunda parte, destaca-se a análise do uso do vídeo como elemento cênico que permite refletir a respeito das aproximações entre a atuação no palco e na tela. Por último, identificam-se as peculiaridades da atuação entre o teatro e o cinema com o intuito de pensar o corpo do ator como potencialidade cênica. Antes de adentrar essa divisão, no entanto, apresentamos brevemente as obras a que se referem os experimentos com a finalidade de um melhor entendimento do contexto em que foram trabalhadas, considerando que a realização de todas elas se deu numa dimensão teórico-prática.

1.2.1 Os experimentos

1.2.1.1 *Festim Diabólico*

Durante o exercício da função de professor no curso de bacharelado em artes cênicas da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes⁵, orientei e dirigi algumas montagens teatrais. *Festim Diabólico* foi o resultado da disciplina “Montagem Teatral 2”, realizada no primeiro semestre de 2011 com os formandos do curso. A ementa da disciplina objetivava a criação e apresentação de um espetáculo cujo processo fosse fruto dos conhecimentos adquiridos ao longo da disciplina.

Considerando que priorizei, para a elaboração da ementa, a importância do diálogo do teatro com o cinema, os alunos/atores Adriana Cintra, Adriana Heilmann, Gabriela Pedron, Josuel Júnior, Marcelo Van de Kamp, Maria Eleide Moreira, Marisa Lima e eu, na função de professor/diretor, escolhemos a obra filmica *Festim Diabólico* (1948), do cineasta Alfred Hitchcock, como ponto de partida para o trabalho a ser realizado. A princípio, a obra serviria apenas como inspiração, mas ao analisá-la e considerando que a história, antes de ser narrada em filme, constava de um texto dramático de Patrick Hamilton chamado *A Corda*, surgiu a

⁵ A Faculdade de Artes Dulcina de Moraes foi criada pela própria Dulcina e por seu marido, e também ator, Odilon Azevedo no dia 7 de março de 1982.

decisão de adaptá-la ao teatro. Como o texto não se encontra disponível em português, optamos pela transcrição das legendas do filme, comparando com o áudio original em inglês.

Trata-se da história de dois jovens que assassinam um colega pelo prazer intelectual de matar e provar para si mesmos que conseguem cometer um crime perfeito. Para isso, resolvem esconder um cadáver no baú da casa de um deles e convidam, para um jantar, amigos e familiares do morto.

1.2.1.2 *Vilarejo Distante*

Também produzida no âmbito da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, *Vilarejo Distante* foi o resultado da disciplina “Montagem Teatral 2”, com a participação dos formandos do primeiro semestre de 2012. A proposta metodológica se calcava ainda na interface cinema e teatro, como na montagem anterior. A decisão tomada pelos alunos/atores Alessandra Sales, Flávio Monteiro, Jeferson Alves, Mário Luz, Murillo Rocha, Sami Maia, Sérgio Dhubrann e por mim, na função de professor/diretor, foi no sentido de trabalhar e criar uma dramaturgia, por meio de improvisação, a partir do universo de três filmes: *Dogville* (2003), dirigido por Lars Von Tries; *A vila* (2004), de M. Night Syamalan, e *A fita branca* (2009), de Michael Haneke. As três produções apresentam como elemento em comum o suspense criado em uma vila com fatos estranhos ou pequenas violências que passam a ocorrer misteriosamente. O maior motivador para a realização dessa montagem foi o suspense alcançado pelos filmes escolhidos.

O processo pedagógico foi muito parecido com o trabalho feito em *Festim Diabólico* no sentido de estudar estruturas fílmicas. Porém, em *Vilarejo Distante*, havia ainda o desafio de elaborar a dramaturgia da peça por meio de improvisação. Contamos, durante essa etapa, com a colaboração do ator, diretor, cenógrafo e dramaturgo Jonathan Andrade, que orientou o processo de elaboração dramaturgicamente. Após três meses de trabalho, a dramaturgia foi concluída e resumida na seguinte sinopse: “Sabe aquele tipo de lugar onde muitos desejariam morar? Aquele em que você acorda de manhã sem o barulho irritante dos despertadores, ou carros buzinando, ou até mesmo os vizinhos brigando logo cedo? Não, nada disso existe aqui. Aqui todos se conhecem e se ajudam. Ninguém faria nada. Aquilo nunca aconteceria aqui.”⁶

⁶ Essa é a fala de abertura de *Vilarejo Distante*, a qual sintetiza a ideia da peça.

Dividiu-se a peça em três partes. Na primeira, apresenta-se a vila e seus habitantes. Vê-se o pacato cotidiano de uma vila onde muito sutilmente surgem pequenos conflitos. Na segunda parte, a aparente tranquilidade é superada pelos dramas entre seus habitantes. A hipocrisia ganha vida. Ao longo desses dois primeiros atos, a encenação e a dramaturgia sugerem algumas pistas que adquirem sentido apenas na terceira e última parte. A única criança da vila, que simboliza também a esperança da cidade, é encontrada enforcada. Todos são suspeitos. Na última parte da peça, ocorre um julgamento para encontrar o culpado pelo acontecimento.

1.2.1.3 *Sexton*

O espetáculo *Sexton* foi escrito por Juliana Gandolfe e Helena Machado, em texto vencedor da 5ª edição do projeto Seleção Brasil em Cena⁷. Das três montagens teatrais mencionadas neste capítulo, *Sexton* foi a única que pude dirigir profissionalmente com temporada de um mês em Brasília e um mês no Rio de Janeiro, ambas no Centro Cultural Banco do Brasil, totalizando mais de cinquenta apresentações. Desse modo, tornou-se possível, para mim, a reflexão e aprimoramento do espetáculo durante a temporada, identificando questões que somente um processo com esse número de apresentações possibilita.

O tema da peça é a vida e a obra de Anne Sexton (1928-1974), poetisa confessional norte-americana que recebeu o prêmio *Pulitzer* em 1967. Destacou-se a sua relação com a família, com os amigos, com os amantes, com os psiquiatras e, sobretudo, com a poesia. Dessa forma, foi possível discutir temas como a morte, o suicídio, o vício, a depressão, o sexo e o amor. Anne Sexton deu início ao seu trabalho, marcado por suas experiências pessoais, a partir da sugestão de seu psiquiatra como forma de tratamento.

⁷ Após quatro edições realizadas somente no Rio de Janeiro, o projeto Seleção Brasil em Cena fez sua estreia em Brasília, onde esteve em cartaz de 1º a 16 de setembro de 2012, com a leitura de 12 textos inéditos escritos por autores estreados no teatro. Quatro diretores foram convidados para conduzir a leitura com estudantes de artes cênicas. O público escolheu dois textos – um de cada cidade – para serem montados no CCBB entre janeiro e fevereiro de 2013. Em Brasília, o vencedor foi *Sexton* e, no Rio de Janeiro, *Arresolvido*, de Érida Castello Branco. A ideia do projeto é renovar o cenário da dramaturgia nacional, incentivando o trabalho de novos autores, além de propiciar a atores de escolas de teatro da cidade sua inserção no mercado de trabalho. Desde sua criação, o projeto Seleção Brasil em Cena recebeu mais de 900 textos de autores de todo o País, e as leituras dramatizadas foram dirigidas por expressivos nomes do teatro contemporâneo brasileiro. Alguns deles foram: Paulo de Moraes, Ivan Sugahara, Stella Miranda, Gilberto Gawronski e Moacir Chaves.

A montagem tem início na infância de Anne e segue até sua morte. Não é, porém, contada linearmente, mas, sim, de maneira poética, em que vida e arte são entrelaçadas. Abre-se, com essa opção, espaço para que a estética do espetáculo contemple também a poesia. O ponto de partida para todos os elementos estéticos da peça foi biográfico e contextual, como se as referências do período histórico em que Anne viveu pudessem sustentar a criação e não limitar concepções mais poéticas e abstratas. Com base nessa escolha, foi realizada e delimitada a iluminação por Dalton Camargos e Moisés Vasconcellos; o cenário, por Jonathan Andrade e Marley Oliveira; a projeção, por Fernando Gutiérrez e Bruno Zakarewics; o figurino, por Eduardo Barón, com direção musical de César Lignelli. O trabalho, em todas as áreas de criação, assumiu como ponto de partida o figurativo para, então, alcançar também o poético e o abstrato.

1.2.1.4 *No lugar errado*

Filmado a partir da peça *EUTRO* apresentada pelo Grupo Desvio, o longa-metragem *No lugar errado*, da produtora cearense Alumbramento em conjunto com a produtora carioca Bananeira Filmes, contou com a direção de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti⁸. Com os atores Márcio Minervino, Micheli Santini, Rodrigo Fischer⁹ e Súlían Princivalli, o filme narra o reencontro de quatro amigos no apartamento de um deles, onde a relação, aparentemente fraterna, se configura em um jogo ambíguo e perverso, revelando suas fraquezas e aflorando suas violências. Dentro desse jogo, eles testam o limite moral de suas ações e de suas amizades.

No lugar errado discute também questões pertinentes para uma reflexão sobre o espaço ocupado pelo teatro no cinema e vice-versa. Um dos desafios do filme é o de encontrar o cinema em um contexto inteiramente teatral: iluminação cênica, diálogos improvisados, espaço teatral como locação para as filmagens e atores com experiência em teatro. De um modo geral, toda a estrutura do filme tem sua fonte no teatro.

⁸ O filme foi exibido em inúmeros festivais de cinema: III Semana dos Realizadores; 35^a Mostra Internacional de Cinema em São Paulo; IV Janela Internacional de Cinema do Recife; 12^a Mostra Filme Livre; II Festival Lima de Cine Independiente; 6^o Festival Cine Música Conservatória; Festival de Verão do RS de Cinema Internacional, além de diversos cineclubes. Foi lançado pela distribuidora Lume Filmes no circuito nacional em 2013.

⁹ Na montagem teatral de *EUTRO*, trabalhei como diretor e, no filme *No lugar errado*, substituí um dos atores que havia se mudado de Brasília.

1.2.2 Interferências na composição (espaço/tempo) dramática

A partir de exemplificações constantes das peças mencionadas anteriormente, a abordagem aqui realizada apreciará as diferenças e as proximidades espaçotemporais entre o teatro e o cinema, problematizando possibilidades de interferência na composição dramática das duas linguagens. A reflexão permitirá principalmente o mapeamento de importantes elementos cinematográficos que podem ser trabalhados no campo teatral.

Para iniciar este tópico com um pressuposto histórico, o teatro influenciou de forma marcante o nascimento do cinema com o jogo cênico dos atores, com as relações espaçotemporais do teatro e sua *mise-en-scène* – termo traduzido do francês para o português como encenação. Se pensarmos no tempo de existência do cinema, em seus pouco mais de 100 anos, e no período de presença do teatro no ocidente – mais de três mil anos –, pode-se perceber que o conhecimento a respeito de um contribuiu para a criação do outro.

Se os primeiros filmes narrativos na história do cinema se apropriaram diretamente do teatro para estabelecer seu modo de expressão, ao longo de sua história se pode observar a teatralidade no fazer cinematográfico de diversas maneiras. Para tanto, podemos evocar as obras de cineastas de diferentes períodos do cinema como Jean Renoir, Raoul Wash, Joseph Losey, Jacques Rivette, Ingmar Bergman, Philippe Garrel, Peter Grennaway ou John Cassavetes. É possível constatar a presença da teatralidade no cinema num sentido mais direto por meio do jogo dos atores, assim como do enquadramento frontal, da movimentação, gestualidade, valorização da palavra, iluminação ou cenografia. Mas a teatralidade também pode afetar o cinema num aspecto mais estrutural da narrativa, relativamente à organização das cenas, conforme veremos adiante.

A teatralidade é passível de ser analisada sob diversas perspectivas, mas a fim de pensá-la no contexto da interface teatro e cinema é importante considerar a forma com que ela conecta as duas linguagens, conforme destaca a pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro Gabriela Lírío Gurgel Monteiro:

A teatralidade é um conceito relevante a esta discussão na medida em que representa um elo de ligação entre as duas artes. Ela é uma no palco e outra no filme mas, sendo inerente a ambas as artes, é possível que, a partir dela, possamos visualizar as influências do teatro e do cinema e de que modo o cinema transforma o material cênico em material fílmico, e vice-versa (MONTEIRO, 2011, p.34).

Com esse viés, apropriamo-nos do conceito de teatralidade neste texto a fim de contribuir para a reflexão sobre as particularidades do cinema e do teatro, além de possibilitar

o entendimento do modo como essas especificidades reverberam umas nas outras. No caso do filme *Festim Diabólico*, por exemplo, a teatralidade se encontra na ideia de Hitchcock em realizar toda a filmagem do longa-metragem em um único *plano sequência*, ou seja, um plano sem cortes. Assim de fato não aconteceu pela necessidade de o cineasta executar oito cortes diante das restrições materiais da época, já que o rolo de um filme em 35mm dura em média dez minutos. Os cortes, contudo, foram realizados e editados de maneira que o espectador não os percebesse, permanecendo a impressão de assistir a um único plano. É possível que essa opção se deva ao fato de o argumento partir de uma peça teatral, na qual o tempo de duração da ação é linear – das 19h30 às 21h15 – e o espaço, único – a casa de uma das personagens.

No entanto, por mais que a direção de Hitchcock usufrua de questões espaçotemporais do teatro, percebe-se, com o resultado do filme, que os movimentos de câmera e toda sua encenação são cinematográficos ao extremo. A tensão no filme é criada, sobretudo, pelos movimentos de câmera, optando-se pelo jogo de esconder e revelar as coisas. Por mais que suas raízes e fonte fossem teatrais, o resultado alcançado pelo de seu filme é indiscutivelmente cinematográfico. No caso da nossa adaptação para o palco, o desafio constituiu-se em realizar uma obra teatral a partir de um filme, mantendo-se, contudo, as analogias com a linguagem cinematográfica.

1.2.2.1 Tempo

Na montagem teatral de *Festim Diabólico*, a questão temporal seguiu uma lógica linear, de fácil resolução. Mesmo diante desse aspecto, é possível ampliar a discussão e perceber a temporalidade no teatro de duas maneiras: uma referente ao tempo cênico, determinado pelo desenrolar do espetáculo e pelo desencadeamento subjetivo que o espectador estabelece com a obra no presente; a outra é o tempo da ação representada, ou tempo dramático, próprio da obra ficcional, na qual a temporalidade é estabelecida pela narrativa proposta na peça (PAVIS, 2005, p. 400). Entretanto, é preciso considerar que a noção temporal é sempre subjetiva e, por mais que a escritura cênica delimite uma duração, é o olhar subjetivo do espectador que determinará as temporalidades da obra. De todo modo, a encenação pode tentar conduzir essa noção de tempo dramático, como afirma Monteiro quando aborda a interface cinema e teatro:

Com o objetivo de estruturar o tempo dramático, o diretor se utiliza de vários dispositivos técnicos, a fim de pontuar as ações e fixar durações e ritmos. Sua atenção deve estar centrada no tempo da cena e no tempo do conjunto de cenas. Um tempo específico e outro global (MONTEIRO, 2010, p.59).

Dentre os inúmeros dispositivos técnicos para compor e multiplicar as camadas do tempo dramático, serão especificados aqui apenas os utilizados nas montagens teatrais trabalhadas. O dispositivo que mais interferiu no tempo dramático foi a utilização de vídeo nas montagens de *Festim Diabólico* e *Sexton*, conforme será analisado na segunda parte deste subcapítulo, quando se abordará o tema relativo ao uso de projeções em cena. Fora desse contexto, é possível, no entanto, relacionar essa multiplicação do tempo dramático por meio do gesto do ator, aspecto a ser aprofundado no terceiro capítulo. O único mecanismo de coerente avaliação neste momento relaciona-se à apropriação do conceito de *montagem cinematográfica* para a montagem teatral de *Vilarejo Distante*, fator que interferiu diretamente na questão temporal do espetáculo.

A *montagem cinematográfica* pode ser entendida como a última etapa do processo de criação no cinema, denominada de pós-produção, na qual imagens independentes ou planos previamente filmados são selecionados, ordenados e ajustados para definir um sequenciamento das imagens no espaço tempo próprio da narrativa.

A fim de buscar um maior entendimento do que envolve o processo de montagem, é fundamental primeiramente compreender que o *plano cinematográfico* se refere ao trecho de um filme rodado continuamente, situado entre o momento em que a câmera começa a gravar e o momento em que há o corte. De modo sucinto, o *plano* é um conjunto de imagens fixas, que são os *fotogramas*¹⁰ em movimento, limitados espacialmente pelo enquadramento. De acordo com Deleuze (2009, p. 43), "O plano é a imagem-movimento. Na medida em que se refere o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração." Um conjunto de planos pode ser definido como *cena*¹¹ e, por sua vez, um conjunto de cenas forma uma *sequência*¹². É importante atentar para o fato de não se tratar necessariamente de uma regra, mas sim da gramática mais comumente utilizada no cinema, instituída pela montagem clássica. Basta lembrar, por exemplo, que o filme *Arca Russa* (2002), do cineasta russo Alexandre Sokurov, foi construído em apenas um plano, conhecido como *plano-sequência*¹³, o mesmo

¹⁰ Fotogramas são as imagens individuais de um filme, as quais, ao serem cadenciadas 24 vezes a cada segundo, proporcionam a impressão de movimento. O fotograma seria o mesmo que *frame* na linguagem do vídeo.

¹¹ Conceito herdado do teatro, a cena em cinema pode designar um conjunto de planos centrados numa continuidade espaçotemporal.

¹² Para Jacques Aumont, "A sequência é, antes de tudo, um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário" (2003, p. 231).

¹³ Mais conhecido como um plano longo, que representa o "equivalente de uma sequência" (AUMONT, 2003, p. 231).

mencionado acima quanto à tentativa de Hitchcock em *Festim Diabólico*. Nesse sentido, é possível que um único plano possa ser um conjunto de cenas e sequências ou que o plano único seja o próprio filme.

Segundo Deleuze (2009, p. 54), “A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento de forma a constituir uma imagem indireta do tempo”. As opções estéticas para a montagem de um filme são inúmeras, variando de acordo com a forma com que ele será apresentado. Deleuze exemplifica essas diferentes maneiras a partir do experimento de alguns cineastas e de determinadas escolas de cinema, como a americana e a soviética. A tendência orgânica da escola americana, por exemplo, prioriza o agenciamento das imagens numa busca por amenizar o corte, conferindo ao espectador uma impressão mais linear das imagens, apesar de elas serem captadas em fragmentos. Trata-se da chamada *montagem clássica*, ainda predominante na maior parte das produções atuais, principalmente as hollywoodianas, realizadas desde as experimentações de D.W Griffith¹⁴ (DELEUZE, 2009, p. 55).

Outros importantes feitos na área da montagem cinematográfica se encontram nas experimentações da escola soviética com a denominada *montagem dialética*. Serguei Eisenstein¹⁵, por exemplo, apostava mais no sentido de sua obra por meio do encadeamento das imagens do que nelas propriamente ditas, nas quais o significado da sua produção se encontrava na justaposição de imagens. Uma imagem somada a outra resultaria numa terceira, com um diferente significado, como observou Lev Kuleshov¹⁶ em seus experimentos. Deleuze, ao apresentar o conceito de *montagem cinematográfica* e relevá-lo a partir das experiências de diferentes escolas e cineastas, amplia o conceito por meio de seus respectivos contextos:

¹⁴ Realizador norte-americano de cinema considerado por muitos como o criador da linguagem cinematográfica no sentido clássico. É importante destacar que a realização de filmes como o *Nascimento de uma nação* (1915) contribuiu para o cinema se estabelecer como linguagem narrativa. Griffith foi o primeiro cineasta a introduzir recursos como montagem paralela, *close-up* e diversos movimentos de câmera na realização de um filme.

¹⁵ Considerado um dos maiores cineastas do início do século XX, Eisenstein foi responsável pela consolidação de teorias da imagem em movimento e pela realização de obras como *Encouraçado Potemkin*. Suas concepções sobre montagem cinematográfica contrapõem-se às teorias clássicas. Nestas, prioriza-se a linearidade entre os planos, enquanto, para Eisenstein, é a partir do choque entre os planos que se constrói o discurso do cinema.

¹⁶ Importante teórico e cineasta russo, Kuleshov realizou, em uma de suas experiências mais famosas, uma montagem cinematográfica em que alternava o *close-up* expressivo do rosto do ator com diversos planos diferentes: primeiro, com um prato de sopa; depois, o mesmo plano do rosto do ator alternou-se com outro, que mostrava um caixão de criança; por último, ainda com o *close-up* do rosto do ator, inseriu o plano de uma mulher seminua em pose provocante. Ao exibir essa pequena montagem cinematográfica, a impressão do espectador era que o ator conseguia, com muita sutileza, transmitir diferentes estados emotivos, fosse fome, tristeza ou excitação. O fato é que essa percepção foi construída única e exclusivamente pela montagem, já que o plano do rosto do ator era o mesmo nos diferentes planos repetidamente.

A única generalidade da montagem é que ela põe a imagem cinematográfica em relação com o todo, ou seja, com o tempo concebido como o Aberto. Ela dá assim uma imagem indireta de tempo, tanto na imagem-movimento particular como no todo do filme. É, por um lado o presente variável, e por outro a imensidade do futuro e do passado. Pareceu-nos que as formas de montagem determinavam diferentemente esses dois aspectos. O presente variável podia tornar-se intervalo, salto qualitativo, unidade numérica ou grau intensivo, e o todo orgânico, totalização dialética, totalidade destemida do sublime matemático ou totalidade intensiva do sublime dinâmico (DELEUZE, 2009, p.91).

O tempo no cinema transita entre aquele que se encontra em cada plano e o que é determinado pelos agenciamentos durante a montagem do filme¹⁷. A questão mais importante para o presente estudo é pensar em como a *montagem cinematográfica* pode manipular o aspecto temporal. Para o teatro, esse conceito contribui para a reflexão sobre o modo de se interferir diretamente no tempo dramático, em que a articulação das cenas possibilita construir outras temporalidades que não a linear.

No processo de criação da peça *Vilarejo Distante*, a *montagem cinematográfica* propiciou o afrouxamento da linearidade definida pela dramaturgia, em que o agenciamento das cenas foi definido com o intuito de produzir múltiplas camadas temporais. Com essa apropriação, a opção de conceber as cenas isoladamente, para depois se definir seu sequenciamento. Essa escolha possibilitou uma dimensão temporal mais aberta para a obra, já que ela não se manteve presa dentro de uma lógica linear em que uma cena justificasse a outra. Nessa alternativa, a passagem de tempo instalou-se de forma subjetiva, possibilitando ao espectador chegar à suas próprias conclusões sobre o tempo transcorrido, cabendo a ele decidir se entre uma e outra cena teria passado uma hora, um dia, um mês. Mais importante, também caberia a ele construir a própria coerência dos relatos e acontecimentos, permitindo-se a abertura dos sentidos do drama. Instaurou-se também, dessa forma, ainda mais liberdade para se definir a articulação das cenas e para uma maior autonomia na manipulação rítmica do espetáculo.

1.2.2.2 Espaço

O espaço de representação no cinema pode ser considerado como de natureza descontínua, já que cada enquadramento define um espaço diferente, oferecendo ao

¹⁷ No terceiro capítulo, será abordado o conceito de *imagem-movimento* de Deleuze, em que ele analisa obras na qual o tempo é determinado pelo agenciamento das imagens. Discutiremos também o conceito de *imagem-tempo*, do mesmo autor, em que o tempo é encontrado dentro de cada plano, independentemente de seu agenciamento.

espectador novas formas de percebê-lo, seja pela multiplicidade dos ângulos ou pelo encadeamento de um quadro ao outro. É possível destacar o espaço no cinema por meio do deslocamento dos personagens dentro do plano, da movimentação da câmera para delimitar o espaço e do movimento de um plano para o outro, o que é dimensionado pela montagem do filme.

O espaço no teatro, de um modo geral, pode ser dividido em cênico e dramático. O primeiro é fixo e denotativo, e o segundo alavanca a ressignificação do primeiro, que se apresenta, no sentido conotativo, como algo vivo e em movimento, podendo metaforizar qualquer outro espaço (PAVIS, 2005, p. 133-135).

É importante enfatizar que o espaço dramático no teatro contemporâneo tende a ser trabalhado com maior presença de descontinuidade, principalmente pela inserção de novos meios tecnológicos, em que o uso de imagens, seja pela projeção fílmica ou fotográfica, gera espacialidades híbridas. Outra característica importante do teatro contemporâneo é a passagem do espaço cênico convencional – edifício teatral com palco italiano – para a apropriação de espaços alternativos, gerando assim outras tantas possibilidades de trabalho com espacialidades dramáticas.

Em *Festim Diabólico*, por exemplo, delimitou-se como espaço cênico – ou teatral – o palco italiano do Teatro Dulcina de Moraes, enquanto o espaço dramático buscava representar a sala de jantar da casa dos estudantes que assassinaram um colega e o esconderam num baú embaixo da mesa de jantar. Como uma das propostas da encenação era explorar o recurso do vídeo em cena, optou-se por ampliar o espaço dramático da cena por meio da projeção de outros ambientes, como a cozinha do apartamento dos jovens estudantes.

De modo geral, o espaço cênico possibilita também a ampliação e a multiplicação dos espaços dramáticos, mas a opção de multiplicar a espacialidade com o auxílio do vídeo permitiu que os espaços projetados apresentassem outras qualidades estéticas. A cozinha projetada possuía uma dimensão mais poética, diferentemente de uma cenografia que, ao delimitar o espaço dramático como uma sala e uma cozinha, poderia conferir um âmbito mais concreto. Essa ação se localiza no próprio efeito da projeção, quando, ao possibilitar outras qualidades visuais, desloca o espectador para diferentes modos de recepção. Somente houve a compreensão desse processo durante as apresentações, pois inicialmente o recurso havia sido pensado como forma imediata e acessível de solucionar um problema cenográfico. Tal experimento influenciou diretamente a composição do espetáculo *Sexton*, no qual multiplicamos os espaços de atuação utilizando o *raccord* no movimento da atriz entre a

imagem videográfica previamente filmada e a sua entrada em cena, como veremos mais adiante.

Outro recurso propiciado pela projeção de outros espaços em *Festim Diabólico* foi a possibilidade de enfatizar o suspense pretendido com a obra por meio da realização de duas cenas simultâneas, em que uma alimentava o suspense da outra. As cenas podiam ser apresentadas tanto simultânea quanto alternadamente. Dessa forma, aumentavam-se as opções de trabalhar o jogo de suspense da peça, presente no fato de que, a qualquer momento, um dos convidados poderia descobrir o cadáver escondido no baú. Uma **cena**¹⁸ específica enfatizava esse elemento: nela, os convidados do jantar e os estudantes assassinos se encontravam no espaço dramático da cozinha (projetado), enquanto a empregada organizava algumas louças que estavam em cima do baú, no espaço dramático da sala (palco). O jogo entre essas duas imagens permitiu intensificar o suspense da peça.

O efeito alcançado pela multiplicidade de espaços, físicos e projetados, aproxima-se de um recurso cinematográfico denominado *montagem paralela*, que permite ao espectador acompanhar duas diferentes cenas ou sequências em dois espaços distintos, os quais, por meio da alternância, podem indicar um terceiro significado. É “[...] onde a imagem de uma parte sucede à da outra de acordo com um ritmo. Mas, além disso, é preciso que a parte e o conjunto entrem também em relação e troquem as suas dimensões relativas” (DELEUZE, 2009, p.55).

Se a multiplicação do espaço dramático em *Festim Diabólico* possibilitou estender o espaço cênico por meio da projeção e um adensamento poético para os espaços estendidos, em *Vilarejo Distante* esse mesmo recurso provocou distintos pontos de vista na plateia, principalmente por meio da encenação, que trabalhava com a simultaneidade de espaços.

Essa montagem teatral objetivava, sobretudo, uma composição cênica que pudesse indicar que todos os personagens de *Vilarejo Distante*, de alguma maneira, apresentavam motivos para matar a única criança da vila. O desafio era criar uma atmosfera de suspense e conseguir que todos os personagens fossem vistos pela plateia como possíveis culpados. Tornou-se necessário também que a encenação promovesse diferentes pontos de vista na plateia a partir da disposição das cenas no espaço, tanto pela simultaneidade quanto pelo jogo

¹⁸ Ver vídeo 1 em anexo: cena da peça *Festim Diabólico*. As palavras em negrito ao longo da tese permitem o direcionamento para um link na web. Quando se tratar do texto impresso, esse direcionamento ocorrerá por meio de uma referência ao anexo.

de esconder/mostrar algumas ações para determinada parte da plateia. Nesse sentido, mostrou-se importante que a encenação conseguisse direcionar o olhar do espectador, com a apresentação de pistas e indícios que, dependendo do ângulo de visão de cada espectador da plateia, eram (re)velados.

A encenação procurava multiplicar diferentes pontos de vista¹⁹ a fim de tornar contraditório o julgamento da plateia, de modo que cada parte desta teria à sua disposição ângulos de visão diferentes. Para alcançar esse intento, a melhor opção foi dispor duas plateias uma de frente para a outra, com o espaço cênico no meio, como uma espécie de “teatro sanduíche”. Essa disposição propiciava à encenação múltiplos espaços dramáticos dentro do espaço cênico, como visto na imagem a seguir:



Figura 1 – Espaço cênico de *Vilarejo Distante*²⁰

Pela disposição mostrada acima, a plateia encontra-se agrupada nas extremidades da direita e da esquerda – áreas não iluminadas –, enquanto no espaço cênico, área iluminada, percebe-se simultaneamente a disposição dos elementos cênicos que representavam as casas dos habitantes daquela vila, os quais viriam a constituir os espaços dramáticos.

Com essa estrutura espacial, era possível trabalhar a simultaneidade de cenas, na intenção de direcionar o olhar de parte da plateia e propiciar que os espectadores tivessem pontos de vista diferentes uns dos outros.

¹⁹ Consideramos o termo *ponto de vista* como a leitura do espectador, enquanto ângulo de visão é utilizado como referência física entre o espectador e a cena.

²⁰ Todas as imagens de *Vilarejo Distante*, *Festim Diabólico* e *Sexton* são capturas de tela de filmagens realizadas.

É importante considerar que, independentemente dessa manipulação, o ponto de vista do espectador é sempre pessoal, diferente do outro, e ocorre no âmbito de uma relação subjetiva com a obra. A encenação concebida dessa forma objetivava intensificar a subjetividade na percepção. A própria natureza do teatro propõe, em princípio, a autonomia no olhar do espectador. No teatro, o espectador escolhe seu próprio enquadramento. Para Marcel Martin (*Apud* STEPHENSON; DEBRIX, 1969, p. 53), “No teatro, varejamos a cena, buscando um centro de interesse. No cinema, a câmera penetra na profundidade das coisas”. Nesse sentido, para Peter Brook, o cinema pode usufruir dessa teatralidade ao buscar o centro de interesse das cenas:

No teatro, a atenção de cada um muda constantemente de objeto. Às vezes, você focaliza a ação principal; às vezes, um ator no fundo da cena; às vezes um detalhe da cena; às vezes, você toma consciência da presença do público. Nenhuma câmera, nenhum microfone, pode recriar diretamente essas condições, mas pode orientar e focalizar sua atenção e mostrar também a ação secundária. O cinema pode produzir sua própria teatralidade (BROOK *apud* MONTEIRO, 2010a, p.11).

Segundo Brook, por mais que, no cinema, o enquadramento seja delimitado para o espectador, é possível atribuir diferentes fontes de informação no mesmo quadro, assim como ocorre no teatro. A ação secundária que Brook relata seria aquilo que, no cinema e na fotografia, convencionou-se chamar de *profundidade de campo*. O cinema trabalha com esse recurso na medida em que a câmera escolhe os objetos ou as pessoas para serem objetos do foco, deixando ou não desfocadas as ações secundárias (AUMONT; MARIE, 2003, p.242). Ou seja, a *profundidade de campo* permite mostrar, num mesmo quadro, uma ou mais ações, ainda que o foco continue a guiar o olhar do espectador de cinema. Também é possível pensar que, quanto mais aberto o enquadramento, maior a liberdade do espectador para “varejar a cena”.

Por mais que, no teatro, esse seja um recurso próprio ao olhar do espectador, na montagem teatral de *Vilarejo Distante*, o conceito de *profundidade de campo* contribuiu para a tentativa de provocar e guiar o olhar do espectador. O efeito ocorria enquanto o espectador assistia a uma **cena**²¹ situada mais próxima de sua visão, ao mesmo tempo em que, no mesmo ângulo, acendiam-se as luzes de uma cena que acontecia ao fundo, como ilustra a imagem a seguir:

²¹ Ver vídeo 2 em anexo: cena da peça *Vilarejo Distante*.



Figura 2 – Profundidade de campo em *Vilarejo Distante*

Nesse ângulo de visão, observamos que, conforme ilustrado na Figura 2, é possível acompanhar as duas cenas simultaneamente, absorvendo tanto os indícios explicitados na imagem mais próxima quanto às informações sutis da cena localizada ao fundo, além, é claro, de se conferir profundidade ao espaço. O efeito se inverte para a plateia situada na posição oposta, que, por sua vez, recebe informações díspares. Ou seja, duas cenas simultâneas eram vistas no mesmo momento por todos da plateia, mas com possibilidades de interpretação distintas dos mesmos fatos devido ao diferente ângulo de visão que dispunham da cena.

Uma das ideias para a encenação em *Vilarejo Distante* era a construção de um espaço em que os ângulos de visão do espectador variassem relativamente à disposição das cenas, com umas mais próximas e outras mais distantes, com diferentes angulações. Dessa maneira, essa estrutura também podia alterar o ponto de vista do espectador. O público, além de ser direcionado pela própria disposição física entre a cena e a plateia, era incitado a escolher seu recorte a cada cena, já que, muitas vezes, trabalhávamos com acontecimentos simultâneos. Por exemplo: na **cena**²² do julgamento, em que cada personagem se defende da acusação de haver matado a criança, uma vez que todos eram suspeitos, o ângulo de visão de cada espectador acusava mais um personagem do que outro. Como a mesa do julgamento estava situada no centro do palco, entre uma plateia e outra, os ângulos de cada personagem variavam para a plateia:

²² Ver vídeo 3 em anexo: cena da peça *Vilarejo Distante*.



Figura 3 – Cena do julgamento em *Vilarejo Distante*

A partir desse ângulo, é visível a expressão de três personagens de frente, as costas de outros três e uma parte do corpo de um último à esquerda. Esse é o ângulo de visão de um lado da plateia, onde podemos observar, dentre essas personagens, uma de costas à direita com a cabeça baixa. A leitura desse lado da plateia pode ser, por exemplo, no sentido de sugerir que ela esteja de cabeça baixa por esconder algo ou por estar com medo. Porém do outro lado, o espectador via o rosto dessa mulher, que estaria, por exemplo, com um leve sorriso. Desse modo, as possibilidades de leituras de fato são inúmeras, mas pode-se afirmar, ao menos, que a leitura da plateia localizada em um lado seria diferente do que prevalecia para os espectadores situados no outro lado. A criação dessas diferentes possibilidades foi o ponto de partida da encenação.

Na mesma peça, em uma determinada cena, havia uma alusão metateatral pela qual se explicitava a busca da encenação por explorar os diferentes ângulos de visão do espectador. O uso metalinguístico, nesse sentido, surgia como catalisador do discurso. Mais uma vez, o modo de expressão cinematográfico foi fundamental para esse efeito, como ilustrado nas imagens a seguir:



Figura 4 – Recurso de *plano* e *contraplano* em *Vilarejo Distante*

Esse ângulo de visão da câmera, compartilhado por alguns espectadores, mostrava dois diferentes personagens de frente numa mesma **cena**²³. Como as duas cenas se alternavam, no momento em que se apagava a luz de uma e se acendia a da outra, os personagens que antes estavam no escuro trocavam de lugar. Com a mudança da iluminação, o público via os personagens em lugares invertidos. Um trabalho simples, mas que possibilitava literalmente apresentar dois lados de uma mesma personagem, lembrando o efeito cinematográfico de *plano* e *contraplano*.

A alternância entre os dois planos é um recurso empírico, introduzido pelos filmes de D.W. Griffith, utilizado geralmente para apresentar o diálogo entre dois ou mais personagens, com a imagem de cada um deles aparecendo alternadamente. Cria-se, com esse recurso, a sensação de que as personagens estão uma diante da outra, já que a câmera se coloca numa posição próxima do ângulo de visão de uma delas.

Uma especificidade do cinema importante para se pensar a relação espaçotemporal na cena e trabalhada nas montagens teatrais mencionadas é o recurso conhecido como *raccord*. Com ele, é possível se obter a sensação de continuidade entre dois ou mais planos. Para Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p.251), seria “um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual.” Apesar de

²³ Ver vídeo 4 em anexo: cena da peça *Vilarejo Distante*.

um recurso específico do cinema, ele foi utilizado na montagem teatral de *Festim Diabólico* e *Sexton* com a finalidade de se criar a impressão contínua de espaço e tempo entre uma imagem projetada e uma ação no palco.

Em *Festim Diabólico*, a continuidade de uma ação no palco, a partir de um determinado espaço físico para o espaço projetado – ou vice-versa –, não seguia uma coerência do tamanho das personagens ou de espaço. Em *Sexton*, quando uma personagem saía da cozinha, ilustrada pelas projeções, e se dirigia para a sala, representada cenograficamente no palco, mantinham-se as proporções do espaço e do tamanho das personagens, além da continuidade temporal, aprimorando ainda mais o efeito cinematográfico de *raccord* de movimento²⁴:

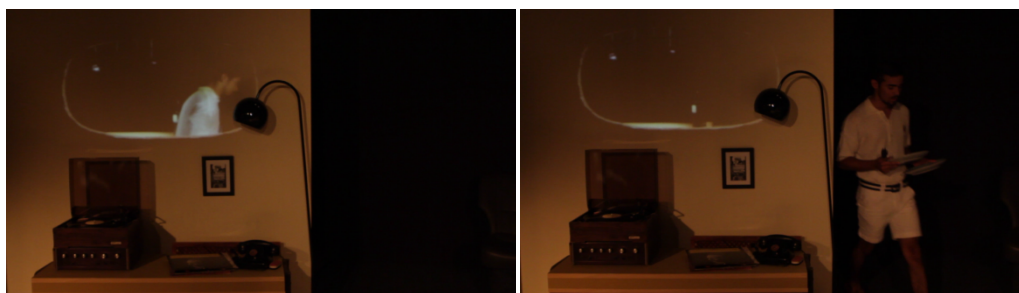


Figura 5 – O *raccord* de movimento na montagem teatral *Sexton*

Além de conferir fluidez espaçotemporal de movimentação, essa **cena**²⁵ também tornava fluida a relação da imagem projetada com a ação concretizada no palco, evidenciando a personagem e potencializando sua presença. Esse recurso também conferia uma dimensão mais poética para um espaço visualizado apenas pelo vídeo. Nesse aspecto, por exemplo, antes da entrada em cena do personagem Kayo (Figura 5), era projetado em vídeo o espaço em que ele cozinhava, como também o lugar em que Anne tomava sol:

²⁴ Para Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 251), o *raccord* de movimento é o mais comum no cinema e pode ocorrer por meio de um gesto, pela direção do movimento ou pelo olhar. Um uso bastante comum é o *raccord* sobre o olhar: um personagem gira o pescoço e olha para algum objeto – nesse momento, há o corte para mostrar o ponto de vista da personagem olhando para o mesmo objeto. Existem ainda outros inúmeros tipos de *raccord*, como o que é feito por analogia. Um exemplo clássico está presente no filme de Stanley Kubrick *2001 – uma odisséia no espaço*: no plano em um homem-macaco joga um osso para o céu, há o corte para o plano de uma nave espacial com o mesmo formato do osso.

²⁵ Ver vídeo 5 em anexo: cena da peça *Sexton*.

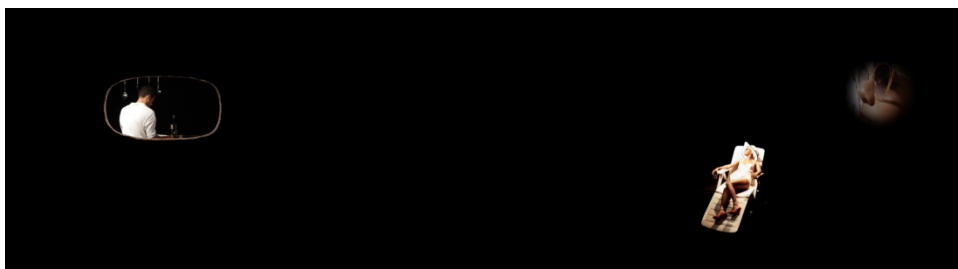


Figura 6 – Projeção de dois espaços e um *close up* em *Sexton*

Com o posicionamento de três telas nas paredes cenográficas, as imagens projetadas simultaneamente nessa **cena**²⁶ ambientavam não somente a cozinha, a área da piscina e as personagens, mas também demarcavam os planos-detelhe de objetos ou grandes planos das personagens. Um dos aspectos mais interessantes no trabalho com projeções é a possibilidade de realizar recortes bastante próximos de detalhes da cena ou de partes isoladas do corpo, como o rosto. É possível explorar mais nuances e detalhes das cenas, principalmente em teatros onde o espaço cênico é mais distante do público. O registro fílmico projetado em cena permite que a própria atuação trabalhe com outras percepções sobre o corpo e sobre o espaço, como será visto no capítulo 3.

Destacadas as interferências do modo de expressão próprio do cinema em estruturas dramáticas da cena, a seguir propomos a apresentação de um breve recorte histórico sobre a apropriação tecnológica na cena teatral, para, então, examinar a presença das imagens projetadas em *Festim Diabólico* e *Sexton*.

1.2.3 As projeções em cena

A partir da crise do drama moderno, o teatro passou a estabelecer seus primeiros diálogos com o cinema – momento em que a arte teatral se distanciou da normativa textocêntrica e propôs-se a dialogar com outras artes. Essa crise coincide com o nascimento da luz elétrica e, pouco depois, com o surgimento do cinema, o qual buscou no teatro sua principal referência inicial, mas, em determinado momento, precisou negar os parâmetros teatrais para constituir suas próprias características.

A renovação das artes cênicas, com a crise do drama no final do século XIX, foi liderada principalmente pelos encenadores simbolistas, que entendiam a arte teatral não

²⁶ Ver vídeo 6 em anexo: cena da peça *Sexton*.

apenas como uma representação mimética da realidade, mas, sobretudo, como uma arte subjetiva capaz de olhar para a realidade de forma poética. A teatralidade passou por uma renovação com Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Lugné-Poe, Vsévolod Meyerhold e Antonin Artaud, na chamada era dos encenadores, em que estes são considerados responsáveis não só por marcar entradas e saídas dos atores, mas também por pensar todos os elementos cênicos presentes no palco. Conforme Jacques Aumont:

A expressão encenador (*metteur en scène*) data, em francês, de 1820. Foi em inícios do século XIX que apareceu esta personagem responsável pela unidade do espetáculo e que substituiu aqueles que até então assumiam, normalmente, o diretor de cena (*régisseur*). As razões desta pequena revolução são de duas ordens. Em primeiro lugar, as técnicas tornam-se mais complexas, em especial as da iluminação; o diretor de cena, encarregado da regulação da maquinaria e do palco, não está preparado para gerir essas técnicas. Em segundo, e fundamentalmente, as convenções do teatro clássico, que automatizam a encenação, vão desaparecendo gradualmente (AUMONT, 2008, p.129).

Ao pensar em todos os elementos que compõe a cena, o encenador passa a dialogar mais intensamente com outras artes como a dança, a música, a poesia, as artes visuais e o cinema. Dentre as inúmeras apropriações precursoras do cinema nas montagens teatrais do início do século XX, vale destacar o trabalho de Erwin Piscator e Meyerhold. O primeiro faz uso da projeção em cena a fim de apoiar seu discurso político de duas maneiras, no que ele denomina de *filme dramático* e *filme comentário*. Segundo a definição de Piscator:

O *filme dramático* intervém no desenvolvimento da ação. Ele substitui a cena falada. Lá onde o teatro perde tempo em explicações e diálogos, o filme esclarece situações através de algumas imagens rápidas. Somente o mínimo necessário [...] O *filme de comentário* acompanha a ação como um coro. Ele se dirige diretamente ao espectador, o interpela [...] O filme de comentário atrai a atenção do espectador sobre momentos importantes da ação [...] Ele critica, acusa, precisa datas importantes (PISCATOR *apud* MONTEIRO, 2011, p. 27).

Já Meyerhold, amplamente influenciado pelo cinema, sobretudo por seu amigo e aluno Serguei Eisenstein, considerou a sétima arte como uma camada que multiplica o sentido da cena, distanciando-se de qualquer utilização ilustrativa ou figurativa. A proximidade de Meyerhold com o cinema não é apenas quanto à utilização de projeções fílmicas em suas montagens, mas no que se refere também à apropriação das especificidades da linguagem cinematográfica, marcadamente no sentido de pensar as potencialidades da imagem, independente de qualquer discurso verbal.

A imagem passou a ocupar, então, especialmente a partir do movimento simbolista, um lugar importante no teatro, pois ampliava novas possibilidades espacotemporais para a cena. E foi no *teatro performativo* (FÉRAL, 2008) ou *teatro pós-dramático* (LEHMANN, 2007) que

se reconheceu a imagem como elemento fundamental para pensar o teatro contemporâneo, já que “na civilização midiática pós-moderna, a imagem representa um meio extraordinariamente poderoso” (LEHMANN, 2007, p. 365).

Realizamos, neste instante, um salto no tempo para enfatizar como a globalização, a digitalização das imagens, os avanços tecnológicos e a criação de novos suportes configuram também um novo pensamento sobre a vida e, conseqüentemente, sobre as artes em geral. Assemelhando-se a um discurso presente na contemporaneidade, é possível se chegar a um teatro em que a pluralidade, o hibridismo e a fragmentação estão presentes predominantemente pelo reflexo de seu contexto histórico e pelo envolvimento das artes cênicas com outras artes. As características desse teatro serão analisadas no capítulo 3, quando o conceito de *teatro performativo* permeará o pensamento sobre as reverberações do cinema.

Desse modo, é imprescindível refletir sobre a influência que as novas tecnologias exercem no mundo e na arte contemporânea. A nossa proposta aqui é pensar o impacto dessas inovações no teatro, já que, no mundo contemporâneo, predominantemente visual, as imagens na cena permitem outras camadas discursivas antes determinadas predominantemente pelo texto. Ao analisar o impacto dos novos dispositivos nas artes cênicas, percebe-se que essas tecnologias e seus meios de produção imagética delimitam diversos e novos parâmetros para a construção narrativa da cena.

Se, com o surgimento do cinema, alguns encenadores passaram a atuar com novas possibilidades na cena teatral, como as experiências mencionadas de Piscator ou Meyerhold, é com a invenção do vídeo que outras inúmeras formas revitalizaram a estética cênica. Ao aparecer na década de 50, inicialmente com a *performance art* de Nam Jun Paik²⁷, o vídeo reconfigurou radicalmente questões de tempo e espaço nas artes performáticas. Possibilitou não só a multiplicação de imagens, como também o recorte espacial e corporal, a condução do espectador para pontos específicos da cena, o diálogo e complemento para os demais elementos cenográficos e, sobretudo, a “busca de uma narrativa híbrida, que possibilite uma forma mais sensorial à recepção do evento teatral” (BARONE, 2009, p.109).

No cinema, o tempo e o espaço se constituem essencialmente por meio da montagem fílmica, que determina o encadeamento das imagens, ou mesmo pela própria composição de

²⁷ Artista sul coreano considerado um dos precursores da videoarte, criador de um dispositivo portátil nos anos 60 para a gravação de seus vídeos.

cada plano. De forma diversa, o vídeo no teatro pode expandir as possibilidades espaçotemporais não apenas pela continuidade das imagens, mas pela sua simultaneidade, seja na projeção de duas ou mais imagens, seja pela simultaneidade destas com a ação que se desenvolve no palco. Dessa maneira, a unidade espaçotemporal do vídeo no teatro é constituída não somente pelo encadeamento das imagens projetadas, mas fundamentalmente por seu agenciamento com a cena, possibilitando outras formas de composição do espaço e tempo dramáticos.

Podemos observar que a crescente utilização das novas mídias no palco se deve basicamente à abertura inúmeras possibilidades para a composição cênica. Se, anteriormente, foram expostos alguns usos de projeção nas montagens teatrais de *Festim Diabólico* e *Sexton*, pretende-se neste ponto ampliar essa discussão e refletir, por exemplo, sobre as interferências do vídeo no trabalho do ator no contexto das montagens teatrais aqui apresentadas.

Em *Festim Diabólico*, o vídeo foi utilizado muitas vezes como extensão do discurso do ator. Um exemplo foi a recorrência às imagens do filme de Hitchcock, duplicando a cena no palco, como visto na imagem a seguir:

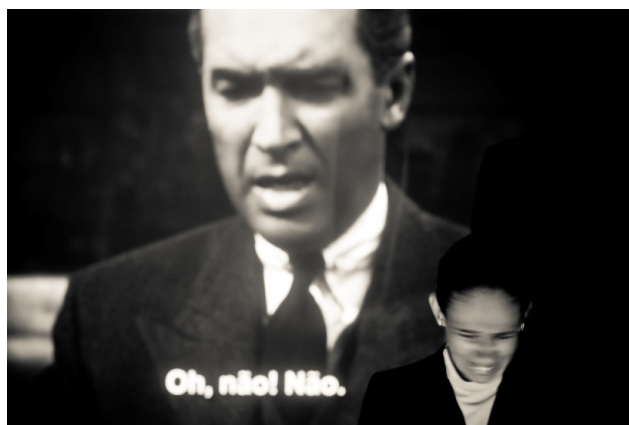


Figura 7 – Maria Eleide interpretando o personagem de James Stewart em *Festim Diabólico*

Na **cena**²⁸, observa-se tanto a atriz no instante em que interpreta o professor quando descobre o cadáver escondido no baú, quanto a imagem ao fundo, respectiva ao mesmo momento da narrativa, na atuação de James Stewart para a mesma personagem na obra de Hitchcock (Figura 7). Alcançou-se, com esse recurso, uma duplicação do desespero no

²⁸ Ver vídeo 7 em anexo: cena da peça *Festim Diabólico*.

momento em que o professor descobre que seus alunos mataram um colega e o depositaram dentro de um baú em sua sala de jantar. O processo de composição dessa versão teatral objetivava, de alguma maneira, o enriquecimento do diálogo entre o cinema e o teatro, especialmente quanto às questões relacionadas ao trabalho do ator. Um exemplo foi o questionamento sobre como o uso de imagens projetadas poderia propiciar outras camadas para a personagem que está sendo apresentada. Na imagem a seguir podemos ver novamente o professor, dessa vez num momento crítico, quando ameaça seus alunos com uma arma:



Figura 8 – Cena de *Festim Diabólico*

Com a utilização de apenas um projetor, foi possível mostrar como o ato de ameaçar seus alunos com uma arma implicava também uma ameaça para si mesmo nessa **cena**²⁹, quando se projetava a imagem filmada do professor apontando uma arma para sua cabeça. Considerando que as falas da personagem não explicitavam o sentimento de culpa que o professor possuía, já que ele era o exemplo de seus alunos, o recurso de vídeo propiciou maior complexidade para essa ação, com uma transição entre a ameaça e a culpa.

Outra solução alcançada com o uso de projeções foi a possibilidade de ampliação de imagens das personagens no palco, apresentando mais nuances de suas intenções, pois a distância física entre o palco e a plateia do teatro, em que a peça é apresentada, não permitia essa proximidade. Trabalhamos, assim, com o *primeiro plano* ou *close-up* cinematográfico:

²⁹ Ver vídeo 8 em anexo: cena da peça *Festim Diabólico*.

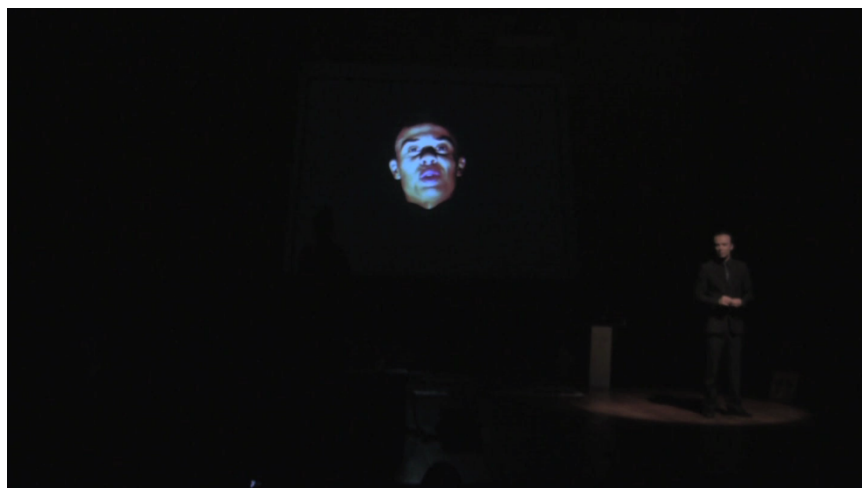


Figura 9 – *Primeiro plano em Festim Diabólico*

Observa-se, na imagem acima, que o recurso de vídeo possibilitou a **ampliação**³⁰ do rosto do ator, permitindo que ele explorasse expressões mais sutis e ambíguas de forma mais evidente ao público. Além desse aspecto, o efeito em si era interessante pelo fato de as ações dos atores no palco terem sido milimetricamente ensaiadas em sincronia com os vídeos previamente filmados. Desse modo, o público tinha a impressão de que a imagem era registrada ao vivo, sem que, no entanto, ele pudesse ver câmera alguma, apenas o efeito obtido. Provocava-se a curiosidade e expectativa do público quanto às cenas seguintes. Em outro momento, a imagem projetada produzia o efeito contrário: o ator executava determinada ação no palco, mas o que se via projetado era uma atitude antagônica. A projeção surgia como o inconsciente da personagem ou como aquilo que gostaria de fazer, mas que, por razões morais ou éticas, não chegava a concretizar. A relação das imagens projetadas, ora sincronizadas, ora antagônicas, criava um jogo de expectativa e curiosidade no público, o que era fundamental para o suspense da obra.

A principal conquista quanto às questões relacionadas à contribuição do cinema para a montagem da peça *Sexton* diz respeito à experimentação realizada com a técnica de *video mapping*, que possibilita a projeção em outras arquiteturas que não simplesmente a tela branca. Houve o mapeamento, por exemplo, de superfícies irregulares. Com a apropriação dessa técnica, inúmeras possibilidades de trabalhar modos de expressão cinematográficos no palco se abriram nessa produção.

³⁰ Ver vídeo 9 em anexo: cena da peça *Festim Diabólico*.

Quando decidi pelo agenciamento das imagens projetadas na *mise en scène* da peça juntamente com Fernando Gutiérrez, o responsável pelo mapeamento do palco e da criação das imagens, a intenção era a trabalhar aquela técnica como uma forma de enriquecer o discurso da obra, integrando-o à dramaturgia ao trabalho dos atores. Surgiu, no entanto, o receio de que as projeções se tornassem meros efeitos visuais ou que competissem com o trabalho cênico. Para Fernando Gutiérrez:

O maior desafio foi pensar em como as projeções poderiam dialogar com o resto do espetáculo sem que a sua presença interferisse negativamente na realização da peça como um todo. Meu medo era que a projeção distraísse excessivamente o público em momentos em que este deveria estar prestando atenção nos atores. As possibilidades são infinitas, mas o que temos que ter em mente sempre é em como fazer isso em harmonia entre som, imagem, cenário, encenação. Assim a projeção torna-se um outro elemento que pode contribuir com a narrativa, fazendo parte indissociável do espetáculo. O som, a cenografia, a luz podem contribuir no processo não só “enfeitando” o espetáculo, mas construindo uma linguagem. O mesmo pode ser dito das projeções. Por isso, devemos ter sempre muito cuidado com o objetivo da projeção para que não se torne gratuita.³¹

Apesar de uma projeção de imagens habitualmente privilegiar o impacto visual, é imprescindível que ela ocorra juntamente com o discurso da obra, com a dramaturgia e com a atuação. A partir da clareza quanto a esse princípio norteador, o primeiro passo foi a integração da proposta com o cenário. O espaço dramático priorizado foi a casa da poetiza Anne Sexton, o qual podia se reconfigurar em outros espaços, delimitados, por sua vez, pelos efeitos de luz e projeção. Quando todas as luzes do palco se encontravam acesas, era visível a casa de Sexton, mais precisamente a sala:



Figura 10 – Espaço dramático da casa de Anne Sexton

³¹ Entrevista, não publicada, realizada com Fernando Gutiérrez no dia 20 de fevereiro de 2013.

Já com as luzes recortadas ou na presença da imagem projetada em cena, o espaço passava por uma ressignificação. Adiante, ilustra-se como o espaço da casa de Anne se transformava num bar, numa sala de terapia ou num espaço poético:



Figuras 11, 12 e 13 – Três cenas da peça *Sexton* em momentos distintos³²

Com a decisão de que o espaço central do cenário seria a casa da poetiza, tornou-se necessário que esse local contasse com estrutura própria para as projeções, de modo a permitir sua visualização. As paredes da casa foram definidas como o principal espaço visível para a projeção. Além delas, adotou-se parte do chão do espaço cênico, delimitado por carpetes, como arquitetura para a projeção. Ainda nesse âmbito, algumas mobílias da casa foram dispostas para determinadas projeções, como foi o caso de um pequeno quadro e o rack do aparelho de som.

Em termos técnicos, houve a utilização de três projetores, que conseguiam cobrir todo o espaço cênico, e um computador equipado com *software* específico³³ para a manipulação

³² Imagens capitadas pelo fotógrafo Diego Bresani.

³³ Utilizou-se o *Isadora*, *software* desenvolvido por Mark Coniglio, e permite não apenas trabalhar com o mapeamento, mas também propicia a integração e a relação de todas instancias tecnológicas num mesmo programa.

das imagens projetadas. Esse aparato tecnológico permitia a projeção de inúmeras imagens ao mesmo tempo, porém manipuladas de maneira independente. Dessa maneira, estavam à nossa disposição, por exemplo, trinta pequenas telas disponíveis para trabalharmos no espaço cenográfico, o que apresentava inúmeras possibilidades de diálogo do vídeo com a cena. Com tal composição, estabeleceu-se a hibridização de diferentes linguagens, ampliando as possibilidades estéticas e discursivas no teatro. Segue abaixo a figura ilustrativa do mapeamento do espaço cenográfico no momento de projeção dos vídeos:

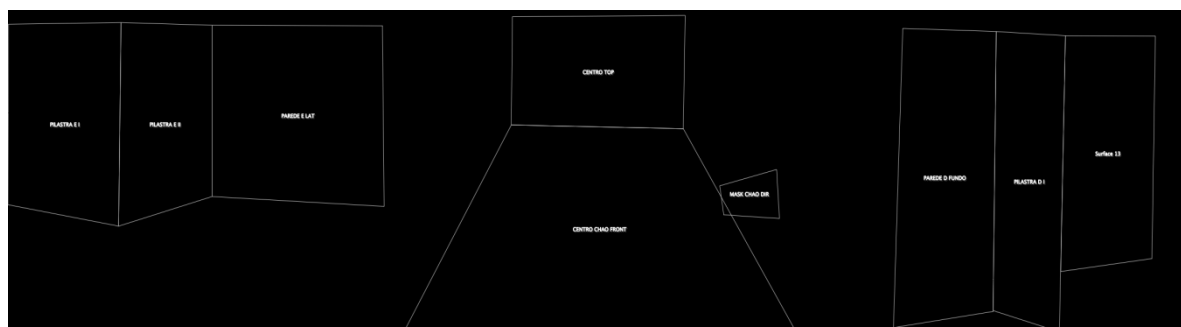


Figura 14 – Esquematisação das superfícies que serviam para a projeção em *Sexton*

Os quadrados na figura acima representam a superfície dos grandes espaços usados como uma tela de projeção: três telas nas paredes da esquerda, três na parede da direita, uma no chão, uma na tela do fundo e uma pequena à direita, mapeada numa mobília do cenário. Portanto, estavam disponíveis oito telas para projeção, as quais poderiam ainda se transformar em dezesseis ou mais telas. No entanto, quanto mais telas, menor seria a área projetável. Diante dessa peculiaridade, optou-se por trabalhar com essas oito grandes telas, que possibilitavam uma maior visibilidade das imagens projetadas para o público, somadas a uma de menor superfície, referente a uma mobília do cenário.

Importante interferência das projeções na peça teatral *Sexton* ocorreu quando as personagens Anne Sexton e sua amiga Sylvia Plath apareciam escrevendo suas poesias numa máquina de escrever, e todo o espaço cênico era **banhado**³⁴ por uma composição poética visual. Como uma das ideias da peça era justamente promover a aproximação do público com a poesia, esse efeito colocava o espectador num momento de contemplação da criação poética das personagens, além de compartilhar parte dessa obra de forma que à plateia fosse possível

³⁴ Ver vídeo 10 em anexo: cena da peça *Sexton*.

a construção de sua própria poesia diante das muitas palavras espalhadas pelo palco, numa ordem a ser determinada pelo olhar de cada um:



Figura 15 – Imagens do próprio programa utilizado como referência da espacialização das projeções

A projeção propiciou também uma atmosfera poética e fotogênica em outro momento da peça, na cena em que a personagem Anne Sexton se relaciona sexualmente com seu amante James Wright (Figuras 16 e 17). Durante a leitura do texto, que narrava a relação sexual entre os dois personagens, surgiu de imediato, em mim, o receio de encená-la no palco. Assim se deu diante da minha experiência como espectador de teatro em cenas de sexo, as quais, no meu entender, causam geralmente um efeito constrangedor na plateia, perdendo a sua beleza. Por outro lado, no cinema, como a câmera permite focar/desfocar e revelar/esconder partes do corpo, dentre outros efeitos, essas cenas podem ser compostas de forma bela com maior fluidez e facilidade do que poderia ocorrer numa produção teatral. Assim, escolhi me apropriar do recurso das projeções para, de alguma maneira, construir uma cena que fosse ao mesmo tempo bela e excitante. Juntamente com Fernando Gutiérrez, filmamos a relação sexual dos dois personagens, tal como apareceria na peça, buscando alcançar a fotogenia dos corpos se entrelaçando, conforme mostram as imagens abaixo:

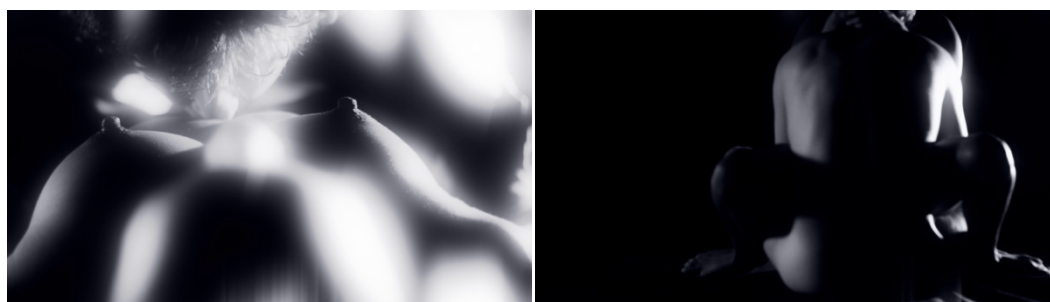


Figura 16 – Projeções de uma cena entre o poeta James Wright e Anne Sexton

Com a captura em filme do material, as imagens eram projetadas em momentos específicos da cena. No palco, a luz, idealizada por Dalton Camargos e Moisés Vasconcellos, propiciava uma atmosfera suave, que ora revelava e ora escondia, recortando os corpos e criando um efeito semelhante ao obtido com o encadeamento dos planos no cinema. A composição dos dois diferentes recortes, os realizados pela luz e aqueles presentes nos vídeos, revelava uma **cena**³⁵ íntima, mas não constrangedora:

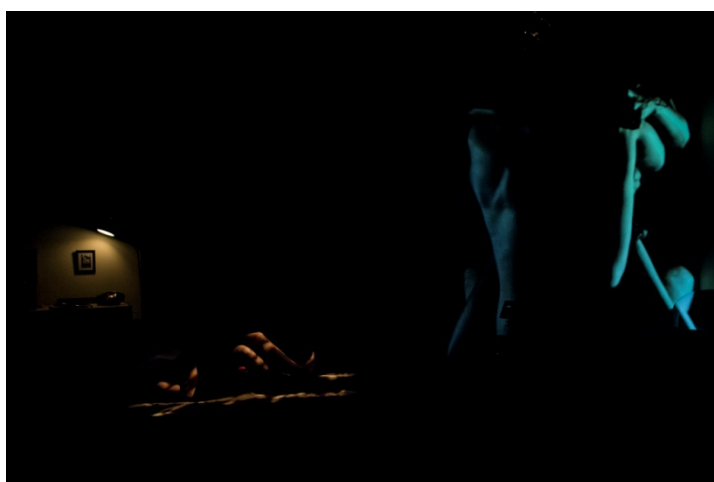


Figura 17 – Cena e projeção na peça *Sexton*

Dentre as inúmeras possibilidades encontradas com o trabalho de projeção em *Sexton*, a mais importante delas foi a descoberta de uma linguagem que melhor traduz o diálogo orgânico do vídeo com o teatro. Este último, ao se apropriar dessa tecnologia audiovisual, encontra recursos que permitem a multiplicação dos sentidos da cena. O resultado da proposta alcançou um registro que apresentava contribuições para a dramaturgia, como destacado pelo crítico Bernardo Sardinha durante a temporada apresentada no CCBB do Rio de Janeiro:

Com o uso das projeções e da luz, a montagem conseguiu ampliar o espaço cênico e vencer as limitações iniciais do cenário. As projeções, em especial, chamam a atenção, por não ser apenas um fricote, elas realizam cortes no tempo e espaço como se fossem “janelas” ampliando/adicionando as várias camadas que o texto tem. É raro ver o uso desta tecnologia a serviço da dramaturgia no teatro.³⁶

A presença de uma, duas ou muitas telas projetadas no espaço teatral, a serem manipuladas com precisão e de maneira independente, pode provocar a aproximação cada vez

³⁵ Ver vídeo 11 em anexo: cena da peça *Sexton*.

³⁶ Crítica disponível em: <http://blahcultural.com/critica-de-teatro-sexton>. Acesso em 26 de março de 2013.

mais intensa entre os modos de expressão cênico e cinematográfico, gerando outras formas de composição e até um novo estilo. De acordo com Monteiro:

A utilização crescente das novas mídias na encenação contemporânea revela o interesse pelo fragmento, provoca no espectador, em alguns casos, a sensação de que é apenas o presente que interessa, suscita apreensões fugazes das imagens do momento de sua projeção, imagens descartáveis, consumidas sensorialmente. Não é necessário que tais imagens se relacionem a priori com o que as antecedem, com algum sentido emergente do material cênico observado. Por outro lado, os limites de coexistência entre as artes não se configuram como fronteiras demarcáveis. Nesse sentido teatro e cinema interligam-se e assistimos a peças nas quais os dispositivos são parte integrante do cenário. Nele, imagens, trechos de filmes, o personagem em outra situação, *letrings*, borrões, imagens documentais, vídeos são utilizados criando, no espaço cênico, possibilidades de diálogo em face da presença do ator, podendo romper com essa mesma presença, ao lançar trajetórias e sentidos que escapam ao que antecede à visão do espectador. As imagens são projetadas não somente em telões, prefigurando um espaço institucionalizado, mas sobre suportes variados, sobre o corpo do ator, sobre outros lugares do espaço, sobre objetos do cenário (MONTEIRO, 2011, p. 33-34).

Se, por um lado, a apropriação do cinema pelo teatro amplia as possibilidades estético-cênicas, por outro ela pode, pelo uso banalizado, atropelar o discurso narrativo de uma obra, alcançando um patamar apenas virtuoso. É preciso cuidado com o deslumbre que o trabalho com vídeos na cena teatral, pois, se “não é necessário que tais imagens se relacionem a priori com o que as antecedem, com algum sentido emergente do material cênico observado”, como destacou Monteiro (2011, p.33-34), as projeções utilizadas no espaço cênico podem perder sua força ou surgirem apenas como ilustração que preenche ou enfeita frágeis discursos na cena.

O fato é que se as experiências cênicas e filmicas estabelecem um diálogo. Conseguem, na maioria das vezes, abrir novas possibilidades estéticas e narrativas tanto para o teatro quanto para o cinema, principalmente se consideradas questões relativas ao tempo e ao espaço que delimitam uma apropriação mais precisa e menos conflituosa. Se nossa percepção é capaz de processar simultaneamente inúmeras imagens e sons, por que então tendemos a priorizar um foco de atenção determinado nas composições cênicas? Por que o teatro não se aproveita dessa capacidade para multiplicar os espaços e os tempos dramáticos com o recurso de mais camadas imagéticas?

Uma das maiores contribuições do audiovisual para a cena teatral não é necessariamente a multiplicação das imagens visuais, mas também – e principalmente – o que elas suscitam. A presença da imagem na cena não é somente física, a imagem projetada, mas, sobretudo, sua presença no imaginário e na imaginação da plateia. Se as imagens provocam esse duplo efeito é possível falar de sua presença em cena.

Esse desígnio é trabalhado no cinema por meio de um conceito conhecido como *extra campo* ou *fora de campo*, que "remete para o que não se ouve e nem se vê, mas que está, no entanto, perfeitamente presente" (DELEUZE, 2009, p. 34). O *fora de campo* é tudo aquilo que não está visível no campo de visão, mas que se encontra presente no imaginário e movimenta a imaginação. Para Deleuze, existem dois tipos de *fora de campo*: um quando a imagem fílmica remete a um elemento concreto, que de certa maneira se relaciona a essa imagem, e outro quando a referência é a um aspecto mais metafísico, subjetivo ou poético (DELEUZE, 2009, p.34-37). Em suas palavras:

Num caso, o fora-de-campo designa o que existe algures, ao lado ou à volta; no outro caso, o fora-de-campo manifesta uma presença mais inquietante, da qual já nem se pode dizer que existe, mas antes que <<insiste>> ou <<subsiste>>, um Algures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. Sem dúvida, estes dois aspectos fora-de-campo misturam-se constantemente (DELEUZE, 2009, p.37).

Quando assim acontece, a imagem deixa de ser virtual para se tornar uma presença. É sob essa perspectiva que entendemos a presença das imagens no teatro, no contexto de seu deslocamento de um estado concreto e visual para uma dimensão marcadamente subjetiva e poética. Considerando-se dessa forma, a imagem só estaria presente na cena quando causa esse duplo efeito. Destacadamente, neste estudo, o conceito de presença é entendido como aquele que suscita um elemento metafísico, para além do que se vê. A presença como a potência do invisível. Tanto o trabalho com as imagens quanto o realizado com os atores foi compreendido, no âmbito da interface cinema e teatro, pelo viés de exploração da potência do que não é visto. Esse tema será abordado mais detalhadamente no terceiro capítulo.

1.2.4 Cinema e atuação

Durante o processo criativo das montagens teatrais de *Festim Diabólico*, *Vilarejo Distante* e *Sexton*, a atuação transitou dentro de uma composição em que o ator não explicitava ou engessava suas intenções, mas as encarava com mais ambiguidade, objetivando, até mesmo, escondê-las. Promoveu-se, dessa maneira, o mistério e a complexidade. A ideia predominante foi no sentido de uma espécie de não interpretação, em que o trabalho dos atores idealizava mais a contenção de intenções, emoções e ações das personagens, abrindo, dessa forma, espaço para os sentidos elaborados pelo espectador. Nesse caso, quem interpreta é o espectador. O ator trabalha com sua presença para possibilitar que o espectador sinta e compreenda algo para além do que é mostrado. Se as emoções fossem enfatizadas, o espectador não teria espaço para fazer sua leitura. Apesar de essa perspectiva

haver sido trabalhada de modo bastante intuitivo nas montagens referidas, elas anunciaram uma dimensão de atuação que, ao ser aqui analisada, propicia uma possível sistematização da concepção dessa proposta ao longo da tese, surgindo-se, no entanto, de forma mais aprofundada na composição de *Misanthrofreak*³⁷, como se explicitará no terceiro capítulo.

A maior contribuição para se alcançar esse tipo de composição veio do direcionamento no sentido de os atores trabalharem constantemente entre a tensão de dois sentimentos opostos, nunca se optando apenas por determinada emoção, mas sim que esta estivesse sempre em tensão com outras. Nessa perspectiva, se o objetivo de determinado personagem, por exemplo, era provocar outro, o ator deveria buscar intenções entre o provocar e o acalmar, multiplicando as camadas de entendimento de uma mesma ação. Esse tensionar constante permitia que o ator não determinasse e encerrasse o sentido de sua ação ou intenção, mas sim abrisse ao espectador a possibilidade de se projetar na cena e construir sua própria leitura. O procedimento introduziu a perspectiva de se considerar a oposição dentro do trabalho do ator, aspecto a ser analisado no último capítulo, quando o foco se voltará para as possíveis produções de presença em cena.

O trabalho elaborado a partir do estabelecimento da tensão foi determinado, como dito anteriormente, de modo bastante intuitivo nas montagens aqui apresentadas. Provocaram, também, novos caminhos e questionamentos no sentido de melhor compreensão desse processo. O pensamento fundamental sobre a tensão que gera ambiguidade como motivador para o trabalho do ator ocorreu no sentido de que ela se efetiva principalmente no instante. Por mais que o ator se aproprie de inúmeras técnicas ou motivações para trabalhar a ambiguidade por meio da tensão, é no instante que ela de fato se concretiza. Se o instante, no sentido absoluto, não se efetivar, o trabalho precedente se esvazia. O instante é entendido, aqui, juntamente com o pensamento de Leo Charney, a partir de suas reflexões baseadas nos estudos de Martin Heidegger, Walter Benjamin e Jean Epstein:

Em meio a esse ambiente de sensações fugazes e distrações efêmeras (transformações na modernidade pós 1870), críticos e filósofos procuraram identificar a possibilidade de experimentar o instante. Essa experimentação, nesses contextos, significou sentir sua presença, vivendo-a por completo. O instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível. Essa sensação é tão intensa, tão fortemente sentida, que esvaece assim que é sentida pela

³⁷ A peça *Misanthrofreak*, criada durante a pesquisa de campo em Nova Iorque entre junho e dezembro de 2013, só pôde ser concretizada por meio do recebimento de bolsa vinculada ao Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) da CAPES. Essa oportunidade ocasionou não apenas novos estudos sobre o cineasta John Cassavetes, supervisionados pela professora Ivone Marguiles da CUNY, mas também permitiu minha participação em dois cursos de aperfeiçoamento: “Técnica Meisner”, realizado na New York University (NYU), e “Atuação para cinema e TV”, pela escola Stella Adle, além de duas residências artísticas, uma no HERE e outra no *3 Legged Dog*, que possibilitaram a criação da peça *Misanthrofreak*.

primeira vez. A experiência da sensação forte articula a possibilidade de um instante tanto por meio de uma intensidade de sensação que comunica presença imediata quanto por meio da diminuição de intensidade pela qual o instante contrasta com o instante menos intenso que o sucede (CHARNEY, 2001, p.386).

Se a sensação, por ser tão intensa, se esvaece, quais seriam os procedimentos para reacender esse instante, considerando que o teatro é uma arte que trabalha com a repetição? Se, para Charney (2001, p. 389), “a cognição do instante e sua sensação nunca podem habitar o mesmo instante”, quais seriam os modos de composição e efetivação do instante no teatro?

A partir de suas reflexões sobre as teorias do cinema de Jean Epstein, Charney (2001, p. 395) identificou que “nessa simbiose entre a possibilidade de um instante sensório e sua evanescência igualmente potente, o cinema tornou-se a forma de arte definidora da experiência temporal da modernidade”. Epstein ressaltou que a característica essencial do cinema está justamente nesses instantes, nos quais as sensações efêmeras transbordam por meio de imagens fotogênicas, e não na sua capacidade narrativa. Para o cineasta, a fotogenia se concretiza no instante e se caracteriza não por sua definição racional, mas, sim, por indefinição sensitiva (EPSTEIN *apud* CHARNEY, 2001, p.396). Ainda segundo Epstein, a essência da fotogenia:

Está em sua incapacidade de ser especificada para a compreensibilidade de uma definição concreta [...] e o aspecto fotogênico é um componente das variáveis espaço-tempo. Essa é uma fórmula importante. Se você quiser uma tradução mais concreta, aqui está: um aspecto é fotogênico caso se desloque e varie simultaneamente no espaço e no tempo (EPSTEIN *apud* CHARNEY, 2001, p.396).

Assim sendo, se Epstein considera o aspecto fotogênico a partir de seu deslocamento e sua variação no espaço e no tempo, é possível que a fotogenia, como qualidade específica do cinema e da fotografia, ajude a reflexão a respeito do instante no teatro, como será visto no próximo capítulo. Além disso, o próprio estudo apresentado aqui sobre as montagens teatrais que se apropriaram de determinados recursos cinematográficos buscou, direta e indiretamente, fatores para deslocar e variar questões espaços-temporais no teatro. Nesse sentido, a pesquisa sobre as contaminações entre o teatro e o cinema podem gerar materiais pertinentes para a presente reflexão.

A procura por processos, caminhos e técnicas que propiciem o instante é um dos objetivos da presente investigação e será desenvolvido no decorrer dos capítulos, sobretudo a partir do processo criativo de John Cassavetes e do conceito estabelecido como *estado de devir*. Porém, se a reflexão das montagens teatrais apontaram caminhos indiretos para essa busca, a realização e análise do filme *No lugar errado* alavancaram concretamente

procedimentos que potencializam o trabalho do ator na direção de uma maior ambiguidade, tensão e afeto, abrindo, assim, inúmeras perspectivas possibilitadas pelo diálogo entre o teatro e o cinema.

1.2.5 O filme *No lugar errado* e o corpo afetivo

A realização do filme *No lugar errado*³⁸, concebida a partir da peça *EUTRO* e fundamental para o entendimento dos mecanismos que podem estimular a tensão presente no instante, destaca-se, porém, por haver impulsionado novas perspectivas para o trabalho do ator. Se, na peça, a tensão e o devir ocorreram por meio da multiplicidade, no filme esse mesmo trabalho foi ampliado, encontrando força principalmente na ambiguidade do instante.

No lugar errado nasceu a partir do encontro do teatro e do cinema. De um lado, estava a peça, em sua concretude ansiosa para dialogar com o cinema, porém com atores de teatro; de outro, os cineastas Luiz Pretti, Guto Parente, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, do Coletivo Alumbramento³⁹, tinham o desejo de se confrontarem com uma linguagem pouco íntima para eles. A vontade de se arriscar era mútua, característica tanto do Alumbramento quanto do Grupo Desvio. O que poderíamos fazer com esse confronto e dele retirar, já que, de alguma maneira, estávamos num terreno de risco?

Depois de havermos lançado o desafio e concluído o filme, avaliamos com maior distanciamento o processo e o resultado obtido. Numa entrevista com os quatro cineastas⁴⁰, retomei a questão das dificuldades com que nos deparamos nesse encontro do teatro com o cinema. Para Luiz Pretti, tratava-se da seguinte questão: “Como é que o cinema se coloca no teatro? Como o cinema dá conta disso? No nosso caso, ali, como é que, com aquela peça e aqueles corpos, poderíamos encontrar a maneira mais potente de trazer isso para o cinema?” Uma das primeiras definições trazidas por eles foi que as filmagens deveriam acontecer dentro do espaço físico do teatro. Como fazer um filme no teatro, sem que ele se estabeleça como teatro filmado? Na entrevista realizada, esse tema se mostrou bastante relevante, pois foram apontados os mecanismos que eles adotaram para tornar esse encontro fosse interessante. Para Luiz Pretti:

³⁸ Ver vídeo 12 em anexo: seleção de algumas cenas do filme *No lugar errado*.

³⁹ Produtora de Fortaleza que atua na organização dos filmes de um grupo de cineastas.

⁴⁰ A entrevista se deu em abril de 2012, um ano após a realização do filme, proporcionando o reconhecimento de diversas questões que apenas são identificadas depois que se conclui o trabalho.

Claro que, na época, a gente já se esforçou muito pra isso (encontro do teatro e do cinema), com uma decupagem que privilegiava a linearidade, por mais que não existisse linearidade dentro da peça. Que os atores ficassem destacados em um círculo de luz, colocar o preto e branco. Ou seja, tudo para dar mais vazão aos movimentos, para destacar os atores ali. E tinha essa outra coisa fantástica que era o improviso. Como lidar com o improviso dos atores? E a gente improvisar com vocês, entrar no ritmo de vocês. Outra coisa com que a gente se preocupou muito era como lidar com improviso sem cair numa coisa do cinema direto. O próprio Cassavetes usava duas câmeras, e a gente decidiu usar uma só. Vamos delimitar uma câmera fixa. O desafio era como a gente vai dar conta disso. E foi uma coisa que a gente decidiu por uma vontade estética mesmo. A gente não queria uma câmera atrás do ator. E eu acho que também deixar uma câmera fixa, ao invés de seguir vocês, era uma forma da gente se impor. Outra vez a coisa do embate, cinema e teatro. Como o cinema vai se colocar ali. Não se render às facilidades, situando a peça numa locação, uma câmera na mão, ir acompanhando, não. Não se render a isso. Tira cenário, faz no teatro, câmera fixa.

Ricardo Pretti, por sua vez, discorreu a respeito de outros mecanismos estabelecidos a fim de se propiciar o diálogo entre o cinema e o teatro:

A gente também achou importante eliminar muitos elementos para favorecer apenas o que interessava ser visto. Eliminar cenário, deixar só o essencial. Fazer o cinema voltar ao começo dele para poder lidar com o teatro. Acho que é um pouco disso. Fazer o cinema voltar antes das convenções dele. Nesse sentido, a gente teve que ter uma relação completamente errada. Para poder lidar com o teatro, o cinema tem que se errar [...] Desenquadramentos para tentar tirar a centralidade do palco do teatro, a noção do todo como se tem no teatro. Ao mesmo tempo, a gente queria dar conta desse todo, mas deslocado, desenquadrado. E a câmera fixa é isso, esse enquadramento que não centraliza o palco, que não dá conta de um palco e ao mesmo tempo é um palco. Acho que é um encontro.

As primeiras delimitações do processo ocorreram com a intenção de favorecer um encontro harmonioso do teatro com o cinema, no qual as especificidades de ambos contribuíssem para o discurso final da obra. Das escolhas mencionadas acima, vale destacar a importância de algumas. A opção por uma decupagem que privilegiava a linearidade foi importante para que nós, atores⁴¹, conseguíssemos registrar, regular e intensificar os estados necessários para cada cena, por mais que o agenciamento delas não seguisse uma lógica linear. A opção dos diretores de filmar dentro da mesma lógica narrativa da peça contribuiu para se obter um melhor resultado quanto ao trabalho dos atores. Inteligentemente, a direção optou também por interagir com a atuação de modo a não perder o trabalho desenvolvido para a peça.

Outra importante escolha foi o uso de apenas uma câmera fixa, o que desafiava os diretores a encontrarem meios de configurar o cinema dentro de uma matéria teatral e

⁴¹ É importante esclarecer que, durante o processo do filme *No lugar errado*, meu foco primeiro foi no trabalho como ator, apesar de, muitas vezes, precisei recorrer à minha experiência na direção para dialogar sobre a proposta com os diretores Luiz Pretti, Guto Parente, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti.

improvisada, sem se deixarem seduzir por convenções cinematográficas como, por exemplo, a mobilidade da câmera ou o enquadramento tradicional. Por um lado, essas facilidades ou clichês cinematográficos acentuavam o cinema enquanto linguagem, mas, de outro, poderiam agir de maneira quase perversa com o teatro, ignorando suas contribuições para a obra. Foi assim que os diretores, como exposto acima, decidiram “fazer o cinema voltar ao começo dele pra poder lidar com o teatro”; retornar, de certa forma, ao cinematógrafo, ao momento anterior, ao estabelecimento das convenções do modo de expressão cinematográfico.

É pertinente destacar ainda a escolha da direção no sentido de privilegiar o trabalho dos atores em detrimento dos outros recursos, reconhecendo que a potência da atividade cênica estava na atuação, de forma que essa peculiaridade deveria ser ressaltada e aproveitada também no cinema. Por esse motivo, para a encenação do filme, optou-se por manter apenas o tapete como cenário, associado a uma iluminação que acentuasse o lugar onde o jogo dos atores acontecia, com a escolha de filmar em preto e branco como modo de concentrar todas as informações.

1.2.5.1 A improvisação em processo

Como a peça não contava com um texto dramaturgicamente e o filme optou por não assumir um roteiro, ambos seguiram a mesma lógica de confiar no jogo da improvisação e do encontro dos corpos como construtor cênico e fílmico. O desafio estabelecido consistiu em entender como funcionava o procedimento de atores dispostos a determinarem que suas personagens fossem motivadas a partir da improvisação, com a abertura de espaços que permitissem que a experiência se efetivasse.

A criação da peça como um todo – e, conseqüentemente, do filme – foi permeada por improvisações. Inicialmente, estabeleceram-se jogos que visavam potencializavam a escuta e a reação, obrigando assim, que conseqüentemente ampliavam os atores dos atores que é algo inerente ao jogo. Nesse ponto, é importante ressaltar que, numa estrutura de jogo, o jogador dificilmente se ausenta. Ele precisa estar com todos os seus sentidos em alerta. A maior parte dos jogos realizados no início do processo ocorreu, no entanto, sem o objetivo de construir uma personagem. As situações acarretadas com os improvisos conduziam o comportamento dos atores. Aos poucos, algumas situações de cena foram delimitadas, motivando os atores a determinarem suas personagens a partir de características apropriadas para cada situação, para

cada cena. Nesse momento, as improvisações objetivavam não só a delimitação dos personagens pelo ponto de vista múltiplo, como, também, a construção da dramaturgia.

Assim, a partir do momento em que as situações passaram a ser definidas, os atores precisaram agir de acordo com o que a cena/situação determinava; na maioria das vezes, essas atitudes se distanciavam de comportamentos intrínsecos aos próprios atores. Foi por meio do exercício de improvisação, de ação e reação no instante que ocorreu o desenho gradativo das personagens, e não pelo acúmulo ou pela construção de características. Elas nasciam no próprio jogo entre os quatro atores. O diretor Ricardo Pretti apresentou uma análise próxima que destacado aqui ao ponderar o modo de os atores construírem suas personagens no filme:

Acho que era a coisa do jogo cênico, de provocações. Através delas o personagem ia se revelando, ia nascendo. Uma provocação no outro, e deste no outro. Uma rede múltipla, nada linear. Nada cartesiana. Nada psicológica. Era um nível tão alto de provocações que você não conseguia determinar onde começava e onde terminava tal provocação. Mas nesse processo louco de provocação a gente percebia o nascimento dos quatro personagens e na situação que eles se encontravam. Uma situação de liberar anseios e desejos sexuais reprimidos.

Dentro desse contexto de provocações, nós, enquanto atores, não estávamos interessados em acumular características e virtudes para construir uma personagem, mas, sim, em nos despir de nossos automatismos e posturas engessadas a fim de encontrar atitudes mais escondidas e de caráter subjetivo. Como esse tipo de trabalho parte de um material predominantemente pessoal, em que o ator precisa constantemente se confrontar com suas subjetividades, é fundamental que a condução seja direcionada estritamente para a criação artística, fugindo de qualquer intuito terapêutico.

Durante os ensaios, tivemos uma preocupação constante no sentido de que nosso corpo e nossos gestos não operassem com os automatismos cotidianos e sociais, mas que buscássemos sempre a aproximação com uma expressividade mais íntima e autêntica, em que agíssemos mais com o instinto e menos mecanicamente. A busca foi por um trabalho mais direcionado ao impulso da reação e menos voltado para a ação consciente e racional. Essa proposta esteve sempre presente no contexto de nossas improvisações.

Muitas vezes, porém, deparávamo-nos com um problema: como distinguir um gesto cotidiano e automático de um gesto autêntico e individual? Seria possível nos despojarmos de padrões socioculturais? Para Merleau-Ponty (1994), o importante não seria diferenciar uma ação natural daquela construída, mas, sim, constatar como o ser humano, independente de sua formação biológica e social, faz uso de seu corpo. Segundo o filósofo:

Não basta que dois sujeitos conscientes tenham os mesmos órgãos e o mesmo sistema nervoso para que em ambos as mesmas emoções se representem pelos mesmos signos. O que importa é a maneira pela qual eles fazem uso de seu corpo [...]. O uso que um homem fará de seu corpo é transcendente em relação a esse corpo enquanto ser simplesmente biológico. Gritar na cólera ou abraçar no amor não é mais natural ou menos convencional do que chamar uma mesa de mesa (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 256-257).

Assim sendo, o ponto fundamental desse trabalho, em que priorizamos as improvisações, centrou-se no modo como a atitude ou o gesto dos atores reverberava ou afetava o outro em cena. A legitimação do gesto, enquanto comunicação, firma-se na aceitação do outro. O gesto só afeta, quando, de algum modo, é reconhecido pelo outro. Esse reconhecimento transcende o social e o biológico, pois o corpo, em si, já é expressão, além de estar repleto de significações. Durante nosso trabalho de improvisação, não era importante a descoberta individual do gesto autêntico, mas um estado constante de aceitação do outro, de buscar se reconhecer no outro, no seu gesto. Este, dessa forma, era legitimado. Conforme Merleau-Ponty:

O sentido dos gestos não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador. Toda dificuldade é conceber bem esse ato e não confundi-lo com uma operação do conhecimento. Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 251).

O gesto e a expressão do corpo para o ator são entendidos, neste estudo, como um fenômeno do instante e não como uma capacidade individual de significação. Instante em que os corpos se encontram. Por meio das improvisações o objetivo era que os atores realmente encontrassem e encarassem seus medos, suas vontades e seus riscos, gerando, dessa maneira, material para nossa construção cênica e fílmica, cuja elaboração não seguiu a lógica dualista de diferenciar os gestos das personagens e dos atores, mas, sim, uma coerência interna do coletivo e dos momentos em que esse grupo se reunia para realizar os improvisos. Nesses momentos específicos, as personagens estabeleciam suas relações e configuravam inúmeras possibilidades para o encadeamento da narrativa. O diretor Luiz Pretti relata sua percepção quanto aos modos de trânsito do gesto na relação ator-personagem:

Uma coisa me impressionou bastante no trabalho de vocês: como, de repente, um gesto tal ou uma palavra tal era de fato o personagem falando, mas de repente acontecia. Deu-se de uma forma bem estranha. Num primeiro momento, era difícil distinguir o ator do personagem. Quando o ator vira o personagem? Porque tinha uma coisa de levar os próprios gestos para o personagem, mas aquilo em algum momento tinha que se transformar no personagem. Mas isso acontece no gesto,

numa maneira de olhar. De responder. Porque a lógica é outra. Não era a lógica do ator. Era a lógica daquele grupo, e o personagem se constrói no grupo.

Nesse processo, o essencial não era distinguir se o gesto pertencia ao ator ou à personagem, já que essa distinção não importava no caso, mas entender como a experiência efetivada nas/pelas relações do grupo, dos quatro atores e de seus gestos, permitia o desencadeamento de todo o conflito presente na peça/filme e em sua narrativa. Durante o processo de criação e filmagem de *No lugar errado*, a disponibilidade do ator em ser afetado, de expor-se, de colocar-se em risco e ser atravessado pelo instante das improvisações potencializava o estado para a efetivação da experiência ou, como tem sido delimitado aqui, um *estado de devir*. Nesse sentido, o material que determinou o filme foi amplamente fundamentado numa dramaturgia do jogo, do corpo e do gesto estabelecido entre os atores.

1.2.5.2 O corpo afetivo

Qual o caminho e quais os fatores determinantes de uma obra que confia no jogo dos atores e na capacidade expressiva de seus corpos como potência afetiva? Para Deleuze e Guattari (1997, p. 213), afetos não são sentimentos pessoais de ordem interior, mas sim forças que nos atravessam, que cruzam nossos corpos, produzindo uma espécie de entrelaçamento entre o corpo e o mundo. O afeto é um lugar de fusão, indeterminado e impessoal, que ultrapassa a distinção entre sujeito e objeto. De acordo com os dois pensadores:

O afeto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano do homem. Ahab não imita Moby Dick e Pentesiléia não ‘se comporta como’ a cadela: não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. Mas, justamente, é apenas uma semelhança produzida. É antes uma extrema contiguidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.218).

O termo afeto é mais apropriado que emoção ou sentimento, neste caso, porque a emoção somente pode ser pensada a partir da dimensão afetiva que carrega consigo. Ela é determinada a partir de inúmeros laços e encontros, mas presa, ainda, a uma significação. Já o afeto, por sua vez, não se restringe nem ao objeto nem ao sujeito, mas é móvel e ultrapassa essa distinção. Por essa abordagem, a emoção é aquilo que nos move, enquanto o afeto é o próprio movimento, um trânsito contínuo. Reconhecer nossos afetos é presentificar o nosso

conhecimento intuitivo a respeito do mundo e do outro, estabelecendo, dessa maneira, uma ordem situada não apenas no exterior ou interior, mas num constante movimento de vaivém.

Na versão cinematográfica da peça teatral *EUTRO*, a relação corporal entre os atores como um espaço de experiência e atravessamento se constituiu como o principal meio para alcançar o corpo enquanto potência afetiva. O corpo dos atores nessa produção não buscava representar uma personagem, mas, antes, visava a experiência de afetar e ser afetado, de modo a gerar instantes nos quais a situação desses corpos poderia representar algo ou estabelecer algum sentido. Porém, independentemente desse aspecto, há o estabelecimento de um corpo afetivo. Para Luiz Pretti:

Os gestos mais aparentemente espontâneos e grosseiros eram completamente imbuídos de uma consciência de corpo e de que aquele corpo pertence àquele personagem. Perceber isso foi revelador. Eu nem sei como isso se dá no cinema, como é possível pensar isso fora do teatro para o ator de cinema. Claro que dá, mas de forma diferente. No caso específico desse filme, o trabalho de corpo é muito intenso, cheio de nuances. E, ao meu ver, é o corpo que faz a coisa acontecer. É nesse lugar que eu consegui encontrar a relação com aquelas pessoas, aquelas personagens, aqueles atores. Uma coisa de ação e reação. Vocês quatro ali entram numa espécie de diálogo que é muito sutil, muito rápido. Você não vê nada acontecendo, e de repente está tudo acontecendo. Os gestos que levam a outros gestos. E às vezes um gesto lá no final vai revelar um gesto que estava lá no começo. Quase como se estivesse previsto. O corpo nesse filme tem uma composição muito importante.

Toda a gestualidade do filme era determinada pela relação estabelecida entre os atores e seus corpos, na qual eles se abriam para afetar e serem afetados. Desse modo, surgiam gestos no filme os quais, ao mesmo tempo em que se mantinham grudados na relação estabelecida entre os atores, ultrapassavam essa relação e propiciavam seu aspecto poético. Essa relação possibilita o surgimento do afeto. Assim, entende-se o corpo afetivo como aquele que busca, a partir de sua experiência com o outro e com o mundo, um estado instável, atravessado pelo instante.

Independentemente de o trabalho dos atores haver gerado mais camadas de sentido para o filme, a afetividade da obra foi ampliada pelo instante em que a performance acontecia, com os corpos estabelecendo suas relações dentro de um constante *estado de devir*. O afeto não é antagonico ao sentido, mas abre espaço para a multiplicação de sentidos. Ao analisar o resultado do filme *No lugar errado*, é possível observar também que ocorre a multiplicação do tempo pelo jogo instituído tanto entre os atores quanto pelos gestos impulsionados por esse jogo. Gestos capazes de armazenar o presente, o passado e o futuro, mas que, ao mesmo

tempo, são capazes de negar qualquer prisão temporal. Gestos que não engessavam o tempo, mas que o multiplicavam.



Figura 18 – Márcio Minervino e Rodrigo Fischer em cena do filme *No Lugar Errado*⁴²

A presente abordagem arquitetou, assim, a análise de um experimento artístico com o objetivo de uma produção cinematográfica a partir de uma obra teatral, em que ambas se construíram a partir da assunção do corpo do ator como gerador afetivo. Essa constatação será desenvolvida, no segundo capítulo, juntamente com os procedimentos e obra do cineasta John Cassavetes. A finalidade dessa proposta é compreender mais profundamente como o corpo afetivo se materializa no cinema, para, então, refletir sobre sua correlação com o teatro.

A reflexão apresentada ao longo deste capítulo, com base em experimentos cênicos e cinematográficos realizados desde o ingresso no doutorado, tiveram como propósito a exposição e revisão de alguns conceitos-chave para o desenvolvimento desta tese. Se, no mestrado, conforme ressaltado anteriormente, o termo atuação encontrou ecos na atualização do conceito de *verdade cênica* de Stanislavski por meio da multiplicidade, neste estudo o entendimento sobre atuação inicia-se a partir das perspectivas do conceito deleuziano de *potencia do falso*, que permite entendê-la como um espaço de multiplicidade, de desterritorialização e de constante devir.

⁴² Captura de tela do filme *No lugar errado*.

Tais conceitos começaram a se esboçar, ainda que de modo bastante intuitivo, ao longo dos experimentos envolvidos na filmagem de *No lugar errado* e de sua análise. Identifiquei, naquele momento, que o jogo entre os atores, a maneira como esses corpos se colocavam no espaço e a sua gestualidade, propiciavam a potencialização de um corpo afetivo. Nos próximos capítulos, propomos ampliar a compreensão do corpo afetivo como possibilidade para o trabalho do ator a partir da interface cinema e teatro. Para tanto, serão analisadas obras e procedimentos do cineasta John Casavetes, como também o processo de composição da peça *Misanthofreak*.

2. AUTONOMIA DO ATOR E AFETO NO PROCESSO CRIATIVO DE JOHN CASSAVETES

Se no processo – e, conseqüentemente no resultado – das filmagens de *No lugar errado*, foi possível alcançar a percepção do corpo como potência afetiva por meio de um experimento prático de atuação, por outro lado, as obras do cineasta John Cassavetes permitem a percepção, enquanto espectador/pesquisador, de que seus filmes materializam essa potência em inúmeros procedimentos importantes para o desenvolvimento desta tese. Lembro perfeitamente da sensação que me ocorreu ao assistir pela primeira vez a seu filme *Faces*, que me suscitou reações contraditórias: ora me levava ao riso, admiração, identificação e entusiasmo, ora despertava choro, constrangimento, estranhamento e desprezo. Sensações híbridas e constantemente ambíguas, presentes tanto na dimensão da obra, principalmente com o trabalho dos atores, quanto na perspectiva da recepção.

O cinema de Cassavetes, com sua radicalidade e inventividade no concernente à linguagem, construiu-se, acima de outros aspectos, no trabalho do ator. Neste residia, para o cineasta, a força criativa fundamental de seus filmes. A beleza de seu cinema era delimitada principalmente a partir da forma como se compunha a atuação. Era comum, em seus depoimentos, a afirmação de que, se o trabalho do ator era bom, o filme também o seria⁴³.

John Nicholas Cassavetes (1929-1989), além de ator, diretor teatral, dramaturgo e roteirista, é reconhecido também por sua produção enquanto cineasta. Nascido em Nova Iorque, estudou interpretação na *American Academy of Dramatic Arts* na mesma cidade. Atuou em inúmeros filmes e séries televisivas⁴⁴, mas foi sua produção enquanto diretor⁴⁵ de cinema que o tornou uma importante referência para as reflexões sobre o cinema, principalmente quanto desenvolvimento do trabalho do ator. É considerado o fundador do

⁴³ Ver: CASSAVETES. Entrevista. *A woman under the influence* (Coleção *The Criterion Collection*, 1978, encarte do DVD, p. 13).

⁴⁴ Atuou em filmes como *Taxi* (1953), de Gregory Ratoff; *The dirty dozen* (*Os doze condenados*), de Robert Aldrich (1967); *Rosemary's Baby* (*O Bebê de Rosemary*), de Roman Polanski (1968); *The fury* (*A Fúria*), de Brian de Palma (1978); *Tempest* (*Tempestade*), de Paul Mazurski (1982). Atuou também em alguns filmes que ele mesmo dirigiu, como *Husbands*, *Opening night* e *Love streams*. Participou de séries televisivas como *Philco Playhouse* (1957), *Johnny Stacatto* (1960) e *Columbo* (1965). Segue em anexo sua filmografia completa como ator e diretor, além de todas as suas participações em séries para a televisão.

⁴⁵ Cassavetes Dirigiu os seguintes filmes: *Shadows* (*Sombras*), 1959; *Too late blues* (*A canção da esperança*), 1961; *A child is waiting* (*Minha esperança é você*), 1963; *Faces* (*Faces*), 1968; *Husbands* (*Os maridos*), 1970; *Minnie and Moskowitz* (*Assim fala o amor*), 1971; *A woman under the influence* (*Uma mulher sob influência*),

cinema independente nos Estados Unidos por criar um estilo próprio e quase artesanal. Suas obras incluíam orçamentos reduzidos, produção independente e essencialmente a mesma equipe de técnicos e atores.

Se, por um lado, as práticas mencionadas no primeiro capítulo revelaram, a partir da análise de trabalhos por mim realizados, uma gama de possibilidades de diálogo entre o teatro e o cinema, a perspectiva no presente capítulo se dá pelo mapeamento do processo criativo de John Cassavetes. Ao considerar que tanto seus procedimentos quanto suas obras transitavam dentro de uma fronteira entre o teatro e o cinema, a análise dos processos por ele desenvolvidos visa o entendimento dos modos pelos quais o ator, por meio de sua autonomia, pode gerar uma expressividade carregada de afeto e ambiguidade, que contribui não só para seu trabalho no campo cinematográfico, mas também no âmbito teatral.

Entendemos, aqui, a palavra autonomia uma liberdade e uma capacidade de imaginar, conceber, criar e tomar decisões por conta própria, sem subordinação a outros fatores. Apesar do significado de autonomia se associar à criação de leis próprias, a concepção adotada neste estudo não exclui a existência de correlações; ao contrário, procura-se enfatizá-las a partir da ideia de coautoria, seja entre pessoas ou entre pessoas e objetos.

Roberta K. Matsumoto (2014, s/p) chama atenção para o fato de que “[...] busca-se instaurar um momento onde a experiência possa se dar por meio, dentre outras formas, da modificação da qualidade e do tipo de relação que se estabelece entre orgânicos e inorgânicos, ou seja, humanos deixando de subjugar os objetos assim como objetos deixando de subjugar os humanos (LEPECKI, 2012). Tudo se tornaria “coisa”, objetos livres do utilitarismo e subjetividade não mais “definida pela posse que o sujeito tem de si mesmo e dos seus objetos” (MOTEN *apud* LEPECKI, 2012, p. 96)”.

Podemos acrescentar, ainda, a posse do sujeito por um outro, conforme afirma Lepecki (2012, p. 98), “Investir em coisas, não como substitutos do corpo, nem como elementos significantes ou representativos de uma narrativa, mas como parceiros, como entidades co-extensivas no campo da matéria, é ativar uma mudança fundamental na relação entre objetos e seus efeitos estéticos (na dança, no teatro, nas artes visuais, na performance e na instalação”.

Historicamente, no teatro, a atuação esteve predominantemente subordinada ao texto dramático e ao diretor. No entanto, pensamos a atuação, em sua correlação com outros

1975; *The killing of a chinese bookie (A morte de um bookmaker chinês)*, 1976; *Opening night (Noite de estréia)*, 1978; *Gloria (Glória)*, 1980; *Love streams (Amantes)*, 1984; *Big trouble (Um grande problema)*, 1986.

elementos constituintes do teatro, numa ótica não hierárquica, desvinculando-a ao máximo de estilos e significados preconcebidos. Esse direcionamento para a autonomia permite ampliar investigações sobre o corpo do ator ao distanciá-lo de suas possíveis representações.

A busca de respostas para as questões que surgem nesse contexto é o objetivo deste capítulo: Quais as contribuições do diretor John Cassavetes para o trabalho do ator no teatro e cinema contemporâneo? Os princípios de Cassavetes se aplicam apenas ao ator de cinema? Até que ponto o trabalho desse cineasta se aproxima ou se distancia do sistema stanislavskiano desenvolvido na *Actors Studio*⁴⁶? Quais as técnicas e os procedimentos utilizados por ele na preparação de seus atores? O que define uma imagem como fotogênica? Qual a importância do corpo do ator no cinema, independentemente de sua representação?

Ao procurar respostas para tais perguntas, intenciona-se mapear as contribuições para o trabalho do ator no teatro e no cinema contemporâneo. Apesar de se tratar de modos de expressão distintos, cinema e teatro se confundem e se complementam nos filmes de Cassavetes no âmbito do trabalho do ator. Os apontamentos neste capítulo pretendem encontrar na poética de John Cassavetes possibilidades de se repensar o trabalho do ator em consonância com o *estado de devir*, conceito que, apresentado no primeiro capítulo, é retomado e discutido com maior densidade ao longo desta tese.

A finalidade da reflexão aqui proposta é também discutir conceitos e perspectivas que possibilitem a compreensão de que o corpo do ator no cinema pode reverberar na obra de modo fotogênico e afetivo, com o trabalho realizado por John Cassavetes como exemplo. Essa reflexão almeja, sobretudo, encontrar novas perspectivas do corpo para a cena teatral.

No primeiro subcapítulo, objetiva-se compreender como a vida e os princípios éticos de Cassavetes invadiram seu fazer estético, em que vida e arte se encontram para concretizar uma poética intensa, inquieta e transgressora. Apesar de apresentarmos elementos da vida de Cassavetes, não se prioriza o relato biográfico, mas, sim, uma aproximação entre arte e vida, aspecto fundamental para entender seu trabalho.

No segundo subcapítulo, a análise do filme *Opening night* visa exemplificar como a narrativa de filmes de Cassavetes era fruto também da autonomia dos atores. Já a reflexão sobre seu processo criativo, no terceiro tópico, procura compreender de que modo seu

⁴⁶ *Actors Studio* é uma associação e uma escola para atores situada na cidade de Nova Iorque. Fundada por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis, é reconhecidamente uma das instituições mais importantes no que diz respeito à continuidade do trabalho de Stanislavski nos Estados Unidos, com foco de pesquisa mais psicológica de atuação, numa leitura de Lee Strasberg sobre a investigação de Stanislavski.

trabalho pode contribuir para a atuação teatral no contexto da cena contemporânea. Na quarta parte, a análise de sua trilogia teatral chamada *Three plays of love and hate* permitirá identificar o modo como suas produções estéticas mantinham constantemente um diálogo entre o teatro e o cinema.

No quinto tópico, ao se refletir sobre a experiência do instante a partir de Walter Benjamin (1994; 2006) e Leon Charney (2001), busca-se o entendimento de como o *afeto*, conceito aprofundado por Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1997), pode se materializar no cinema. A análise das *potências afetivas* no cinema encontra no conceito de fotogenia o principal meio de efetivar o afeto. Os pensadores franceses Jacques Aumont (1993) e Marcel Martin (2003) são as principais referências para esta discussão. No último tópico, procura-se perceber porque a fotogenia e o afeto nos filmes de John Cassavetes estão atrelados à expressividade do corpo dos atores. Essa compreensão é guiada pela atualização do conceito brechtiano de *gestus* realizada por Gilles Deleuze (2006) e Roland Barthes (1986); da concepção de *instante pleno*, apresentada por Gotthold Ephraim Lessing (1998), e do entendimento da cinematografia identificada por Deleuze como *imagem-tempo*, a qual permite a multiplicação do tempo pelo corpo e seu *gestus*.

A investigação parte também dos mais relevantes escritos sobre a vida e a obra de Cassavetes. As ideias de Ray Carney (2001), Thierry Jousse (1992), George Kouvaros (2004), Marshall Fine (2005) e Michael Ventura (2007); importantes registros audiovisuais, como os documentários de Andre S. Labarthe (1969), Michel Ventura (1989), Charles Kiselyak (2000) e Rudolf Mestdagh (1996), assim como toda a obra fílmica do próprio Cassavetes são as bases para esta investigação.

Dentre os artigos estudados, *Amateur director* (1998), por Ivone Marguiles, e *Playing with performance: directorial and acting style in John Cassavetes's Opening night* (2004), de Maria Vieira, apresentaram maiores contribuições para as análises aqui elaboradas. A professora Marguiles, especialista no cinema de Cassavetes e Chantal Akerman, foi também responsável por coorientar parte da pesquisa que ocorreu em Nova Iorque na *CUNY (City University of New York)*. As entrevistas realizadas, ao logo da pesquisa nos Estados Unidos da América, com três atores que participaram das montagens teatrais de *Three plays of love and*

hate e com o primeiro assistente de câmera do filme *Love streams*⁴⁷ também são parte deste estudo.

2.1. O Cinema na vida ou a vida no cinema de John Cassavetes

Com o intuito de refletir sobre o processo criativo e as obras do cineasta John Cassavetes, torna-se inevitável que a discussão aqui realizada perpassasse também sua vida. O cinema de Cassavetes pode ser visto como fruto de sua relação com as pessoas, a família, os amigos e com o mundo. Sua vida pessoal confunde-se constantemente com sua vida artística, seja pela intensa participação de sua família e seus amigos na atuação ou equipe técnica, seja pela utilização de sua casa como *set* de filmagem ou, ainda, pelo sentido estético em que a potência de seu filme é determinada mais pela relação afetiva estabelecida com as pessoas que trabalharam com ele durante os ensaios e filmagem do que necessariamente por uma história construída no roteiro. Segundo o próprio Cassavetes:

Quando realizo um filme – e isso é especialmente verdade em *Shadows* e no meu último filme, *Faces*, em que nós trabalhamos por mais de três anos –, estou mais interessado nas pessoas que trabalham comigo do que no filme em si, e dessa forma eu faço cinema. (CASSAVETES *apud* KOUVAROS, 2004, p.04, tradução nossa).⁴⁸

Trata-se de um cinema que encontra sua força durante o próprio fazer, em um incessante *work in progress*, em que o diretor, juntamente com os atores e a equipe técnica, cria um espaço propício para afetar e ser afetado, construindo, dessa maneira, a obra. É um território de experimentação coletiva, no qual todos os envolvidos contribuem constantemente para a composição do filme, não se encontrando limitados por uma função específica, em uma forma de *processo colaborativo*⁴⁹. A equipe, nos filmes de Cassavetes, se constitui geralmente por pessoas intimamente próximas a ele, que participam das produções principalmente por

⁴⁷ As entrevistas ocorreram durante a pesquisa de campo em Nova Iorque e Los Angeles, entre junho e dezembro de 2013, por meio de uma bolsa concedida pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) da CAPES.

⁴⁸ Tradução do inglês: “When I make a film – and this is especially true of *Shadows* and my latest film, *Faces*, which we worked on for more than three years – I am more interested in the people Who work with me than I am in the film itself, than I am filmmaking”.

⁴⁹ O dramaturgo Luiz Alberto de Abreu (2004) define o processo colaborativo como aquele que busca horizontalidade entre os integrantes da construção de um espetáculo. Diferentemente da criação coletiva na qual os procedimentos eram mais informais, conhecida principalmente nos anos 70 com o *Living Theatre*, o processo colaborativo torna a criação mais organizada, em que cada responsável por sua área artística e técnica será também responsável pela obra final resultante das ações e relações de os todos envolvidos. Disponível em: [http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/processo_colaborativo_relato_e_reflexoes_\[24544\].pdf](http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/processo_colaborativo_relato_e_reflexoes_[24544].pdf). Acesso em: 20 de abril de 2014.

acreditarem no projeto ou pela proximidade com o diretor. Ele possuía uma capacidade incrível de mobilizar as pessoas, que, assim como ele próprio, se apaixonavam pelo projeto. Para Thierry Jousse (1992, p.52), “O cinema de Cassavetes é um cinema da tribo, de família que não pára de ultrapassar seus próprios limites, comunidade aberta e fechada que abrange aventura e fidelidade”.

O livro *Cassavetes directs*, de Michel Ventura, é um documento relevante para o entendimento da maneira pela qual Cassavetes integrava sua relação afetiva com as pessoas e o trabalho, ou melhor, como ele de fato unificava vida e cinema. Vale destacar algumas descrições de Ventura sobre o *set* de filmagens de *Love streams*, que ele pôde acompanhar do início ao fim. O primeiro detalhe importante é que, como ocorre na maioria de seus filmes, grande parte das cenas se passavam na própria casa de Cassavetes, e o elenco e a equipe eram constituídos por amigos e familiares. No *set* de *Love streams*, encontravam-se até três gerações da família: John Cassavetes na direção; sua esposa, Gena Rowlands, sua mãe e suas filhas Zoe e Xan Cassavetes na atuação; seu cunhado Phedon na cenografia, além de vários amigos e parentes de amigos exercendo outras diversas funções no filme (VENTURA, 2007, p.77).

O cinema, para aquele que é considerado o pai da produção cinematográfica independente nos Estados Unidos, era um lugar não apenas de criar uma ficção, mas um espaço de correr riscos, de falhar, de autoconhecer-se, de ser honesto com os próprios ideais estético-políticos, de relacionar-se com o outro e de compartilhar sem hipocrisia e desonestidade. O fazer cinematográfico era concebido como um espaço que possibilitava a experiência pelo afetar e ser afetado por todas as circunstâncias, seres e objetos, ou seja, “coisas” (LEPECKI, 2012) envolvidas.

Nesse sentido, é fundamental destacar que entendemos a experiência como um acontecimento que nos modifica, nos transforma, algo que necessariamente é externo a mim. De acordo com Jorge Larrosa:

A experiência supõe, em primeiro lugar, um *acontecimento* ou, dito de outro modo, o passar de algo que não sou eu. E “algo que não sou eu” significa também algo que não depende de mim, que não é uma projeção de mim mesmo, que não é resultado de minhas palavras, nem de minhas ideias, nem de minhas representações, nem de meus sentimentos, nem de meus projetos, nem de minhas intenções, que não depende nem do meu saber, nem de meu poder, nem de minha vontade. “Que não sou eu” significa que é “outra coisa que eu”, outra coisa do que aquilo que eu digo, do que aquilo que eu sei, do que aquilo que eu sinto, do que aquilo que eu penso, do que eu antecipo, do que eu posso, do que eu quero (LARROSA, 2011, p. 5).

Desse modo, a fim de que haja a experiência, é necessário não apenas que algo exterior a mim me atravesse, mas também pressupõe um despojamento – que coloque em suspenso padrões e valores e que permita ir em direção ao diferente – e uma compreensão de que me faço outro com o outro (MATSUMOTO, 2014, s/p).

Cassavetes propunha não somente uma forma diferenciada do processo de criação cinematográfico, mas também uma obra que ia contra todos os parâmetros estéticos ditados pelas grandes corporações hollywoodianas da época. Em discurso para um programa de televisão⁵⁰, Cassavetes desabafou sua frustração contra a “ditadura” de Hollywood, que, para ele, disciplinava a sensibilidade do público, interferindo diretamente nos filmes que não objetivavam necessariamente o entretenimento e o sucesso comercial. Esta fala se deu quando estava em cartaz seu filme *Opening night*, o qual, inclusive, foi um fracasso de bilheteria:

Estou farto! Porque nesse mundo tem apenas um bando de maricas que não saem fora desse círculo fechado para ver ou fazer algo que seja belo. Eles se importam apenas com ‘Será que vai ser um sucesso?’. Não me importo se será um sucesso. Quero que esses otários se dirijam ao cinema e assistam ao filme [*Opening night*] porque eles poderão ver algo que eles sempre quiseram ser, algo que seja teatral, maravilhoso, algo para ser amado, algo em suas vidas que os tornem especiais, que os lembrem de alguém com mais coragem do que eles têm. E que sejam inspirados pelas pessoas. Não me envergonho disso, realmente odeio este absurdo: matanças, tiros na cabeça, sangue escorrendo, não é incrível? Não, eu odeio isso, odeio! [...] O que nós queremos é encontrar um caminho de dizer coisas que podem ser diferentes do normal, do convencional, da maneira chata de dizer as coisas de que a maioria do público gosta apenas porque estão aborrecidos em suas próprias vidas. É verdade. O mundo é constituído por um grupo de pessoas com muitas opiniões e nenhuma emoção. E nossos filmes têm emoção. Se as pessoas forem assistir a nossos filmes, elas serão tocadas e se emocionarão de uma forma nunca experimentada anteriormente (CASSAVETES *apud* CARNEY, 2001, p. 429-430 - tradução nossa)⁵¹.

⁵⁰ Esse discurso foi gravado para um programa de televisão em 1978, mas, de fato, nunca foi ao ar, muito provavelmente pela intensidade ideológica do discurso. Porém é possível encontrar tanto o registro escrito em Carney (2001) como a filmagem de sua fala no *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ePptcNqXRJA>. Acesso em: 10 de março de 2014.

⁵¹ Tradução do inglês: “I’m sick! Because there are just such a bunch of sissies in this world that won’t go out and see something that’s wonderful. All they care about is “Is it gonna be a success?” I don’t care if it’s going to be a success. I want those suckers to come in there and to see this movie because they will see what they’ve always wanted to be, and there is to be theatrical, to be wonderful, to be liked, to be friends, to have something in their life that is warmer, to regard someone that has more guts than you do. And to be inspired by people. And I’m not ashamed of it, I really hate this nonsense: kill somebody, shoot in the head, the blood pours out, isn’t that wonderful? I hate it. I hate it [...] We’re going for a way of saying something that might be different than the normal, conventional, boring way of saying something that most people like in an audience because they are dull in their own lives. It’s true. The world is comprised by a group of people that have opinions and lack emotions. And we make pictures of emotion. And if people go to see them they will be become touched and emotional in ways that they have never experienced before”.

Por mais que possa soar pretensioso, o desabafo de Cassavete nos apresenta o modo como ele clamava por um cinema que não fosse superficial, que simplesmente tivesse, em seu centro, o ser humano em toda sua complexidade. No documentário *A constant forge* (2000), de Charles Kiselyak, observa-se também que a paixão, a seriedade, o compromisso e a honestidade de Cassavetes com o cinema, tal qual ele o concebia, o acompanhava desde muito cedo, quando decidiu se tornar ator. Certa vez, ele disse para seu pai que não pretendia cursar a faculdade, mas que queria ser ator. O pai olhou para ele de forma tão solene que Cassavetes esperou ouvir uma resposta negativa, mas seu pai disse: "Essa é uma coisa muito nobre de fazer, mas você sabe o tipo de responsabilidade que está implícita? Você tem de ser verdadeiro com a natureza humana presente em cada um desses personagens"⁵². Desde então, o cinema tornou-se um espaço no qual Cassavetes buscava se distanciar de qualquer tipo de dissimulação. Em suas palavras:

Como artista, sinto que precisamos tentar muitas coisas – mas, acima de tudo, necessitamos da ousadia de falhar. É imperativo ter coragem de errar – estar disposto a arriscar tudo de modo a realmente se expressar. Dizer quem você é e não quem você gostaria de ser. Não quem você tem de ser. Apenas diga quem você é. E o que você é se torna o bastante.⁵³

Esse pensamento está presente em todas as camadas de sua vida e obra, num recíproco e honesto entrelaçamento entre ambas. Nesse sentido, Cassavetes (*Apud* KOUVAROS, 2004, p. 15, tradução nossa) chegou a dizer que “*Faces* se tornou mais que um filme, ele se tornou um estilo de vida”⁵⁴. Assim sendo, é possível afirmar que seus filmes se concentram mais na relação que se estabelece entre as pessoas (personagens) do que no desenvolvimento da história (ficção). Durante as filmagens de *Love streams*, Cassavetes certa vez disse não estar interessado nas cenas em si, mas fundamentalmente no que acontecia entre as pessoas (CASSAVETES *apud* VENTURA, 2007, p. 90), que, para ele, representavam um baú cheio de coisas interessantes a serem mostradas, e o filme permitia justamente esse compartilhamento. Ele amava conhecer as pessoas, apreciar seus gestos, atitudes e pensamentos. Ventura (2007, p. 27) relatou, em seu livro, que, mesmo numa conversa

⁵² Citação transcrita do documentário *A constant forge*. Tradução do inglês: “That’s a very noble thing to do. But do you know what kind of responsibility that is? you are going to have to be truthful to each of those characters’ human natures”.

⁵³ Citação transcrita do documentário *A constant forge*. Do inglês: “As an artist, I feel that we must try many things – but above all, we must dare to fail. You must have the courage to be bad – to be willing to risk everything to really express it all. Say what you are. Not what you would like to be. Not what you have to be. Just say what you are. And what you are is good enough.”

⁵⁴ Tradução do inglês: “*Faces* becomes more than a film: it became a way of life”.

cotidiana com Cassavetes, o que mais importava não era a lógica do que dito, mas a intensidade da presença dos corpos.

A paixão pelas pessoas e as relações existentes entre elas constituíram a matéria-prima de suas produções desde *Shadows* (1958), seu primeiro trabalho como diretor. A criação desse filme se deu a partir de improvisação realizada com os alunos de um *workshop* ministrado por ele e seu amigo Burt Laine em Nova Iorque. O resultado, em sua primeira versão, foi uma obra que, apesar de sua ousadia técnica, “[...] não tinha absolutamente nada a ver com pessoas” (CASSAVETES *apud* KOUVAROS, 2004, p. 10, tradução nossa)⁵⁵. Essa percepção o levou a realizar novas filmagens, chegando a uma nova versão do filme, a mesma a que temos acesso atualmente. Por esse fato específico, verifica-se que o interesse pelo cinema, desde seu primeiro filme, era voltado mais para as relações entre as pessoas/personagens do que por um deslumbre estético ou técnico. E essa marca permaneceu em todas as suas produções.

Cassavetes costumava dizer que todos os seus filmes tinham um único tema, o amor ou a falta dele, e que essa era sua filosofia de vida. Entendia o significado de filosofia como o estudo sobre o amor. Ele sustentava que “Ter uma filosofia é saber como amar. Então, todo mundo precisa de uma filosofia. Todos precisam saber onde e como amar. Acredito que todos os filmes que temos feito é uma forma de encontrar uma filosofia”⁵⁶.

O amor incansável de Cassavetes pelas pessoas, pela vida e pelo cinema se refletia no seu modo de agir e tomar suas decisões: não abrir mão de seus ideais; não fazer concessões para realizar seus filmes; ousar; hipotecar sua casa inúmeras vezes para pagar os gastos de seus filmes; trabalhar num mesmo filme por mais de três anos; investir em seus próprios filmes tudo o que recebia como ator em produções de caráter mais comercial; abandonar a direção de um filme quando ele deixava de acreditar no que estava fazendo; trabalhar com pessoas em que ele acreditava, e apostar na relação entre as personagens como potência afetiva de seus filmes.

Eu preciso que as personagens realmente analisem o amor, discutam-no, destruam-no, machuquem-se mutuamente, enfim, façam todas essas coisas. E o resto realmente não me interessa. Pode interessar outras pessoas, mas eu só tenho uma

⁵⁵ Tradução do inglês: “It had absolutely nothing to do with people”.

⁵⁶ Citação transcrita do documentário *I am almost not crazy*, de Michel Ventura (2007). Tradução do inglês: “To have a philosophy is to know how to Love. So everybody need a philosophy. Everybody need to know where and how to love. I believe every single movie we’ve done is a way to find a philosophy”.

coisa em mente. O amor é tudo que me interessa (CASSAVETES *apud* KOUVAROS, 2004, p. 199 – tradução nossa)⁵⁷.

A seu desejo de encontrar intensidade, verdade e complexidade nas relações humanas permeava inúmeras camadas de seu ofício, principalmente quando se tratava da atuação. Ele entendia que o grande problema dos atores não era a falta de técnica, mas a artificialidade de suas relações, ou seja, a inviabilidade da experiência já no sentido anteriormente apresentado por Larrosa (2011). O trabalho de direção de Cassavetes priorizava, antes de mais nada, a experiência, buscando espaço para que os atores pudessem ser atravessados e afetados pelas circunstâncias do filme: o set de filmagens; os outros seres orgânicos ou inorgânicos; tudo que se materializasse e imprimisse nos atores emoções, sentimentos, sensações, ações e compreensão de estarem humanamente vivos. O espaço de trabalho nos sets de filmagem de Cassavetes integrava o fluxo da experiência, da vida.

A pulsão por entrelaçar vida e cinema, de transitar entre realidade e ficção, percorria todas as dimensões de seu processo fílmico. Foi, no entanto, a fronteira entre o ator e a personagem que mais intensificou esse processo em seus filmes. Analisar a atuação, em seu constante jogo situado nesse limiar, é uma das perspectivas de mais destaque em seu cinema. Esse é o tema de discussão do livro *Where does it happen?*, em que George Kouvaros (2004) propõe analisar justamente em que momento o ator consegue se desprender de sua vida para concretizar a existência de sua personagem, ou quando ele, por outro lado, se desamarra da personagem a fim de permitir a emersão de uma afetividade infiltrada por sua própria vida.

Para Kouvaros (2004), a gestualidade em Cassavetes ultrapassa as dimensões da ficção. O gesto das personagens, nas produções do cineasta, se gruda ao dos atores. São gestos sempre duplos no sentido de carregarem pulsões tanto das personagens quanto dos próprios atores, ultrapassando também os limites temporais e espaciais do filme. É nesse ir e vir que a atuação ganha potência afetiva. *Where does it happen?* é o momento em que a personagem é atravessada pelo ator ou vice-versa; é o instante em que se transcende a ficção. Por meio do trânsito de idas e vindas entre o ator e a personagem, o gesto alcança a duplicidade tão importante nos filmes de Cassavetes. A análise do seu processo criativo permite entender,

⁵⁷ Tradução do inglês: “I have a need for the characters to really analyze love, discuss it, destroy it, hurt each other, do all that stuff. And the rest of the stuff doesn’t really interest me. It may interest other people, but I have a one-track mind. That’s all I’m interested in, is love”.

então, os procedimentos que imprimem potência a essa gestualidade em sua dimensão real e ficcional.

Um dos exemplos mais relevantes da duplicidade gestual em Cassavetes é a **cena final**⁵⁸ de *Love streams*. Robert Harmon (John Cassavetes) se despede de sua irmã Sara Lawson (Gena Rowlands). Ela entra num carro e vai embora. Chove bastante. O último plano do filme inicia com a câmera ao lado de fora da casa, num plano geral, em que se vê Robert dentro da casa bebendo e escutando música. Por meio de um *travelling*⁵⁹, a câmera se aproxima gradativamente da janela da casa, pela qual se vê com mais detalhes as expressões de Robert. Ele coloca um chapéu na cabeça, tira-o imediatamente e acena na direção da câmera, através da janela. Sua expressão possui uma ambiguidade extrema. Esse gesto poderia ser apenas um aceno de Robert para Sarah, mas a construção da cena ultrapassa a ficção que ela própria estabelece. Mesmo quem não tem conhecimento da vida e do trabalho de Cassavetes pode chegar à conclusão de que aquele não é simplesmente um gesto de despedida, mas que ele possui em si um aspecto de difícil precisão⁶⁰. O gesto nos filmes de Cassavetes carrega esse efeito e é suficiente para a recepção de sua obra. Porém, por meio de um olhar mais detalhado e com o conhecimento da vida do cineasta, é possível associar o referido gesto à sua eminente despedida tanto do cinema quando da sua vida em si, pois se trata da última cena de seu último filme. Cassavetes, naquele momento, já se encontrava bastante debilitado por conta de seus problemas de saúde⁶¹ e viria a falecer cinco anos mais tarde⁶².

Não só o exemplo citado, mas toda a obra de Cassavetes é atravessada por gestos alimentados direta e indiretamente por sua vida ou, inversamente, uma vida composta por obras e gestos. O fato é que, a fim de analisar sua obra, é fundamental que esse entrelaçamento entre vida e cinema seja considerado, já que permeia desde sua própria

⁵⁸ Ver vídeo 13 em anexo: cena do filme *Love streams*.

⁵⁹ *Travelling* é uma terminologia que define o deslocamento da câmera de um ponto x a um ponto y geralmente feito por um equipamento conhecido como carrinho, que permite o controle dessa movimentação.

⁶⁰ Realizou-se um experimento com essa cena de *Love streams* dentro do grupo de pesquisa Imagem (em) Cena, coordenado pela professora Roberta K. Matsumoto, em que três pessoas que nunca tinham assistido ao filme viram apenas essa parte e relataram suas impressões. Algumas delas foram: “ele não está acenando pra ela, mas pra câmera”, “eu acho que ele está acenando porque vai se matar, está se despedindo”.

⁶¹ Em 1984 ele foi diagnosticado com cirrose hepática.

⁶² Cassavetes participou ainda do filme *Big trouble*, mas nem mesmo ele o considerava como seu. Ele entrou na produção apenas para substituir o diretor, que teve problemas com Peter Falk, um dos atores. Depois de terminado o filme, ele solicitou que seu nome não fosse creditado, mas a *Columbia Pictures* negou o pedido (CARNEY, 2001, p. 502).

filosofia de vida quanto a arquitetura de sua criação, na qual ele dissolve qualquer fronteira entre vida e arte, seja por suas escolhas estéticas, por temas desenvolvidos nos filmes ou por seu intenso trabalho com os atores. Essa confluência se faz tão presente que, mesmo nas fotos de Cassavetes, é difícil saber quais se relacionam ao seu trabalho e quais seriam próprias da sua vida pessoal. Das imagens a seguir, uma delas é o registro de Cassavetes com seus amigos Peter Falk e Ben Gazzara, e a outra, de uma cena entre as personagens Gus, Archie e Harry no filme *Husbands* (1970):



Figura 19 – Os personagens Gus, Archie e Harry em *Husbands* (1970)



Figura 20 – Os amigos Peter Falk, Ben Gazzara e John Cassavetes⁶³

Apesar de a primeira foto ser um registro do filme, e a segunda, a captura dos três amigos juntos em um evento social, em ambas é perceptível a relação afetiva entre eles.

⁶³ Figura 19 disponível em: <http://lignedefuite.fr/tag/john-cassavetes/>. Figura 20 disponível em: <http://www.who2.com/64495/photo/52370>. Acesso em: 12 de março de 2014.

A duplicidade do gesto e da presença na obra de Cassavetes se constrói não apenas pelo ator e suas expressões, mas também pelo enquadramento, pelo movimento da câmera, pela fotografia, pelo som e por toda a *mise-en-scene*. Veremos no quinto e sexto subcapítulos que a duplicidade ou potência afetiva do gesto em seus filmes surge na correlação entre o ator e a *mise-en-scene*. O que importa para o presente tema é o entendimento de como a obra ficcional de Cassavetes atravessa sua vida e vice-versa, assim como a compreensão de como essa duplicidade do gesto e a intensidade de presença se concretizam em diversas camadas de seu trabalho.

2.2. *Opening night* e a autonomia do ator

*Ser artista é nada além do desejo,
do insano desejo de se expressar completamente,
absolutamente.*
John Cassavetes⁶⁴

De todos seus filmes, *Opening night* (1977) é talvez o que mais aprofunda a analogia entre realidade e ficção presentes na obra de Cassavetes, sobretudo porque essa relação se torna tema do próprio filme. Nele o cineasta também expõe, ao longo de toda a narrativa, a sua ênfase na autonomia do ator no âmbito do processo criativo

Opening night possibilita diversas leituras, que abrangem desde a crise existencial de uma mulher com medo do envelhecimento até a dificuldade de uma atriz em lidar com suas inseguranças e expectativas artísticas. Todas elas, porém, são permeadas pela questão que norteia o diretor em todas as suas obras, qual seja, o amor ou a falta dele. Para a presente discussão, a leitura do filme se centrará, sobretudo, nas possíveis interferências do ator dentro de uma obra, seja ela teatral ou cinematográfica, além de problematizar a frágil fronteira ator/personagem.

O filme narra a história da atriz Myrtle Gordon, que passa por uma crise existencial ao presenciar o atropelamento e consequente morte de uma fã logo após a estreia do espetáculo teatral no qual interpreta a protagonista. Fragilizada pelo acontecimento, ela passa a questionar todo o sistema de produção teatral e o papel do ator. Confundem-se, assim, as fronteiras entre a mulher, a atriz e a personagem Virginia, que Myrtle interpreta. Nesse

⁶⁴ CASSAVETES *apud* CARNEY, 2001, p. 57 - tradução nossa. Do original em inglês: “Being an artist is nothing other than the desire, the insane wish to express yourself completely, absolutely”.

contexto, o cineasta consegue apontar alguns problemas e propostas para o trabalho do ator e o processo criativo no teatro.

A maior preocupação do cinema de Cassavetes, como já dito, era encontrar a vida em sua intensidade na atuação, de forma a captar esses instantes, que, quando concretizados, poderiam pulsar poesia e beleza. Os quadros de seu cinema são “pintados” com a humanidade dos atores, numa busca por “libertá-los” de qualquer aprisionamento ou ações mecânicas. Ao considerar o trabalho do ator como a alma de seu cinema, Cassavetes permitiu, e até mesmo insistiu, que seus atores interferissem na criação do filme, possibilitando que outras camadas narrativas e afetivas se efetivassem. Para tanto, fazia uso principalmente da improvisação como método. É importante destacar que esse método o levava, inclusive, a reescrever seus roteiros depois da improvisação criada pelos atores. A ênfase no improvisado permitia ainda que a realidade dos atores viesse ao encontro da ficção das personagens. Para Todd Berliner (1999, p.14 – tradução nossa), “A improvisação em Cassavetes combina realidade e ficção numa mistura descontrolada entre as identidades do ator e aquelas próprias do papel que ele desempenha.”⁶⁵ A análise da improvisação no cinema de Cassavetes será vista adiante, quando o foco se voltará mais para seu processo de criação.

Com o filme *Opening night*, as fronteiras entre vida e arte; ator e personagem; realidade e ficção; roteiro e improvisação se dissolvem completamente. O próprio posicionamento da câmera, a escolha dos enquadramentos, movimentos e agenciamentos entre os planos confunde os limites entre a atriz Gena Rowlands, a personagem do filme Myrtle Gordon ou a personagem que Myrtle interpreta, Virginia. Diante do enfraquecimento desses limiares, surge a questão: É possível distinguir quando os atores estão improvisando e quando eles seguem o roteiro? Ray Carney relata uma situação, durante as filmagens de *Opening night*, vivenciada pela atriz Joan Blondell, que trabalhava com Cassavetes pela primeira vez⁶⁶: “Blondell disse não saber exatamente quando os atores estavam conversando sobre suas vidas privadas e quando eles estavam de fato dizendo suas falas. Ela não sabia

⁶⁵ Tradução do inglês: “Improvisation in Cassavetes combines reality and fiction in a uncontrolled mixture of the actor’s own identities and the identities of the roles they perform”.

⁶⁶ É importante levar em consideração que John Cassavetes costumava trabalhar com os mesmos atores, o que contribuiu para uma relação mais íntima e intensa entre os envolvidos durante tanto a pré-produção quanto nas filmagens.

dizer quando a cena havia começado e quando ela tinha parado; o que era vida e o que era filme (CARNEY, 2001, p. 420 e 421 - tradução nossa)⁶⁷.

Afrouxar as fronteiras entre ator e personagem contribuía para que os atores se aproximassem tanto entre si quanto do próprio texto, das personagens e da relação entre eles. Para Jousse (1922, p.15), a temática do filme aborda essa confusão entre o ser e o parecer no trabalho do ator, o que não significava que este, no entanto, devesse expor suas entranhas em cena no sentido psicológico. Tratava-se mais da exposição como uma presença, por meio do jogo estabelecido entre os atores, a *mise-en-scene* e a câmera. Um jogo que intentava, a todo o momento, afrouxar as fronteiras entre realidade e ficção, propiciando que os atores atingissem um estado de presença e exposição.

É possível conectar o estado de presença ao trabalho desenvolvido por Jerzy Grotowski (1933-1999). Para o diretor teatral polonês, a atuação é gerada a partir das ações psicofísicas do próprio ator, que podem ser, então, adequadas ao personagem e à cena. Nesse sentido, todo material elaborado para a cena é fruto da tensão e exposição de pensamentos, ações e emoções do ator, determinando, assim, o que o público identifica como personagem (GROTOWSKI, 1987, p.32). Trata-se de um processo inverso ao tradicional – o qual prioriza a criação a partir do texto, com o trabalho do ator se adequando à personagem. Tanto para Grotowski quanto para Cassavetes, o ponto de partida é a matéria humana do próprio ator, com suas ideias, sensações, pensamentos e ações; nessa perspectiva, as personagens se adequam a esse material.

Vale destacar que o estado de presença e exposição será desenvolvido mais detalhadamente na parte relativa ao processo criativo de Cassavetes e também no decorrer do capítulo 3.

Tanto ao longo do processo de criação de *Opening night*, como por meio de seu enredo, Cassavetes debate temas pertinentes ao trabalho do ator na contemporaneidade em torno da aproximação ou distanciamento entre o ator e a personagem, no âmbito do cinema e do teatro. Com esse filme, o diretor expõe outro problema que não se limita ao cinema, mas ao desenvolvimento da atuação em toda e qualquer expressão artística: Qual a função do ator numa obra? Interpretar um texto? Representar um discurso? Ou ele pode se tornar também o produtor de um discurso? Cassavetes, de forma clara, não entendia o ator como intérprete de

⁶⁷ Tradução do inglês: “Blondell said she couldn’t tell when the actors were talking privately among themselves and when they were actually saying their lines in a scene. She couldn’t tell when a scene started or stopped, what was life and what was film”.

um texto, mas sim uma pessoa sensível que deve estar presente na obra, com até mesmo a produção de falas, ações, gestos para suas personagens, ampliando, dessa maneira, os sentidos e os significados no filme. Como dito anteriormente, a própria improvisação com os atores, recurso constantemente utilizado por ele, levava-o a reescrever o roteiro. Percebemos que o ator em seus filmes, dessa forma, assume a postura de “ator-criador”, considerando suas interferências na autoria do roteiro e na própria materialização da obra. Essa noção encontra o pensamento de André Carreira (2007, p. 03), para quem o “ator-criador” é aquele que intervém na autoria do texto ou estabelece um diálogo com a encenação.

Na tentativa de se entender a posição ocupada pelo ator na cena teatral contemporânea, observa-se como sua função dentro do processo criativo de um espetáculo teatral tem adquirido uma nova configuração. Ao ator é possível ampliar e reformular sua interferência como criador, considerando o modo como, sobretudo a partir da década de 60 do século passado, passou a se envolver com questões tanto do texto quanto da encenação de uma peça, ganhando força numa estrutura de criação que privilegia mais a horizontalidade e menos a hierarquia entre os integrantes de um processo. Basta lembrar as já citadas experiências teatrais do *Living Theatre*⁶⁸, que consolidaram um processo coletivo de criação.

Ressaltamos que essa abertura, na qual o discurso do ator interfere na criação cênica, começou a ser desenhada ainda com o diretor russo Constantin Stanislavski, que sistematizou uma pesquisa própria para o ator no início do século XX. Segundo seus experimentos, o ator deveria alimentar sua criação com sua vida, seus pensamentos e sua subjetividade. Desde então, muitos pesquisadores têm se inquietado com a arte do ator, procurando um método que permita um maior aporte no processo de criação cênica. Esse ator recebe atualmente diversas denominações: “ator-criador”, “ator-pesquisador”, “ator-autor”, “ator-compositor”, entre outras. Todas elas dissociam o ator da função de apenas executar as propostas da direção, representar ou interpretar um texto. A denominação é adequada de acordo com cada processo e o modo como o ator interfere nele (CARREIRA, 2007, p. 03).

O ator, na contemporaneidade, ganha um espaço cada vez maior no processo criativo, tanto por meio de uma criação coletiva quanto em um *processo colaborativo*. Essa circunstância contribui não somente para o resultado final da obra, mas também possibilita

⁶⁸ Companhia teatral fundada em Nova York no ano de 1947 por Julian Beck e Judith Malina, conhecida principalmente por ser uma das primeiras companhias a se apropriarem da criação coletiva como metodologia de trabalho, na qual todos integrantes tem poder de voz no processo. Disponível em: <<http://www.livingtheatre.org/>> Acesso em: 18 de julho de 2011.

que ela seja mais íntima e vinculada aos atores. O discurso de uma peça, quando há interferência direta do ator, pode se tornar mais próximo de quem a assiste. Assim ocorre também quando o ator se apropria totalmente do discurso, de seu modo de expressão e da estética adotada, sendo capaz de uma expressão mais intensa e pessoal. Nesse sentido é que esta pesquisa dialoga com a proposta do filme *Opening night*.

Cassavetes privilegiava, no *set* de filmagens, o trabalho dos atores, enquanto muitos cineastas davam preferência à composição do enquadramento, procurando o melhor ângulo, selecionando a melhor tomada. Para Cassavetes (*Apud* CARNEY, 2001, p.151 - tradução nossa), “As pessoas que fazem filmes atualmente estão muito preocupadas com a mecânica – questões técnicas em vez de sentimentos”⁶⁹. Cassavetes repudiava o cinema que deixava o trabalho dos atores em último plano, já que ele próprio realizava o caminho inverso. Costumava dizer que “Começávamos a filmar nos momentos em que os atores estivessem prontos. Éramos seus escravos. Filmar consistia em apenas registrar o que eles faziam” (*CASSAVETES apud* CARNEY, 2001, p.153 - tradução nossa)⁷⁰. Para ele, se os atores estivessem bem, assim também ocorreria com o filme.

Cassavetes permitia tanta interferência por parte dos atores que, em *Opening night*, utilizou esse elemento como discurso dentro do filme. Em sua crise pessoal, a personagem Myrtle, como já dito, entende que seu trabalho de atriz também se encontrava frágil. Ela percebe que sua personagem estava engessada pela subordinação ao texto dramático e à direção. Em diversos momentos do filme, ela nos traz afirmações como: “Vamos agitar essa peça para ver se sai algo humano” e “Faço o que for preciso para que minha personagem seja autêntica”. Cassavetes lutava para que os atores levassem a vida própria para seu cinema, considerando que, e se eles paralisassem, o filme morreria. E assim também se sentia a atriz-personagem Myrtle. Perto do final do filme, ela pede ajuda ao seu parceiro de cena Maurice, interpretado pelo próprio Cassavetes. Ela quer renovar sua cena. Não aguenta repetir sempre o mesmo texto. Quer algo novo. Num primeiro momento, Maurice se recusa a atender a seus pedidos, porém, durante a apresentação da peça, **cena final**⁷¹ do filme, ele faz um jogo de improvisação antológico com Myrtle. É importante notar que a cena foi de fato uma

⁶⁹ Tradução do inglês: “People who are making films today are too concerned with mechanics – technical things instead of feelings”.

⁷⁰ Tradução do inglês: “We’d shoot whenever the actors were ready. We were slaves to them. The filming consisted only recording what they did”.

⁷¹ Ver vídeo 14 em anexo: cena do filme *Opening night*.

improvisação, realizada durante as filmagens, diante de uma plateia ao vivo e não com a presença de figurantes.

Nessa cena, percebemos claramente que os atores, nas produções de Cassavetes, podiam e deveriam intervir no que até então se tratava de uma estrutura hierárquica aparentemente rígida entre o ator, o diretor e o dramaturgo/roteirista. No filme, enquanto Myrtle e Maurice improvisam, a autora da peça, Sarah (Joan Blondell), assiste à cena, a princípio contrariada, mas ao final seduzida pela emoção e vida que os atores levaram para a encenação. Assim também se dá com o personagem Manny (Ben Gazzara), o diretor da peça.

O teatro que John Cassavetes nos apresenta nesse filme evita a cristalização ou qualquer resquício de verdade absoluta. Ao contrário, ele expõe o teatro como um lugar inconstante, exposto às variações de humor e aberto a toda e qualquer imprevisibilidade do instante, pois é esse instante que potencializa a vida na/da peça e também, no caso de Cassavetes, a vida no/de seus filmes (JOUSSE, 1992 p. 13).

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

Veremos, a seguir, os procedimentos dispostos por Cassavetes à atuação a fim de propiciar tanto a autonomia como a determinação de um instante aberto e potente.

2.3. O processo criativo

A análise proposta neste ponto se divide em quatro partes. Inicialmente, a intenção é identificar como a polissemia da obra de John Cassavetes se concretiza para, então, expor os procedimentos utilizados por ele no sentido de permitir a criação de uma atmosfera de trabalho favorável ao diálogo e ao risco, principalmente no que concerne aos atores. Na terceira parte, o foco está em perceber como a improvisação era trabalhada dentro de seu processo criativo. Por último, o conceito de atuação será analisado pela ótica de Cassavetes e sua possibilidade de diálogo com autores importantes para pensar tal conceito na cena contemporânea.

2.3.1. A polifonia em processo

*As melhores ideias nascem
da ausência de respostas.*
John Cassavetes⁷²

Considerando que a obra de Cassavetes é marcada por um discurso complexo, aberto e polifônico, é possível identificar que essas características são delimitadas durante todo o processo de criação do filme, desde a elaboração do roteiro, passando pelas filmagens até a edição das imagens. Em todas essas etapas, liberdade, autonomia e diálogo eram palavras-chave para todos os envolvidos na criação, possibilitando a sintonia na multiplicidade de vozes a fim de criar uma obra única. Para Thierry Jousse (1992, p.122), a polifonia em Cassavetes significa “fugir a fixidez de uma verdade detida por uma só pessoa e que se constrói em um sutil jogo de contrapontos de diversas vozes, onde cada um contradiz o outro e, ao mesmo tempo, participa do canto final”.

De certo modo, Cassavetes delimitava em todo o seu processo criativo mecanismos para integrar essa multiplicidade de vozes. A própria escrita do roteiro, que ele geralmente assinava, residia na criação de um texto aberto para interferência dos atores, tanto antes de filmar, em que ele reescrevia diálogos a partir de improvisação, como durante as filmagens, no momento em que a relação dele com a equipe técnica e com os atores se intensificava. De acordo com Jousse:

O roteiro de Cassavetes tem origem numa desestabilização planejada da narrativa. Introduce, como modo de narrativa, o indefinido ou o inesperado da existência. O filme se constrói na filmagem e só existe por obra do aqui e agora. Além disso, o texto do roteiro já inscreve essa ponta do presente na história (JOUSSE, 1992, p. 35).

Em outras palavras, é durante as filmagens, que envolvem distintas tensões entre o ator, a câmera, o diretor e toda a equipe, que o discurso preestabelecido no roteiro se completa. Por outro lado, o agenciamento dos quadros e das cenas, na etapa de montagem, determina também o direcionamento da obra e busca conservar a sua multiplicidade. Uma das estratégias nesse sentido era a opção de filmar o máximo possível. Em *Faces* (1968), por exemplo, Cassavetes gravou em torno de 115 horas de filme, deixando apenas 2 horas e 10 minutos no resultado final da obra. Dizia ele que “A sala de edição se transforma na minha

⁷² CASSAVETES *apud* VENTURA, 2007, p.60 - tradução nossa do inglês: “All the best ideas come from having no answers”.

improvisação. É minha função tentar reter todas as características individuais que eles [atores] expuseram no filme” (CASSAVETES *apud* CARNEY, 2001, p.178 - tradução nossa)⁷³.

A etapa de filmagem ainda constituía, no entanto, uma ocasião decisiva para a completude de sua obra, posto que é no e pelo instante que se faz a pulsão de seu cinema, no qual a narrativa se desprende de códigos enraizados e de possíveis clichês indesejados. Diferentemente de muitos diretores que preferem delimitar e desenhar claramente suas intenções de filmagem por meio de uma *decupagem*⁷⁴ e *story-board*⁷⁵ mais fechados, Cassavetes optava por deixar em aberto o espaço-tempo de seu filme, tornando-o propício para interferências no processo de filmagens.

Era comum que Cassavetes reescrevesse as cenas, propondo novos direcionamentos para atos preestabelecidos ao longo da filmagem. Os novos caminhos eram sempre determinados pelo encontro com os atores, fosse por meio de uma improvisação durante um take ou mesmo em uma conversa em que o ponto de vista do ator conduzia a personagem, a cena e a história para outras direções.

Cassavetes (*Apud* CARNEY, 2001, 0. 159 – tradução nossa) afirmava: “Eu apenas permito que os atores desenvolvam o ponto de vista de suas personagens, aquilo que elas realmente sentiram naquele momento específico”⁷⁶. Para ele, o filme como criação apenas do diretor ou do escritor terá apenas um ponto de vista sobre o tema, com a opção de uma única imaginação. Mas se o filme é construído com a colaboração dos atores, o trabalho terá uma multiplicidade de pontos de vista, e cada ação será rodeada por diversas imaginações, multiplicando e enriquecendo o sentido da obra (CARNEY, 2001, p. 65).

Essa proposta se baseava no respeito e confiança que ele tinha com o ator:

Geralmente, quando considero que uma cena não se ajusta com bons atores, significa que há alguma coisa errada com o texto. Se o ator está apto a fazer muito bem uma cena, por que em outra ele fracassa? Pode haver algo errado com a direção, mas muito raramente o problema está nos atores, se a eles for dado um mínimo de oportunidade. Eu gosto dos atores e dependo bastante deles – para pensar

⁷³ Tradução do inglês: “The edition room becomes my improvisation. It’s my job to retain all the individual characteristics they put into the thing”.

⁷⁴ Decupagem é um instrumento de trabalho que busca organizar e colocar no papel toda a descrição técnica dos planos, preparando e guiando todos os envolvidos para a filmagem (AUMONT; MARIE, 2003, p.71).

⁷⁵ *Storyboards* são gráficos, desenhos, imagens e/ou ilustrações organizadas sequencialmente para possibilitar a pré-visualização do filme.

⁷⁶ Tradução do inglês: “I just allow the actors to develop the point of view of the character, of what that person really felt at that particular time”.

e para ser honesto (CASSAVETES apud CARNEY, 2001, p. 164 - tradução nossa)⁷⁷.

Desse modo, ele viabilizava que as personagens, por meio dos atores, multiplicassem o sentido de sua obra. Na verdade, a perspectiva de Cassavetes caminhava num sentido muito peculiar, no qual a história de seus filmes era fruto de suas personagens, e não o contrário. Essa concepção foi delimitada ainda em seu primeiro filme, *Shadows*, que nasceu a partir de uma improvisação. Cassavetes percebeu que, somente ao aproveitar o discurso de cada personagem, poderia construir sua obra, mesmo porque, até aquele momento, ele nunca havia trabalhado como roteirista (CARNEY, 2001, p.63).

Durante a etapa de filmagem, outro aspecto importante, que levava à multiplicação do sentido de sua obra, foi o estabelecimento de uma certa atmosfera entre ele próprio, os atores e toda a equipe de filmagem, para que as relações entre todos os participantes pudessem revelar algo que transcendesse qualquer vontade predeterminada pelo roteiro ou predispostos pelos atores, revelando e criando o instante. Nas palavras de Jousse:

O estado existencial só pode revelar-se no instante, e o instante é um puro problema de direção que Cassavetes se obstina a delimitar em cada um dos seus filmes. A matéria do cinema de Cassavetes é o instante, ou o puro acontecimento, seu surgimento, sua duração, sua intensidade (JOUSSE, 1992, p.113).

São instantes que surgem em momentos de busca, de inquietação, de risco, de experimentação, de não saber o que fazer, mas fazer e errar. Instantes que carregam a intensidade afetiva de seus filmes e somente são passíveis de efetivação porque Cassavetes abria e construía um espaço propício para tal.

⁷⁷ Tradução do inglês: “Usually I find that if a scene doesn’t play with very good actors, it means that there’s something wrong with the writing. Because why else would an actor be able to play one scene very, very well and then in another fall down? There might be something wrong with the directing, but there’s very rarely anything wrong with the actors, if given half a chance. I like actors, and I depend on them a lot. I depend them to think. And to be honest”.

2.3.2. Dirigir é criar atmosfera

*Entre o ator e o diretor é preciso apenas mútuo
entendimento sobre as questões humanas.*
John Cassavetes⁷⁸

Cassavetes era daqueles diretores que, por reconhecer o trabalho dos atores como a grande força de seus filmes, optava por amenizar todas as tensões técnicas que envolviam uma filmagem para construir um espaço de liberdade e honestidade com os atores. Ele sabia que a dinâmica de um *set* de filmagens impunha certos obstáculos para a organicidade do trabalho dos atores, por isso um de seus principais desafios, como diretor, era o de encontrar mecanismos para evitar o surgimento desses empecilhos. Para ele o maior problema da atuação no cinema não era necessariamente a falta de atores talentosos, mas sim a escassez de diretores competentes que pudessem criar uma atmosfera propícia a uma maior liberdade para os atores:

Eu realmente acredito que quase todos podem atuar. O quão bem eles o fazem depende apenas do quanto são livres e também de circunstâncias favoráveis para revelarem o que eles sentem. Não acho que exista um grande truque na minha direção. Apenas trabalho com pessoas de que gosto, em que estou interessado; converso com elas tendo em vista que são pessoas, e não por serem atores. Penso que tudo é uma questão de atmosfera. É muito difícil esperar que os atores se revelem quando deixamos prevalecer os aspectos técnicos. Quero dizer, você não pode tomar um banho em um jantar social. Se você quer uma forma interessante de trabalhar, basta estabelecer uma atmosfera na qual o que os atores fazem se torna realmente importante e divertido. Nada pode se sobrepor a isso (CASSAVETES *apud* CARNEY, 2001, p. 412 - tradução nossa).⁷⁹

No seu entendimento, dirigir atores é motivar a circulação de afeto e o compartilhamento de experiências mediante uma atmosfera favorável para a criação, intento alcançado com inúmeras estratégias. Provavelmente a mais importante delas era a transparência do diálogo com os atores, em que Cassavetes confiava plenamente na capacidade criativa deles. Ele usualmente se referia a aspectos gerais das personagens, evitando impor suas próprias conclusões ou detalhes específicos. Dirigir, para ele, era ajudar o ator a encontrar meios de se expressar honestamente e não uma forma de ensinar ou mostrar

⁷⁸ CASSAVETES *apud* CARNEY, 2001, p. 157 - tradução nossa do inglês: “What is needed between the actor and the director is a mutual understanding of humans problems”.

⁷⁹ CASSAVETES. Entrevista. *A woman under the influence, The Criterion Collection* (1974, p. 13-14, encarte do DVD). Tradução do inglês: “I really believe almost anyone can act. How well they can act depends on how free they are and whether the circumstances are such that they can reveal what they feel. I don’t think there’s any great trick to my directing. I just get people I like, people I’m interested in, and talk to them on the basis of their being people rather than actors. I think it’s all in the atmosphere. It’s very hard to let the technical processes of film take over and then expect the actors to reveal themselves. I mean, you can’t take a shower at a dinner party. If you have any special way of working, it’s just set up an atmosphere where what the actors are doing is really important, fun, and nothing takes precedence over it”.

como o ator deveria agir. Ele acreditava verdadeiramente nos atores. Segundo Cassavetes (*Apud* CARNEY, 2001, p.155 - tradução nossa), “Essa personagem é sua agora, e não minha. Eu jamais poderei saber mais sobre essa personagem do que você”⁸⁰.

O grande objetivo em estabelecer um diálogo com os atores não era determinar o sentido ou a intenção para cada *take* ou cena, pois, para ele, quando os atores definem precisamente o que querem expressar, acabam por bloquear a vida que emerge no instante, falsificando-a com intenções superficialmente planejadas (CARNEY, 2001, p.71). O seu interesse não estava na coerência da intenção do ator com o roteiro, mas na apropriação honesta das falas, por meio fundamentalmente da relação com os atores na cena, com o instante que captura em filme ou, ainda, no sentimento por detrás das falas. Dizia ele: “Quando estou filmando, não estou preocupado em escutar os diálogos, mas em observar se os atores estão comunicando e expressando algo. Não estou exatamente atento ao que dizem, mas observo as suas intenções, o sentimento que transmitem em cena.”⁸¹. Essa especificidade distancia Cassavetes de grande parte dos diretores, sobretudo pela preocupação dos últimos com a lógica do roteiro e da personagem. A prioridade do cineasta eram os sentimentos pulsantes no instante, a reação do ator no presente, por sua espontaneidade, impulso e relação com todos os envolvidos e também com o espaço.

Ao filmar, Cassavetes criava mecanismos que permitiam maior fluidez na atuação: não sugeria uma marcação para os atores; filmava longos *takes*, quantas vezes fossem necessárias; realizava as filmagens em ordem cronológica; estabelecia um jogo entre todos os envolvidos baseado no princípio de que qualquer coisa que acontecesse no *set* deveria beneficiar o trabalho dos atores. Desse modo, eles “poderiam construir seus papéis em frente à câmera da forma como o fariam em performance no palco” (VENTURA, 2007, p. 38 - tradução nossa)⁸².

O primor técnico de uma bela fotografia ou de uma captação perfeita de som não era o mais importante em seus filmes. Ele preferia até mesmo montar seu *set* de modo que o ator se movimentasse com mais liberdade no espaço. Os responsáveis técnicos de cada área sabiam disso e acompanhavam a cena para onde quer que o ator se deslocasse. Eles

⁸⁰ Tradução do inglês: “It’s your character now, not mine. You know more than I ever will about that character”.

⁸¹ Citação transcrita do documentário *A constant forge* (2000). Tradução do inglês: “When I’m shooting I am not concerned to hear the dialogues, but to see if the actors are communicating something and expressing something. I’m not exactly aware of what they say, but to watch their intention, the feeling they transmit on the scene”.

⁸² Tradução do inglês: “Thus his actors can build a role in front of the camera as they might build a performance on stage”.

geralmente estavam preparados tecnicamente com pelo menos duas câmeras para a possibilidade de deslocamento tanto do operador de câmera como o de som na captação audiovisual. Todos jogavam juntos com os atores. Para Carney (2001, p.155 - tradução nossa), “a melhor descrição sobre sua direção seria dizer que Cassavetes dançava com seus atores enquanto eles interpretavam suas cenas.”⁸³

Em um *set* de Cassavetes, tudo poderia falhar, menos a intensidade esperada do trabalho dos atores em cena. Se ele requeria, por exemplo, que um ator fizesse determinada ação, ele jamais indicava diretamente o que deveria ser executado, mas criava meios para o ator encontrar essa ação específica à sua própria maneira. “Eu jamais mostraria como fazer determinados gestos do meu jeito. Qualquer um pode sentar ou tomar uma bebida de forma natural se você não os força a fazer algo que eles não sentem” (CASSAVETES *apud* CARNEY, 2001, p. 156 - tradução nossa)⁸⁴.

Carney relata que Cassavetes tinha sensibilidade para captar as necessidades de um *set*, encontrando, em consequência, a melhor maneira de agir. Seu método era de reconhecer as especificidades de cada cena, ator e gesto. Ele usava, muitas vezes, até de pressupostos reais de cada ator como motivações para a cena, já que dispunha de uma convivência social e afetiva com quase todos. Obviamente, ele também manifestava alguns questionamentos, que expunha quando os atores se viam diante de problemas, como exemplificado pelas seguintes colocações: Você realmente falaria ou se comportaria dessa forma numa situação com esta? Você de fato se sente assim? Essa reação é realmente sincera? (CASSAVETES *apud* CARNEY, 2001, p.168).

A atmosfera estabelecida por Cassavetes no momento das filmagens permitia que os atores se arriscassem profundamente naquilo que eles acreditavam. Para o cineasta, muitos diretores até abriam espaço para essa liberdade dos atores, mas quando essa prática não mais funcionava, era comum que a direção reprimisse a liberdade em prol de propor um direcionamento mais técnico. Para Cassavetes (*Apud* CARNEY, 2001, p. 175-176 - tradução

⁸³ Tradução do inglês: “The best description of his directing would be to say that Cassavetes danced with his actors as they played their scenes”.

⁸⁴ Tradução do inglês: “I wouldn’t show you myself what gestures to make. That’s absurd, it’s limiting. Anyone can sit down and have a drink in a natural way if you don’t force them to do things that they don’t really feel”.

nossa), “[...] se você tem a coragem de ir mais e mais além, tudo começa de repente a funcionar e a atuação deixa de ser algo separado para tornar-se um conjunto”⁸⁵.

O teórico Jousse consegue sintetizar de maneira bastante clara o pensamento de Cassavetes relativamente a seu método na direção de atores:

Uma coisa é certa: cercado-se de um grupo de atores fiéis, privilegiando o clima de filmagens e a personalidade do ator, John Cassavetes soube flagrar instantes, gestos, inflexões que, sem dúvida, nenhum outro cineasta teria podido captar. Cassavetes nem sempre era terno com os atores, mas lhes prestava um serviço inestimável, obrigando a se superarem, mesmo contra a vontade, em todas as situações. A cada instante, o ator se vê contra a parede, intimado a ser ele próprio, a ponto de esquecer a câmera, como que para atravessar a tela e dirigir-se diretamente a nós, os espectadores do filme (JOUSSE, 1992, p.33).

A matéria de sua direção era humana e não fictícia. Sua preocupação estava com os atores e não com as personagens, pois sabia que a adequação ao contexto da ficção era uma consequência da apropriação do instante gerado pelas relações humanas. Cassavetes, por intermédio da atmosfera construída durante as filmagens, privilegiava mais o estado e a intensidade das emoções dos atores em detrimento de uma coerência da personagem, do roteiro e de sua representação. O resultado, portanto, era uma obra extremamente pulsante, com atuações que muitas vezes pareciam improvisadas.

2.3.3. Improvisação jazzística

*Improvisação pra mim significa uma espontaneidade
característica no trabalho
que ‘parece’ não ter sido planejada.*

John Cassavetes⁸⁶

Apesar de a improvisação ser uma das primeiras características assimiladas à obra de Cassavetes, o fato é que seus filmes foram bem planejados, mesmo que arquitetados de forma a resultar numa aparência de extrema espontaneidade. Essa assimilação deve-se principalmente ao seu primeiro filme, *Shadows*, que, como afirmado anteriormente, nasceu de fato a partir de uma improvisação. Antes dos créditos finais, surge uma frase afirmando que

⁸⁵ Tradução do inglês: “But if you have the courage to go further than that, and further, everything suddenly starts to get and you have more than just good separate performance; you have an ensemble”.

⁸⁶ CASSAVETES *apud* Carney, 2001, p. 217 - tradução nossa do inglês: “Improvisation to me means that there is a characteristic spontaneity in the work which makes it appear not to have been planned”.

“o filme que vocês acabaram de ver é uma improvisação.”⁸⁷ Para Carney (2003, p. 55), boa parte do filme foi mesmo improvisada no momento das filmagens, mas a maior parte foi realizada de acordo com o roteiro, esse sim escrito a partir de improvisações.

É fundamental entender quais os procedimentos de Cassavetes para propiciar essa característica em seus filmes, a partir principalmente da forma de definir o roteiro e pela especificidade do seu trabalho com os atores. Quando ao roteiro, que era constantemente reescrito a partir da interferência dos atores, como já destacado, é importante observar que Cassavetes se tornou também um excelente roteirista. Para a atriz e esposa Gena Rowlands, “John escrevia roteiros de acordo não com a forma como as pessoas deveriam falar, mas como as pessoas de fato falavam – nas ruas e em conversas do dia-a-dia –, propiciando tal naturalidade ao filme que as pessoas pensavam se tratar de um improviso”.⁸⁸

A improvisação era trabalhada nos filmes considerando-se sempre a clareza da proposta: qual o objetivo do filme, da cena e das personagens. É comum o entendimento de improviso como algo geralmente inacabado, aberto e não estruturado. Mas o improviso no processo de Cassavetes só acontecia quando o roteiro estava bem estruturado. Este era base, com uma abertura apenas durante os ensaios, nos quais os atores improvisavam para Cassavetes escrever e se aproximar mais do que proposto pela atuação. Ben Gazarra, amigo e ator em três filmes de Cassavetes, dizia que:

John gostava de fazer muitos ensaios, por duas grandes razões. Primeiro, para deixar os atores mais à vontade, para que eles se conhecessem melhor, o que gerava um comportamento muito mais intenso e sensível por parte do ator. Segundo, para reescrever o roteiro ouvindo os atores e utilizando o que eles diziam, a fim de enriquecer os personagens, tornando-os mais humanos e mais verdadeiros. John improvisava muito menos do que as pessoas imaginam. Para ele, a parte dos ensaios era a parte da improvisação, mas servia sobretudo para criar uma atmosfera que seria reencontrada no filme (GAZARRA apud JOUSSE, p.142).

Os ensaios potencializavam a atmosfera entre os envolvidos no filme, permitindo também que Cassavetes encontrasse o tom das falas do roteiro. Apenas nessa etapa a improvisação era usada para encontrar novas possibilidades dramáticas, pois, nas filmagens, o roteiro era filmado quase que integralmente. Como foi dito, Cassavetes chegava

⁸⁷ Tradução nossa do inglês: “The film you have Just seen is improvised”. (SHADOWS, 1959).

⁸⁸ Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2001/mar/02/culture.features3>> Acesso em: 05 de novembro de 2014 - tradução nossa do inglês: “John wrote his scripts not as people should speak but as people do speak - street talk, general conversation - it gave such a natural feeling to the film that people thought they were improvised”.

a reescrever partes do roteiro quando surgiam novas possibilidades sugeridas pela atuação, mas, de modo geral, a improvisação estava concentrada mais na forma como os atores trabalhariam o roteiro. As emoções, sim, deveriam ser sempre improvisadas. Durante as filmagens, a palavra improvisação relacionava-se essencialmente ao sentido de “[...] encorajar o ator a colocar suas próprias emoções nas suas falas” (CARNEY, 2001, p. 217 - tradução nossa)⁸⁹. Improvisação no sentido de não cristalizar as emoções das personagens, mas permitir que os atores se mantivessem abertos aos impulsos durante as filmagens, encontrando, dessa maneira, suas próprias emoções, as quais poderiam determinar novas possibilidades para a cena.

O improviso, para Cassavetes, se instalava também, vale ressaltar novamente, na ideia de que todos os envolvidos deveriam estar abertos e preparados para se adaptarem a qualquer eventualidade. Cassavetes costumava trabalhar com as mesmas pessoas; logo, todos os participantes conseguiam compreender a dinâmica de suas filmagens. A analogia de Thierry Jousse para a improvisação de Cassavetes com o *jazz* é relevante para pensarmos essa aproximação estrutural:

O parentesco entre o cinema de Cassavetes e o *jazz* está em evidência desde *Shadows*. Fundada na improvisação, esta música lembra a linguagem do corpo, é como a duplicata exata do trabalho realizado por Cassavetes e sua equipe atrás e na frente da câmera. Em *Shadows*, estão em estado puro as qualidades estritamente jazzísticas do estilo de Cassavetes: inscrição do tempo vivido no centro do plano, abertura ao *feeling* do instante, trabalho sobre a intensidade e a inflexão do som e da imagem, recusa a submeter-se à transcendência do roteiro, da partitura ou do argumento. Uma ligação estrutural – e não uma simples analogia ou similitude – se estabelece entre as duas práticas de natureza diversa. (JOUSSE, 1992, p. 69-70).

A improvisação, da mesma forma como ocorre para os músicos de jazz, é entendida no cinema de Cassavetes por uma estrutura bastante sólida e clara, que permite o improviso em momentos específicos pelo domínio do jogo estabelecido entre os envolvidos, pela conexão e escuta entre todos os envolvidos e, principalmente, por aquilo que Jousse chamou de “abertura ao feeling do instante”, a qual pode se efetivar mediante diversas instâncias no trabalho do ator. Vemos, aqui, como se atinge essa abertura no processo de criação de Cassavetes com seus atores, principalmente no cinema, apesar de seu constante diálogo com o teatro. Porém, entende-se que, a partir das especificidades encontradas no trabalho de Cassavetes, é possível aprofundar ou desenvolver outros modos de composição que

⁸⁹ Tradução do inglês: “He generally meant that the actor was encouraged to put his own emotional spin on his lines”.

viabilizem ao ator se manter aberto e apto para trabalhar no instante de forma intensa, múltipla e complexa.

2.3.4. A experiência como escola

*Nossa escola não é para psicanálise ou para aliviar problemas pessoais.
É, sim, o momento e o lugar para o trabalho e para a felicidade criativa.*
John Cassavetes⁹⁰

Na epígrafe, a escola a que se refere Cassavetes diz respeito ao *workshop* para atores oferecido por ele juntamente com Burt Lane em Nova Iorque no ano de 1956, pouco antes de dirigir *Shadows*. Podemos afirmar que a filosofia desenvolvida nessa escola prevaleceu na sua relação com os atores durante a criação de todas as suas obras. Quando surgiu a decisão de criar essa oficina, chamada de *Cassavetes-Lane Drama Workshop*, a ideia era oferecer alternativas para o famoso *método* de interpretação ensinado principalmente pela escola *Actors Studio*, de Lee Strasberg. Para este, conforme Carney (2001, p.53), o teatro era uma igreja, enquanto, para Cassavetes, se tornava um *playground*.

É importante lembrar que o *método*, como conhecido nos Estados Unidos, é um estudo instituído a partir da sistematização das pesquisas do diretor russo Constantin Stanislavski. Na verdade, o trabalho de Stanislavski foi difundido na América do Norte especialmente por mais dois importantes nomes, Stella Adler e Sanford Meisner, que elaboraram leituras distintas da ótica de Lee Strasberg. Os três tiveram o primeiro contato com o trabalho de Stanislavski, sendo por ele influenciados, quando ainda integravam o importante *The Group Theatre* em Nova Iorque.

De modo sucinto, a linha de Strasberg se sustenta com maior ênfase na primeira fase de Stanislavski, com foco na memória emotiva e de estudos psicológicos para construção da personagem. De outro lado, para Adler, que estudou diretamente com Stanislavski, o trabalho é construído pelo *método de ações físicas*, considerado a segunda e última fase de Stanislavski. Já Meisner, por sua vez, ao mesmo tempo em que se aproxima das duas fases do diretor russo, dele também se distancia ao estabelecer procedimentos que não são encontrados nos estudos de Stanislavski. O trabalho de Meisner é aquele que mais se aproxima da proposta de Cassavetes e das nossas investigações: ambas idealizam o trabalho do ator

⁹⁰ CASSAVETES *apud* CARNEY, 2001, p. 52 - tradução nossa do inglês: “Our school is not for psychoanalysis or airing personal problems. It’s time and place for work and creative happiness”.

fundamentalmente a partir do estabelecimento de uma abertura ao instante. Será analisado, no último capítulo desta tese, a intersecção entre Meisner, Cassavetes e os procedimentos aqui adotados, numa tentativa de contribuir para as pesquisas dedicadas à atuação na contemporaneidade.

Nos anos 50, o *método* vivia seu auge na interpretação de atores como James Dean, Marlon Brandon e Clift Montgomery. Segundo Carney (2001, p. 52 - tradução nossa), para Cassavetes o *método* de Strasberg, mais influente na época, era usado, sobretudo, como forma de psicoterapia, em que o ator mergulhava mental e psicologicamente em si mesmo. Consequentemente, não se permitia o contato com o outro, com o espaço e com o instante.

Se, para Cassavetes, o *método* da *Actors Studio* voltava-se prioritariamente para uma relação de isolamento, mediante uma intensa pesquisa entre o ator e sua personagem, sua proposta dirige-se a uma investigação mais coletiva, na qual o ator cria sua personagem por meio do relacionamento com os outros atores, que acabam por despertar outras possibilidades para seu trabalho. Além desse, outro importante ponto que distancia Cassavetes do *método* e que contribui para pensarmos novas perspectivas para a atuação na contemporaneidade é o trabalho com múltiplos subtextos. Tanto para a *Actors Studio* quanto para outras escolas que propunham uma formação mais direcionada à estética realista/naturalista, os atores trabalhavam geralmente com apenas um subtexto, o que proporcionava mais clareza ao texto de base. Com Cassavetes, os atores não estavam interessados na clareza da intenção, mas, sim, na sua multiplicação, de forma a conferirem complexidade para sua fala ou gesto. Nesse âmbito, diz a pesquisadora Maria Vieira:

Cassavetes consegue seu estilo único de atuação a partir de seus atores, que criam duplos e, às vezes, triplos subtextos simultaneamente [...] A abordagem neonaturalista de Cassavetes não busca a clareza da intenção – nem pelo diálogo nem pela performance que extrai de seus atores. As ações e reações básicas de seus personagens advêm de múltiplos e divergentes subtextos em jogo simultaneamente (VIEIRA, 2004, p. 162-163 - tradução nossa)⁹¹.

Ou seja, as atitudes das personagens nos filmes de Cassavetes não objetivam clareza de ação. Pelo contrário: motivadas por subtextos muitas vezes contraditórios, elas são carregadas de ambiguidade e complexidade, que transcendem o realismo/naturalismo convencional proposto pela maior parte das produções hollywoodianas. Por esse motivo Viera

⁹¹ Tradução do inglês: “Cassavetes gets his unique style of performance from his actors that create double and sometimes triple subtext simultaneously [...]. Cassavete’s neonaturalistic approach does not seek this clarity of intention – either through his dialogue or through the performances he elicits from his actors. The basic actions and reactions of his characters come from multiple and often divergent subtexts that play out simultaneously”.

prefere conceituar o tipo de atuação em Cassavetes como “neonaturalista”, pois é geralmente por meio de gestos e de ações físicas que tais *motiv(ações)* ambíguas são concretizadas. Para Vieira (2004, p.165, tradução nossa), “Cassavetes encontra meios e oportunidades para que as personagens sejam reveladas a partir da fisicalidade, já que as palavras seriam menos apropriadas à natureza dessas personagens.”⁹² No próximo subcapítulo, apresentamos uma análise sobre a potencialidade afetiva dos gestos nos filmes de Cassavetes, para, então, compreender como esse elemento dialoga com questões do teatro contemporâneo.

Se fosse preciso eleger a característica mais relevante do trabalho dos atores na obra de Cassavetes, seria ela, sem dúvida, a carga ambígua, misteriosa e complexa de suas personagens. Para Ben Gazarra, “John criou personagens com essa dualidade porque ele adorava a ambiguidade. Ele estava sempre à procura da fraqueza numa pessoa aparentemente forte. Ou buscava força numa pessoa fraca.”⁹³ Se contemplarmos as características, as ações, as intenções e as emoções das personagens em seus filmes, poderemos chegar à conclusão de que tudo o que neles expressado carrega consigo uma carga de oposição, contradição ou ambiguidade. Na sua filmografia, nada é óbvio. Ressaltamos que essas características não são alcançadas de maneira intuitiva ou aleatória, mas sempre consciente e, na maioria das vezes, com detalhado planejamento técnico.

Carney (2001, p. 218 - tradução nossa) afirma que, para alcançar comportamentos mais complexos, “Cassavetes não hesitava em gravar uma mesma cena cinco, dez ou quinze vezes, com os atores explorando diferentes misturas de coloração emocional em cada *take*”⁹⁴. Nesse processo, Cassavetes estava sempre em busca de meios que pudessem deslocar o ator de sua zona de conforto, propiciando novas camadas para seu trabalho. Era comum, por exemplo, que ele introduzisse mudanças na hora de gravar alguma cena previamente ensaiada, ou mesmo numa contracena, fornecendo instruções contraditórias e até novas falas para apenas um dos atores, sem o conhecimento do outro (CARNEY, 2001, p. 424-436). Outro recurso interessante era a captura de momentos em que os atores não sabiam que estavam sendo filmados. Em ensaios ou intervalos entre um *take* e outro, Cassavetes deixava a câmera ligada,

⁹² Tradução do inglês: “Cassavetes find means and opportunities for these characters are revealed from the physicality, as the words would be less appropriate to the nature of these characters”.

⁹³ Citação transcrita do documentário *A constant forge* (2000). Tradução do inglês: “John has created characters with this duality because he loved the ambiguity. He was always looking for the weakness in a seemingly strong person. Or he was looking for strength in a weak people”.

⁹⁴ Tradução do inglês: “Cassavetes would not hesitate to shoot a scene five, ten or fifteen times, with the actors exploring different mixtures of emotional coloration in each take”.

pois sabia que poderia surgir algo importante para a edição final. Nada era desperdiçado. Se os atores estivessem cansados em determinadas cenas, até mesmo esse fator poderia e deveria se integrar à atuação.

Ainda segundo Carney, (2001, p.66 - tradução nossa), atuar nos filmes de Cassavetes “[...] não era o produto de uma fantasia ou de um estado hipotético, mas, sim, o aproveitamento das turbulências e turvações no tempo presente dos sentimentos e das experiências.”⁹⁵ Assim sendo, o ator não deveria negar seu plano de realidade para embarcar no plano de ficção da personagem, conforme trabalhado dentro do *método* de Lee Strasberg. Com a exploração de camadas desse plano de realidade, no contato com os outros atores e com o espaço, personagem e ficção eram, então, delimitadas. Os sentimentos presentes nos seus filmes não eram poses fictícias, mas estados de exposições emocionais, em que os atores realmente escutavam, pensavam e reagem (CARNEY, 2001, p. 210). Mais do que essa exposição, o interesse estava no afeto estabelecido entre o indivíduo com o coletivo. Para Carney (2001, p. 170 - tradução nossa) “Ele não está interessado apenas em conflitos psicológicos da personagem. Em vez disso, ele enquadra a reação das personagens em determinadas circunstâncias de modo tal a revelar a interação dinâmica entre a psicologia do indivíduo e a circunstância social.”⁹⁶

De acordo com o que destacado ao longo deste capítulo, a técnica de Cassavetes, em referência ao trabalho dos atores, se fundamentava na relação e na atmosfera estabelecida entre os envolvidos. Uma técnica firmada na vida, na relação e nas experiências dos próprios atores. Como enfatiza Seymour Cassel no documentário *A constant forge*, “John ensinou a incorporar minha experiência de vida ao trabalho. Eu cresci atento às pessoas. Eu era um observador astuto, e ele me ensinou como fazer uso disso também”.⁹⁷ Cassavetes soube dispor, como poucos, da experiência de vida de seus atores como matéria orgânica de sua obra, sem, no entanto, agir de maneira perversa ou terapêutica, como é sempre importante ressaltar. Pelos seus modos de trabalhar, na experiência coletiva, com a atmosfera criada entre todos os envolvidos, a obra se construía. Por isso o cinema de Cassavetes é tão vivo e intenso.

⁹⁵ Tradução do inglês: “[...] was not a product of a fantasy or ‘as if’ state but was tapped into turbulence and turbidness of present-tense feelings and experiences”.

⁹⁶ Tradução do inglês: “He is not interested merely in the psychological conflicts of character. Instead, he frames character reactions to given situations in ways that reveal the dynamic interaction between individual psychology and social circumstance”.

⁹⁷ Tradução do inglês: “John taught me to incorporate my life experience to my work. I grew up watching people. I was an astute observer and he taught me how to use it too”.

É um espaço em que se buscava alimentar a transparência, a honestidade, a liberdade e a afetividade entre aqueles que compunham a obra.

O *set* de filmagens, assim como o palco de suas peças, se constituía em espaço de encontro entre a vida, o cinema e o teatro, um lugar possível para a efetivação de experiências.

2.4. O cinema no teatro: a trilogia *Three plays of love and hate*

*Cassavetes inscreve o teatro na vida, ou melhor,
encurrala o instante em que a vida se torna teatro.*
Thierry Jousse⁹⁸

O objetivo específico desta parte é a investigação dos procedimentos do cineasta John Cassavetes ao se apropriar de recursos cinematográficos na trilogia teatral *Three plays of love and hate*. A partir da percepção desses procedimentos, propõe-se o aprofundamento das questões relativas ao trabalho do ator no contexto da interface teatro e cinema. A análise parte tanto da bibliografias já referida aqui como também de entrevistas realizadas em Los Angeles com pessoas que trabalharam na produção da trilogia e do filme em questão.

2.4.1. A influência do teatro

Antes de adentrar os principais pontos da fronteira entre cinema e teatro nas obras de Cassavetes, é importante lembrar que seu primeiro contato artístico foi com o teatro e que sua formação primeira ocorreu em atuação teatral, em uma das escolas mais respeitadas de Nova Iorque, a *American Academy of Dramatic Arts*. Somente após ter se formado e atuado em peças teatrais, ele deu início à sua carreira de ator de televisão e cinema e, em seguida, diretor.

Muitos de seus filmes originaram-se em textos dramáticos ou simplesmente pela vontade de fazer teatro. *Faces* sempre foi lembrado por Cassavetes como uma ideia a ser realizada no teatro, mas, pelo fato de não se dispor de um palco, acabou-se por fazer um filme (KOUVAROS, 2004, p. 122). *A woman under the influence* foi escrita como uma trilogia para ser apresentada em noites sucessivas no teatro. *The killing of a Chinese bookie* e *Opening night* abordam diretamente as dinâmicas do palco. Por fim, *Love streams* foi produzido para

⁹⁸ JOUSSE, 1992, p. 09.

o cinema após sua estreia nos palcos como a última parte da trilogia *Three plays of love and hate*. Outras produções, no entanto, permaneceram apenas no teatro, como a peça *Thornhill* (1983), dirigida por Cassavetes, escrita por Meade Roberts e com o elenco com nomes como Ben Gazzara, Carol Kane e Gena Rowlands; *East/West games* (1980), escrita e dirigida por Cassavetes, com seu filho Nick Cassavetes e Sandy Martin no elenco; a trilogia teatral que incluía a peça *Knives* (1981), escrita e dirigida também por ele; *The third day comes* (1981), de Ted Allan, sob direção de Cassavetes, e *Love streams* (1981), escrita por ele em conjunto Ted Allan. Em 1987, dois anos antes de sua morte, Cassavetes dirigiu a peça *A woman of mystery*, de sua autoria, com a participação de Gena Rowlands no elenco.

Cassavetes escreveu ainda algumas peças e roteiros que eram lidos periodicamente em sua casa, com a participação de muitos amigos, convidados especialmente para a ocasião (KOUVAROS, 2004, 118). Com essa breve contextualização, é possível observar que ele sempre esteve em contato com a dinâmica da cena teatral, o que, inevitavelmente, marcou as suas produções como cineasta.

2.4.2. Teatralidade no cinema

*Cassavetes é o pai de uma teatralidade inseparável de um cotidiano.
Essa experiência é um dos motores mais ativos de seu cinema.*
Thierry Jousse⁹⁹

Na reflexão sobre a teatralidade apresentada nos filmes de Cassavetes, há de se destacar que não se trata de uma aproximação estética entre os dois modos de expressão, mas, sim, uma proximidade estrutural, na qual os procedimentos de criação adotados se relacionam de forma a criar uma obra que pode, por um lado, ser considerada extremamente cinematográfica, mas, por outro, é marcadamente teatral. Para Jousse (1992, p. 20), “Cassavetes sabia que a estrutura do teatro, antes de ser um rígido molde, era um meio para atingir maior complexidade, sem perder a força interna do ator criador.” O teatro interferia no seu fazer fílmico, sobretudo na medida em que contribuía para o trabalho do ator. Cassavetes sabia que o modo de expressão no teatro propiciava uma maior abertura, liberdade, autonomia e apropriação para o ator. A integração de procedimentos teatrais em seu processo não o afastava do cinema, mas permitia ele alcançasse os pontos mais relevantes de sua obra.

⁹⁹ JOUSSE, 1992, p.20.

Ao longo deste capítulo, já foram abordados alguns dos procedimentos filmicos de Cassavetes que se aproximam do fazer teatral: o processo como uma criação coletiva que possibilitava a interferência principalmente dos atores na criação da obra; a atmosfera e o jogo estabelecido entre ele, a equipe técnica e os atores; a abertura para interferência do instante no resultado da obra; filmagens em ordem cronológica; planos longos que condensavam unidades de espaço e tempo; a realização de ensaios como meio de encontrar novas possibilidades para o roteiro, para a personagem e para a cena; a mudança de alguns diálogos do roteiro pouco antes de filmar, com sugestões que colocavam o ator num estado de risco; a liberdade de movimentação dos atores; a criação de roteiros com temas que discutem as fronteiras entre realidade e ficção, permitindo não somente a teatralização da vida, mas também a “naturalização” do espetáculo, como abordado no filme *Opening night*, e, por último, a valorização do corpo e a espetacularização do gesto, elementos a serem aprofundados no próximo subcapítulo.

O intuito de todos os procedimentos do trabalho de Cassavetes era potencializar uma teatralidade conectada à vida. Uma teatralidade, como definido no primeiro capítulo, que pretende intensificar a atenção dos espectadores e adequar a expressão da obra por meio do jogo cênico. Jousse exemplifica esse aspecto por meio do filme *A Woman under the influence*:

Pantomimas grotescas, extravagantes, desenfreadas, em que a teatralização do corpo não remete exatamente a uma referência teatral, mas se torna como uma propriedade ontológica do corpo humano, que literalmente movimenta a teatralidade no cotidiano. Em *A Woman under influence*, as performances de Mabel Longhetti são como longos happenings imprevisíveis e perigosos, em que o teatro, como um excesso de corpo, se metamorfoseia e ganha dimensão de existência. O teatro é o corpo em cena, mas até o ponto em que essa *mise-en-scène* se manifesta na vida (JOUSSE, 1992, p. 09).

A teatralidade que Cassavetes buscava não é apenas a que se manifesta na vida, mas a que se encontra socialmente reprimida. Seu cinema potencializa a intimidade e o sentimento por meio de uma teatralização ambígua que transita entre o desconforto do grotesco e a fruição poética.

Tais características se concretizaram na sua obra porque ele constantemente buscava meios de enfatizar a teatralização dos corpos, do espaço e do tempo. Essa é uma das grandes marcas de seu cinema. O espaço de filmagens, o *set*, se transformava num grande palco em que a câmera, os técnicos e o próprio diretor assumiam a postura de espectadores de um jogo cênico – concretizado a cada *take* – entre os atores. Nesse sentido, os mecanismos citados até agora visavam, acima de tudo, aguçar esse jogo. Em cada momento de registro pela câmera, o

objetivo era captar um tempo vivo, aberto e atravessado pelas emoções alcançadas naquele mesmo instante de manifestação do jogo entre realidade e ficção. Segundo Kouvaros, o espaço-tempo específico das obras de Cassavetes é “onde a coisa acontece¹⁰⁰”, é quando a realidade e a ficção interagem organicamente:

Ao revisitar as personagens e seus relacionamentos, Cassavetes atrai para seus filmes um sentido de tempo que se torna visível por meio de um reconhecimento em que o envelhecimento e a lembrança operam simultaneamente. “No teatro”, escreve Constantin Stanislavski, “um ser vivo nos toca, nos consola, pode nos deixar felizes ou infelizes, enquanto tudo e todos na cinematografia parece estar vivo”. Os filmes de Cassavetes complicam ainda mais essa distinção por meio da criação de uma duração cinematográfica que passa de um filme para o próximo, de uma performance para a seguinte, num tempo em que personagem e ator são mantidos dentro de uma complexa rede de lembranças e correspondências (KOUVAROS, 2004, p.132 - tradução nossa).¹⁰¹

Cassavetes considerava a cena teatral não como uma entidade dramática hierárquica vinculada ao texto, mas um espaço-tempo aberto aos diversos cruzamentos do jogo cênico e das interferências que geram o instante. Inversamente, são esses cruzamentos, nesse tempo aberto, que permitem ao ator e à câmera explorarem e desenvolverem um conjunto de gestos, ambiguidades e múltiplos pontos de vistas que ficarão marcados na obra final.

Outro fator interessante de sua obra foi a procura, em todos os seus filmes, por espaços abertos para suas personagens se colocarem, de alguma forma, em situação de espetáculo. Em *Shadows*, a personagem Hugh é um cantor; em *Too late blues*, Ghost Wakefield, um pianista de jazz; em *A child is waiting*, Judy Garland é uma pianista fracassada, enquanto o garoto Reuben se torna uma estrela na escola; em *Faces*, Dickie e Freddie ensaiam seus antigos shows de comédia praticados no colégio; em *Husbands*, em antológica cena em um bar, os amigos Gus, Harry e Archie estabelecem uma espécie de concurso de canções; em *Minnie and Moskowitz*, Minnie é forçada a dançar sozinha para Seymor; em *A woman under the influence*, Mabel faz um breve show com seus filhos para os convidados de uma festa de aniversário; *The killing of a Chinese book* é quase integralmente realizado num palco habitado por Cosmo Vitelli, o mestre de cerimônias *Mr. Sophistication* e as strippers *Delovelies*; em

¹⁰⁰ Tradução do título do livro *Where does it happens?*, de Kouvaros (2004), em que o autor procura justamente analisar o momento chave quando a realidade e ficção interagem organicamente.

¹⁰¹ Tradução do inglês: “By going back over and revisiting characters and relationships, Cassavetes draws into his films a sense of time made visible through an act of recognition in which aging and remembrance operate simultaneously. “In the theatre”, writes Kostantin Stanislavski, “a living being alarm us, console us, make us happy or unhappy, while everyone and everything in the cinematograph is as if alive”. Cassavetes’s films complicate this distinction through the creation of a cinematic duration that passes from one film to the next, from one performance to the next, a time in which character and actor age simultaneously and are held together in a complex web of remembrance and correspondence”.

Opening night, o cenário é o palco e os bastidores que envolvem a criação e apresentação de uma peça teatral; em *Glória*, filme considerado atípico¹⁰² de Cassavetes, a espetacularidade estaria na fuga da personagem Glória para proteger o garoto dos gângsters; Robert, em *Love streams*, é um escritor que escreve sobre a vida noturna, e para isso frequenta um cabaré, onde Susan, com quem ele tem um caso, canta em um palco; por fim, em *Big trouble*, Leonard busca encontrar uma maneira de enviar seus três filhos, músicos talentosos, para a Universidade de Yale. Além de todas as aproximações com a teatralidade em termos processuais, Cassavetes ainda abordava o espetáculo como objeto de seus filmes.

Muitos outros diretores encontraram, no teatro, maneiras de descobrir as especificidades e os modos de expressão no cinema. Para Jacques Rivette (1928-), o teatro é um meio de refletir e redefinir a natureza da prática cinematográfica, pois, ao focar na teatralidade, o cinema poderia examinar suas próprias operações e ao mesmo tempo manter uma distância autorreflexiva (KOUVAROS, 2004, p.133). De acordo com Rivette:

Ao optar por um tema que de alguma maneira dialoga com o teatro, lida-se com a verdade do cinema. Não é por acaso que tantos filmes de que gostamos são, antes de mais nada, sobre esse tema, e acabamos por perceber que muitos cineastas – Bergman, Renoir, o excelente Cukors, Garrel, Rouch, Cocteau, Godard, Mizoguchi – dialogam também com o teatro. Porque esse tema trata de verdades e mentiras, e não há outra temática no cinema: é necessariamente um questionamento sobre a verdade, com meios que são necessariamente falsos (RIVETTE *apud* KOUVAROS, 2004, p. 133 - tradução nossa)¹⁰³.

Rivette, tal como aconteceu com Cassavetes, encontrou no teatro – o qual é uma forma fundamentada no constante trânsito entre realidade e ficção – a melhor maneira de redefinir e reencontrar o cinema. E não o fez por meio de uma influência superficial formal ou histórica, mas pelo questionamento dos limites da representação; não no sentido de instalar procedimentos e estéticas teatrais, mas de repensar como o corpo e as energias da cena teatral contribuem para o filme. O interesse para ambos os cineastas não está no confronto entre os distintos modos de expressão, e sim na capacidade do cinema de multiplicar os limites da

¹⁰² Depois do fracasso de distribuição de *Opening Night*, que contribuiu para aumentar sua dívida financeira, Cassavetes resolveu produzir um filme com o fim específico de ganhar dinheiro, como ele mesmo diz: “escrevi a história para vender” (CASSAVETES *apud* CARNEY, 2001, p. 441).

¹⁰³ Tradução do inglês: “If you take a subject, which deals with the theater to any extent at all, you’re dealing with the truth of the cinema. it isn’t by chance that so many of the films we Love are first of all about that subject, and you realize afterwards that all the others – Bergman, Renoir, the good Cukors, Garrel, Rouch, Cocteau, Godard, Mizoguchi – are also about that. Because that is the subject of truth and lies, and there is no other in the cinema: it is necessarily a questioning about truth, with means that are necessarily untruthful”.

cena teatral e vice-versa, por meio de um deslocamento e envolvimento tanto de um quanto de outro (KOUVAROS, 2004, p. 122).

2.4.3. Processos cinematográficos no palco

A abordagem na secção anterior priorizou o mapeamento da teatralidade inscrita nos procedimentos das criações fílmicas de Cassavetes. Nesta parte, o foco está em compreender como a organicidade entre o teatro e o cinema se concretizou nos palcos. Por mais que os dois modos de expressão fossem integrados organicamente e sem distinção no processo do diretor, pelo qual tudo era vida e espetáculo (JOUSSE, 1992, p.12), optamos por separá-los apenas como forma de facilitar a exposição.

Primeiramente, enfatizamos, conforme já abordado, como uma considerável parte dos procedimentos adotados por Cassavetes para a criação de seus filmes é também utilizada em seu processo de direção nos palcos. Dessa forma, a análise a partir da trilogia *Three plays of love and hate* objetiva também encontrar outros elementos para pensar o modo como os experimentos fílmicos podem contribuir para o trabalho do ator. Diante do pouco material publicado tanto sobre o processo quanto a respeito do resultado das experiências cênicas com essa trilogia, a nossa abordagem ocorrerá principalmente por meio das entrevistas realizadas em Los Angeles com os atores Steve Reisch¹⁰⁴, Robert Fieldsteel¹⁰⁵ e Elli Mclure¹⁰⁶, e com o primeiro assistente de direção no filme *Love streams*, Randy Carter¹⁰⁷.

Em 1980, ano em que também realizou o filme *Glória*, Cassavetes finalmente retornou à direção teatral com a peça *East/West game*, que ele mesmo escreveu. Mas em 1981 ele de fato mergulhou intensamente no universo teatral para realizar a trilogia composta por *Knives*, *The third day comes* e *Love streams*. De acordo com o ator e fotógrafo Steve Reisch, que registrou o processo e também atuou na segunda peça da trilogia, toda a produção se deu no período entre janeiro e maio de 1981 no *Center Theatre* do *California Center for the*

¹⁰⁴ Fotógrafo e ator. Atuou na segunda parte da trilogia *The third day comes* e foi responsável pelo registro fotográfico de todo o projeto. A entrevista foi realizada em sua própria residência em Los Angeles, no dia 15 de novembro de 2013.

¹⁰⁵ Atuou na montagem teatral e também no filme *Love streams*. A entrevista foi realizada por telefone no dia 16 de outubro de 2013

¹⁰⁶ Atuou na terceira parte da trilogia *Love streams*. A entrevista foi realizada em sua própria residência em Los Angeles, no dia 14 de novembro de 2013.

¹⁰⁷ Primeiro assistente de direção em *Love streams*. A entrevista foi realizada em restaurante na cidade de Los Angeles no dia 16 de novembro de 2013.

Performing Arts em Los Angeles, incluindo a reforma do espaço, os ensaios e as apresentações. Ele conta que as três peças foram ensaiadas concomitantemente durante seis semanas, uma pela manhã, outra à tarde e a última, à noite.

John Cassavetes mais uma vez investiu tudo o que tinha, tanto emocional quanto financeiramente. Ele desembolsou quase 200 mil dólares, aplicados não só na produção da peça, mas também na reforma do próprio teatro, adaptando-o para se tornar um espaço mais íntimo, com apenas 61 lugares na plateia. Esse montante não foi mais alto somente porque ele contou com voluntários para a reforma e também, como já havia ocorrido inúmeras vezes, todos os atores e técnicos aceitaram trabalhar sem receber qualquer pagamento que não a oportunidade e prazer de participar da produção e compartilhar a vivência desse processo com Cassavetes. Ao todo, quase 300 pessoas trabalharam no projeto (CARNEY, 2001, p. 456). Quando a peça foi apresentada, além do valor do ingresso ser simbólico, Cassavetes não permitiu que nenhum lugar na plateia fosse reservado para produtores ou críticos, visando, dessa forma, garantir que pessoas comuns pudessem assistir à peça (CASSAVETES *apud* CARNEY, p. 457). Atitudes como essas sinalizam o quanto seu interesse se dirigia sempre para o artístico e humano, mas nunca ao mercadológico. Para Peter Falk (*Apud* CARNEY, p. 457 - tradução nossa), “Somente John aplicaria centenas de milhares de seu próprio dinheiro numa produção que arrecadaria apenas 99 dólares por dia”¹⁰⁸.

Quando perguntamos a Robert Fieldsteel sobre os ensaios, ele sintetizou que a dinâmica era a mesma para as três peças: os atores se sentavam em volta da mesa em formato de “L” e liam o texto, o qual havia sido entregue no primeiro dia, enquanto Cassavetes e Ted Allan reescreviam as cenas. Os três atores entrevistados relatam que o maior objetivo dessa dinâmica de ensaio era aproximar o texto dos atores, e por isso eles o modificavam tantas vezes. Nessa dinâmica, os atores liam o texto, por vezes trocavam de personagens e, em outras ocasiões, improvisavam pequenas cenas, enquanto Allan e Cassavetes mudavam as falas até o ponto em que os atores adquirissem propriedade do texto e das personagens. Para Cassavetes, como tem sido dito, era fundamental que os atores buscassem de alguma forma se aproximar do texto, colocando-se nele.

¹⁰⁸ Tradução do inglês: “Only John would spend a couple hundred thousand of his own money on a production that would bring in \$ 99 a Day”.

Elli McLure, que além de atriz, trabalha atualmente como *acting coach*¹⁰⁹ em Los Angeles, reforçou, na entrevista, como o trabalho de Cassavetes se concentrava sempre na atuação, independentemente de se tratar de teatro ou cinema:

Quando assisto a seus filmes, o realismo me coloca dentro deles. Nas atuações teatrais, isso acontecia de maneira diferente, já que a estética era mais estilizada: um espaço vazio, poucos elementos e um destaque para o movimento de luz. A estilização permitia um grande envolvimento com as personagens. Seu foco se encontrava apenas na proposta das personagens, e era essa a base tanto na sua direção de teatro quanto em seus filmes. Focar no que os atores propõem. E eu adoro essa ideia no teatro. Adoro a simplicidade de cenário. Apenas as luzes. Você permite o movimento.¹¹⁰

Observa-se que, ao trabalhar com poucos elementos no palco, Cassavetes priorizava a atuação também no teatro. McLure afirmou que um dos fatores mais impressionantes no processo com Cassavetes, que influencia até hoje seu trabalho, é a liberdade que a direção conferia aos autores, num contexto de muita confiança. Acrescentou ainda que “ele conseguia deixar todos envolvidos com o processo. Quando você tem confiança, você se sente livre pra reagir a seus impulsos. Ele era bastante diferente de alguns diretores, que apenas gritam com você”¹¹¹.

McLure ressaltou outra característica no trabalho de Cassavetes, referente às escolhas dos atores. Para ela, a potência da atuação em seus filmes está intimamente relacionada à densidade e complexidade dos próprios atores.

Se você pensar nos atores com que ele trabalhou, como Ben Gazzarra, Peter Falk, Gena Rowlands e muitos outros, conseguirá ver, nos filmes de todos eles, mais realidade do que é usual em filmes com grandes estrelas. Eles parecem ter vivido mais. São mais complexos. De qualquer forma, provavelmente ele preferia trabalhar com esse tipo de pessoas, do mesmo modo que Elia Kazan gostava de trabalhar com James Dean, por poder ver o tormento em Dean.¹¹²

¹⁰⁹ Nos Estados Unidos, comumente se encontram profissionais que ministram aulas e treinamentos individualizados para atores. Geralmente, um *acting coach* trabalha com atores com o intuito de prepará-los para algum trabalho específico no cinema ou para ensinar seus conhecimentos técnicos sobre atuação.

¹¹⁰ Tradução do inglês: “When I watch his films, the realism puts me inside it. In theatre performances, it happens differently, considering the aesthetics was more stylized an empty space with few elements and a highlight for the light’s movement. This stylization allowed a huge involvement with the characters. His focus was just in the character’s proposal. This was the main focus in his direction as well as in his films. Focuses on what the actors are proposing. I love this idea in the theater. I love the setting simplicity. Just light. You can allow the movement”.

¹¹¹ Tradução do inglês: He could let everyone involved in the process. When you trust, you can feel free to react from your impulses. He was totally different from others directors who just shout with you”.

¹¹² Tradução do inglês: “If you think about the actors he has worked with, like Ben Gazzarra, Peter Falk or Gena Rowlands and much others, you can see more reality in their films than you can see in films with big stars. They seem they have lived much more. They are more complex. Probably he would prefer to work with this kind of people anyway. As Elia Kazan liked to work with James Dean because he could see his torment”.

Surge com esse depoimento a questão de até que ponto a vivência e a característica do ator (realidade) são impressas no resultado da obra (ficção)? Do mesmo modo com que Cassavetes dissolvia essas fronteiras em seu processo de criação, um dos objetivos deste estudo é buscar meios para o ator trabalhar numa constante tensão entre realidade e ficção.

De forma geral, os procedimentos para a criação da trilogia, como relatado pelos entrevistados, se aproximavam do método de trabalho em seus filmes. Já o resultado estético dessas obras, como analisado pela crítica e pelos próprios atores nas entrevistas, evidenciou como a vivência e apropriação cinematográficas de Cassavetes estavam impressas na realização de suas peças. As influências cinematográficas nos palcos são inúmeras: o excesso de cenas – *Knives* tinha 29 e *Love streams*, 24 cenas –; uma disposição espacial entre o palco e a plateia mais intimista, o que permitia uma composição menos expansiva por parte dos atores; a longa duração de cada uma das peças, que ultrapassava três horas; a simultaneidade de cenas; os múltiplos focos de interesse no palco; a velocidade de mudanças entre as cenas; a quantidade de atores, que chegava a trinta e seis em cena ao mesmo tempo, e, por último, uma estrutura narrativa que se desprendia de padrões dramáticos, privilegiando, assim como nos seus filmes, o corpo e o gesto do ator em vez do texto. Todos esses efeitos acabavam por aproximar a produção teatral da própria natureza filmica (CARNEY, 2001, p. 461). É provável que essa proximidade não tenha sido determinada e manipulada de modo totalmente consciente por Cassavetes, mas sim, que tenha se estabelecido ao longo de toda sua obra, a qual objetivava, direta ou indiretamente, eliminar qualquer fronteira entre o cinema, a vida e o teatro. Conforme Jousse:

Cassavetes não diferenciava teatro e cinema. Daí talvez a dificuldade, para um espectador inevitavelmente perturbado, de encontrar a melhor posição diante de seus espetáculos. O teatro de Cassavetes era um “teatro de cinema”, alimentado por sua experiência de cineasta. Ele levava ao palco virtudes raras no teatro, sobretudo no que dizia respeito ao trabalho do ator. Essa direção remete à vontade selvagem de misturar pistas e de tornar indiscerníveis teatro e cinema, em que tudo é vida e espetáculo (JOUSSE, 1992, p. 12).



Figura 21 – Elenco e equipe da trilogia *Three plays of love and hate*¹¹³

Na referência feita por Jousse, juntamente com a foto acima, revela-se mais uma vez a aproximação entre vida e arte também no fazer teatral de Cassavetes. Do que analisado até o momento relativamente tanto as suas obras filmicas e quanto às teatrais, a questão mais persistente é como o corpo e o gesto em seus filmes não se reduzem ao papel da personagem, mas permitem uma transgressão da necessidade de se definir se as ações pertencem ao ator ou à personagem, à realidade ou à ficção. Kouvaros (2004, p.169 - tradução nossa) afirma que, na obra de Cassavetes, “Nunca vemos a performance separada do ator, mas sim em sintonia com aqueles momentos em que os gestos do ator se apresentam como algo que ultrapassa a ficção em que inseridos.”¹¹⁴ O que se presencia é um corpo em trânsito, um corpo que é ponto de encontro entre as dimensões do real e as da ficção, um corpo que, por meio de seu gesto, potencializa a afetividade da obra.

A análise nesta parte do capítulo visa entender os procedimentos de Cassavetes, que, ao afrouxar as fronteiras entre o teatro e o cinema, ocasiona novas perspectivas para se pensar e desenvolver a atuação. É um trabalho que arquiteta transcender as fronteiras entre realidade

¹¹³ Imagem cedida pelo fotógrafo Steve Reisch.

¹¹⁴ Tradução do inglês: “We watch the performances not detached from the acting but rather attuned to those moments when the gestures exceeds the fiction in which is housed”.

e ficção e também apresentar, tanto nas telas quanto nos palcos, um corpo em *estado de devir*. No tópico a seguir, o objetivo é compreender como esse processo acontece no cinema, como se realizam as possibilidades afetivas do corpo do ator no contexto cinematográfico.

2.5. Produção de afetos no cinema

A discussão de conceitos que permitem aprofundar a compreensão de como o trabalho do ator no cinema pode reverberar na obra de modo fotogênico e afetivo é o foco deste tópico, em uma reflexão que possibilitará apontar novas perspectivas sobre o corpo na cena teatral.

Se analisarmos, no âmbito da história da arte, a relação da produção artística com seus apreciadores (recepção), perceberemos que ela comumente se situou num patamar em que a autenticidade e a não reprodutibilidade das obras foram consideradas fundamentais para a garantia do seu valor e também das formas de admirá-las, seja no contexto da literatura, das artes visuais, da música ou do teatro. Com o advento da fotografia e do cinema, uma nova configuração se estabelece, e é essa a tese de Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, artigo publicado em 1936. Para Benjamin, o surgimento da fotografia se apresentou como base para o estabelecimento de uma nova relação entre a arte, sua produção e sua recepção. O advento da fotografia, segundo o filósofo, permitiu a reprodução em larga escala das imagens, transgredindo a relação de unicidade e autenticidade determinada pela relação até então vigente entre arte e apreciador, mesmo entendendo que a possibilidade de cópia existiu de diferentes formas e dimensões em outras épocas.

A obra de arte só manteria sua característica de percepção elevada ou cultuada, a qual Benjamin denominou de *aura*, se mantivesse seu estado único tanto em termos qualitativos (autenticidade) como quantitativos (unicidade). A autenticidade seria a característica física de uma obra ao manter suas qualidades de modo peculiar, agregando-se a ela as transformações espaço-temporais e o lugar na que ocupa historicamente. Seria a qualidade de “existência única no lugar que ela se encontra” (BENJAMIN, 1994, p. 67). Assim, a unicidade se refere à particularidade que identifica como singular uma obra a partir de sua sacralização.

Ainda segundo Benjamin (1980, p. 10), “com a fotografia o valor de culto começa a recuar em todas as frentes, diante do valor de exposição.” Explica também que, a partir do surgimento da fotografia, o valor de uma obra, tanto de produção como de percepção, configura-se de outra maneira, coerente com seu período histórico. Em suas palavras:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (BENJAMIN, 1980, p.12).

A nova configuração é permeada pela ideia de reprodução implicadas pela fotografia e pelo cinema. Com a ampliação das técnicas de reprodução, a arte abandona seu caráter mágico, místico e único para se aproximar, dessa forma, de seu público, enquanto o autêntico cederia lugar ao reproduzível. Para o filósofo alemão, a era da reprodutibilidade técnica configura uma nova relação com a arte, em que há uma maior aproximação desta com o homem, deslocando-se também o caráter mágico, sacralizado e *aurático* da obra de arte. Se, por um lado, a reprodução permite o acesso à obra, em uma situação de maior proximidade, por outro lado, esvazia o culto, a magia ou mesmo a *aura* da obra. Benjamin (1980, p. 20) entende esse fenômeno não como uma perda, mas, sim, como dito, uma nova configuração.

A obra de arte, na era de sua reprodutibilidade técnica, ao se deslocar de sua qualidade de sacralização e autenticidade, apresenta um deslocamento também no que se refere ao seu acesso e domínio, antes disponível a poucos. A obra de arte era antes dominada ou contemplada por um público restrito, enquanto que, com a possibilidade de sua reprodutibilidade, esse acesso é facilitado a um maior número de pessoas pelo próprio meio de reprodução. Walter Benjamin, na sua análise quanto à valoração da obra, identifica a perda da *aura*, mas expõe também as mudanças que a reprodutibilidade das artes pode gerar em termos sociopolíticos, significando tanto um meio de democratização da arte quanto uma forma de manipulação da massa, como pôde ser visto em diversos momentos da história, principalmente com o cinema (BENJAMIN, 1980, p.25).

As novas configurações do mundo moderno – a reprodutibilidade técnica da obra de arte é uma delas, de acordo com Benjamin – acarretam também outra conformação da experiência, não mais relacionada a uma concepção duradoura, mas localizada no âmbito de uma relação mais temporária e fragmentada. O que para muitos é identificado apenas como um possível declínio da experiência na modernidade se estabelece, nesta abordagem, como uma nova configuração dos sentidos, por meio do que o filósofo alemão denominou *experiência de choque*.

Para Benjamin, a irrupção da modernidade surgiu nesse afastamento da experiência concebida como uma acumulação contínua em direção a uma experiência dos choques momentâneos que bombardearam e fragmentaram a experiência subjetiva como granadas de mão. Benjamin passou cada vez mais a definir a experiência moderna como essa experiência efêmera que chamou de choque. [...] Experimentar os choques era experimentar o instante. O choque podia ocorrer somente em um

instante fugaz; mais exatamente, o choque formulou e definiu um instante como tal. [...] O momento do choque trazia a sensação, e depois à consciência, a instantaneidade do momento presente, mesmo quando passava. O choque empurrava o sujeito moderno para o reconhecimento tangível da presença do presente. Na presença imediata do instante, o que podemos fazer – a única coisa que podemos fazer – é senti-lo. A presença presente do instante pode ocorrer somente na sensação e como sensação. (CHARNEY, 2001, p. 394-395).

Essa forma de experiência, determinada no e pelo instante, seria um acontecimento que impactaria primeiramente os sentidos, por meio do afeto, para depois trazer a consciência dele – diferentemente do outro modo de experiência, vinculado à apropriação pelo saber. Esse novo perfil da experiência dialoga com a proposta delimitada neste estudo, em especial no viés conferido por Jorge Larrosa, segundo o qual ela é entendida como aquilo que nos acontece, que nos atravessa, que nos perpassa e transforma, e não como aquilo que apenas passa. Todos os dias muitas coisas transitam por nós, mas poucas nos perpassam ou permanecem, afetando-nos verdadeiramente (LAROSSA, 2002; 2011). Michel Serres chama de *mestiço instruído* aquele que é capaz de combinar sua erudição à experiência, possibilitando que sejamos atravessados por aquilo que nos cerca:

Que é preciso freqüentar as bibliotecas, é certo; convém, com certeza, tornar-se erudito. Estude, trabalhe, sempre ficará alguma coisa. E depois? Para que exista depois, quero dizer, algum futuro que ultrapasse a cópia, saia das bibliotecas e corra o ar puro; se continuar lá dentro, nunca escreverá nada além de livros feitos de livros. Tal saber, excelente, contribui para a instrução, mas o objetivo desta é alguma coisa que não está nela mesma. Do lado de fora, você tem outra chance (SERRES, 1993, p.71).

Da mesma forma que Larrosa, Serres sustenta que a experiência não se refere ao acúmulo de conhecimento ou informação; esta última, na verdade, seria quase contrária à experiência (2001, p.22). Na era da informação, há uma grande preocupação em estarmos bem informados, em dominarmos todos os aspectos do conhecimento, mas, de fato, as informações em abundância podem ser supérfluas, de certo modo impossibilitando a construção da experiência.

A primeira coisa que gostaria de dizer sobre a *experiência* é que é necessário separá-la da informação. E o que gostaria de dizer sobre o *saber de experiência* é que é necessário separá-lo de saber coisas, tal como se sabe quando se tem informação sobre as coisas, quando se está informado. É a língua mesma que nos dá essa possibilidade. Depois de assistir a uma aula ou a uma conferência, depois de ter lido um livro ou uma informação, depois de ter feito uma viagem ou de ter visitado uma escola, podemos dizer que sabemos coisas que antes não sabíamos, que temos mais informação sobre alguma coisa; mas, ao mesmo tempo, podemos dizer também que nada nos aconteceu, que nada nos tocou, que com tudo o que aprendemos nada nos sucedeu ou nos aconteceu (LARROSSA, 2001, p. 23).

Acima, Larrosa explica, no texto intitulado *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, que o homem, no contexto da sociedade da informação, tem se preocupado em acumular mais informação e conhecimento do que a experiência em si.

Nesse aspecto, se, por um lado, Benjamin destaca um possível declínio da experiência na modernidade, por outro, identifica o estabelecimento de um novo formato de experiência fundamentado no instante. Daí que, para o filósofo, segundo Charney (2001, p. 395), “Entre a possibilidade de um instante sensório e sua evanescência igualmente potente, o cinema tornou-se a forma definidora da experiência temporal da modernidade”.

É possível afirmar que o cinema, então, por ser intrinsecamente fragmentado e descontínuo, torna-se o principal modo de expressão da vida moderna, mostrando-se relevante meio para efetivação da experiência que dela resulta. Foi por esse viés que Benjamin se aproximou dos fundamentos da montagem cinematográfica, a fim de estruturar suas reflexões sobre a experiência e o instante no contexto da modernidade:

O espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. [...] A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito do choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta um passageiro, numa escala individual, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.” (BENJAMIN, 1994, p. 192).

O cinema seria, para Benjamin, a arte que melhor sintetizaria a *experiência de choque*. Ele considera não o cinema que prioriza o agenciamento lógico de suas imagens para determinar uma narrativa, mas aquele que potencializa o instante de suas imagens como choque ou, conforme delimitaremos adiante, como afeto. É importante ressaltar que ele se refere principalmente ao cinema que não objetivava a construção de uma narrativa, denominado por Tom Gunning (*Apud* CHARNEY, 2001, p. 399) de *cinema de atrações*.

Numa época em que a tecnologia do cinema não permitia narrativas longas, o cinema de atrações apresentava aos espectadores breves imagens que chocavam, eletrizavam ou estimulavam a curiosidade – por exemplo, o curta-metragem de 1895 de Lumière de um trem chegando a uma estação; ou o curta de 1903 de Edison no qual um elefante é eletrocutado, cai e morre. Em vez de inventar uma história elaborada, o cinema de atrações interpelava o espectador com o próprio cinema.

O *cinema de atrações* viabiliza a experiência por meio da efemeridade e do instante das imagens, independentemente de seu agenciamento. Essas características são encontradas também no cinema moderno, denominado por Deleuze como *imagem-tempo*, conforme

veremos a seguir. A “função” desse cinema dirige-se mais às sensações em devir causadas no espectador – chamadas, aqui, de afetos– do que para uma percepção racional determinada pela narrativa, como podemos encontrar na estrutura do cinema denominado clássico. Pela ótica do cinema que busca o afeto, é possível encontrar as maiores contribuições para este estudo.

Poeticamente, os afetos podem ser designados como “paixões da alma”, que transitam entre a razão e a emoção, entre o sujeito e o objeto, alcançando, desse modo, um estado latente em constante devir, como já mencionado no primeiro capítulo. Essa condição de afeto é impulsionada principalmente pela arte. Para Deleuze e Guatarri (1997, p.217), o objetivo da arte “é arrancar o afeto das afecções, como passagem de um estado para o outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações.” Inspirado no pensamento de Henri Bergson, Deleuze (2009, p. 138) entende ainda a constituição do afeto como um “conjunto de unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos”, sendo principalmente o rosto humano aquele que possui essa capacidade:

O rosto é essa placa nervosa porta-orgãos que sacrificou o essencial da sua mobilidade global e que recolhe ou exprime ao ar livre todos os tipos de pequenos movimentos locais que o resto do corpo mantém habitualmente escondidos (DELEUZE, 2009, p. 138).

Deleuze, da mesma forma que outros autores que se debruçam sobre a questão, identifica o grande plano como o elemento máximo para a produção de afeto no cinema. Sergei Eisenstein, por exemplo, sugeria que o grande plano seria capaz de dar uma leitura afetiva de todo o filme (DELEUZE, 2009, p. 137). Conforme Deleuze:

O grande plano levou o rosto até essas regiões onde o princípio da individuação deixa de reinar. Elas não se confundem por se parecerem, mas por terem perdido a individuação, como perderam a socialização e a comunicação. É a operação do grande plano. O grande plano nem desdobra um indivíduo nem reúne dois: suspende a individuação. Nesse ponto já não reflete nem sente nada, apenas experimenta um medo surdo. Absorve dois seres, e absorve-os no vazio. E no vazio ele é em si mesmo o fotograma que arde, com o Medo por único afeto: o grande plano-rosto é ao mesmo tempo a face e seu apagamento (DELEUZE, 2009, p.155).

Para o filósofo francês, o grande plano do rosto o transforma em matéria-prima de afeto, constituindo-o como estados subjetivos, numa entidade complexa com pontos de fusão e ebulição, “sem individuação das personagens ou das coisas” (DELEUZE, 2009, p. 160). Na sua visão, é preciso tratar o afeto como “entidade espiritual complexa: o espaço branco das conjunções, reuniões e divisões, a parte do acontecimento que não se reduz ao estado de coisas, o mistério desse presente recomeçado” (DELEUZE, 2009, p.167). A concretização do

afeto pode ser então um rosto ou um “equivalente de rosto (um objeto rostizado)” (DELEUZE, 2009, p.151). De qualquer modo:

O afeto é impessoal e distingue-se de todo o estado de coisas individuado: o que não o impede de ser singular e de poder entrar em combinações ou conjunções singulares com outros afetos. O afeto é indivisível e sem partes; mas as combinações singulares que forma com outros afetos formam por sua vez uma qualidade indivisível que só se dividirá mudando de natureza. O afeto é independente de todo o espaço-tempo determinado; mas isso não o impede de ser criado numa história que o produz como o exprimido e a expressão de um espaço ou de um tempo, de uma época ou de um meio (DELEUZE, 2009, p.153).

Contudo, podemos observar que Deleuze não limita o grande plano (ou primeiro plano como foi visto no primeiro capítulo) do rosto como único elemento propulsor de afeto, mas o estende também aos objetos, possíveis equivalentes dos rostos. Tal qual Deleuze, outros autores – como acentuaremos adiante – identificam o modo pelo qual uma parcela das imagens do cinema pode apresentar essa *potência afetiva* como o resultado de uma produção fotogênica. Mas quais e como seriam os dispositivos fotogênicos do cinema?

A origem de fotogenia é composta da palavra “luz” (*phôs*) somada à raiz grega (*gen*) engendrar. Tudo que engendra ou gera a luz é fotogênico, e a fotogenia pode manifestar-se de diferentes maneiras. Trata-se de um dispositivo próprio da fotografia e, conseqüentemente, do cinema. Nas duas técnicas de captura da imagem, a fotogenia é conhecida como uma qualidade estética que transforma a aparência e ao mesmo tempo faz emergir o que se encontra na profundidade das realidades por ela reveladas (FONSECA, 2010, p.100).

2.5.1. Dispositivos fotogênicos no cinema

De acordo com Jacques Aumont (1993), Jean Epstein (*Apud* AUMONT, 1993), Luis Delluc (*apud* MARTIN, 2003) e Marcel Martin (2003), alguns dos autores presentes neste estudo, o objetivo da fotogenia seria o de mostrar um encanto eventualmente ausente da realidade filmada. A fotogenia seria, nessa perspectiva, a capacidade de revelar elementos das categorias íntimas dos seres, das coisas e do mundo. Seria uma capacidade mágica de fazer aflorar, a partir da imagem, a ausência ou a poesia nela presente. Luis Delluc¹¹⁵ (*Apud* MARTIN, 2003, p. 26) definiu a fotogenia como “esse aspecto poético extremo dos seres, das coisas e das almas que acresce sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica.”

¹¹⁵ Luis Delluc, cineasta e crítico francês, resgatou a palavra fotogenia, restrita na época ainda à fotografia, para o cinema, elegendo-a como especificidade do que seria para ele a primeira arte moderna, a arte do futuro. Assim, a fotogenia passa a ser considerada como aspecto poético das coisas, as quais somente o cinema pode revelar como consequência da potente orquestração dos planos e de sua sucessão.

A reflexão de Delluc encontra a de Jean Epstein (*Apud* AUMONT, 1993 p. 322), que, além de definir a fotogenia como todo aspecto das coisas, dos seres e das almas que aumenta sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica, sustenta ainda que “todo aspecto que não for majorado pela reprodução cinematográfica não será fotogênico e não fará parte da arte cinematográfica [...] O aspecto fotogênico de um objeto é resultante de suas variações no espaço-tempo” (EPSTEIN *apud* AUMONT, 1993, p. 323). Nesse sentido, tanto para Epstein quanto para Delluc, o foco do discurso cinematográfico está mais nas imagens responsáveis por despertar afetos e menos numa narrativa histórica.

A suposição de Aumont sobre os fatores que motivam a fotogenia no cinema segue na direção de Delluc, Epstein e também Deleuze. Este último, contudo, dá preferência ao termo “imagem-afecção”, que, para ele, seriam imagens que, ao produzirem fotogenia, consequentemente se constituiriam como *potência afetiva*. Aumont, por sua vez, considera que o cinema revela algo da interioridade dos sujeitos e dos objetos filmados, em que ambos podem contemplar qualidades fotogênicas. Afirma que “filmar um ser humano e principalmente seu rosto é aprender algo a seu respeito (sua interioridade, sua alma, seu psiquismo)” (AUMONT, 2004, p. 70).

A fotogenia, de certo modo, veiculou um anseio estético de uma forma que não apenas pode revelar, mas também esconder. Essa dupla qualidade alimenta um ideal da imagem que lhe permite, ao mesmo tempo, ser ela mesma e outra. Permite-nos ver e sentir para além da identificação e da objetivação, elevando-nos a um estado de afeto intimamente subjetivo e sublime. Essa produção fotogênica, para a maioria dos autores que debatem a respeito, é produzida principalmente com o grande plano.

Esse aspecto fotogênico, ou que é “afetivo por excelência”, encontra-se sintetizado em *O Martírio de Joana D’Arc* (1928), do cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer. No filme, o grande plano é explorado em muitas dimensões (DELEUZE, 2009, p. 164). Além de uma representação histórica, política e social das personagens (Joana, o bispo, os juízes), há ainda outras camadas que exprimem um elemento interno e subjetivo.



Figura 22 – *O Martírio de Joana D’Arc*, de Carl Theodore Dreyer (1928) ¹¹⁶

O destaque dado, na figura acima, para o rosto de Joana D’Arc visa evocar, neste texto, um pouco da força expressa pelas imagens em movimento nos grandes planos do filme, um aspecto que ultrapassa o próprio estado das coisas e dos seres. O interessante ao se pensar a fotogenia nesse filme, e, conseqüentemente, sua *potência afetiva*, é que, apesar de se tratar de uma personagem histórica, o afeto ultrapassa o fato e se instaura a partir do trânsito entre a materialidade do corpo da própria atriz e sua personagem. A fotogenia, por meio do grande plano, pode ser entendida como uma tentativa de registrar a materialidade e não necessariamente de representar alguma coisa. Fundamentalmente, seria uma tensão gerada entre a materialidade do rosto e suas possíveis representações. No último capítulo desta tese, quando relacionada a questões do teatro contemporâneo, a produção fotogênica será pensada como forma de construção da presença, numa busca também pela materialidade da presença e as tensões que a tornam possível.

É plausível, então, o entendimento de que o cinema transcende as imagens projetadas, pois estas podem adquirir um aspecto que intensifica a sua própria materialidade. Como já observado, a *potência afetiva* no cinema não se define necessariamente por sua característica

¹¹⁶ Disponível em: <<http://artandcultureofmovies.blogspot.com/2010/03/balazs-close-up-and-dreyers-passion.html>> Acesso em 29 de junho de 2011.

de unicidade e autenticidade; essas características são deslocadas e ressignificadas a partir das tensões geradas entre a materialidade dos seres/objetos da imagem e suas possíveis representações. Trata-se, dessa forma, da experiência do instante (de choque), provocada por determinadas imagens fotogênicas.

O cinema pode ser compreendido como um fenômeno que produz, a partir de sua imagem objetiva, interferências subjetivas em seu receptor. Se entendermos a percepção do espectador de modo subjetivo, ao confrontar-se com a imagem objetiva, ele pode se projetar e alcançar uma conexão com a obra que vai além da própria identificação. Essa relação de afeto é entendida aqui de modo dialético, na relação entre obra e espectador; passado e presente; materialidade e representação.

Nessa perspectiva, Walter Benjamin mais uma vez apresenta um conceito que contribui para esta reflexão. No seu livro *Passagens* (2006), ele se refere à *imagem dialética*, que seria justamente o ponto de encontro ou a própria tensão entre o anacronismo ou materialidade da imagem e sua representação ou historicização. Tais imagens ampliariam sua historicidade a partir de sua contemplação no instante, multiplicando suas camadas temporais.

Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. [...] Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética (BENJAMIN, 2006, p. 505).

O encontro da historicidade com o instante, por meio de uma *imagem dialética*, permitiria a experiência de adensamento do tempo de forma múltipla e não necessariamente linear.

Essa panóplia de vozes e disjunção de idéias [referindo-se a *Passagens*] refletiria estilisticamente o sentido de Benjamin da experiência da modernidade como repleta de justaposições anárquicas, encontros aleatórios, sensações múltiplas e significados incontroláveis (CHARNEY 2001, p. 392).

Se a pluralidade de vozes, justaposições e significados se evidenciam na modernidade apontada por Benjamin, na modernidade líquida (Zygmunt Bauman) ou pós-modernidade (François Lyotard), essas características não apenas permanecem, mas são extrapoladas, como veremos no terceiro capítulo com o teatro performativo. Por agora, é importante entender que a efetivação da experiência apenas pode se dar pela “captura” do instante. Mas se o presente somente é reconhecido racionalmente uma vez que tenha se tornado passado, já que “a

cognição do instante e a sua sensação nunca podem habitar o mesmo instante” (CHARNEY, 2001, p.389), como se poderia, então, “capturá-lo”?

Junto com a modernidade veio a consciência de que as pessoas estavam sempre, de antemão, alienadas do tempo em que estavam vivendo. No entanto, a sensação de deriva do presente podia ser parcialmente redimida caso fossem valorizadas as respostas sensoriais, corporais e pré-rationais que retêm a prerrogativa de ocupar um instante presente. Dizer que não podemos reconhecer o presente no instante da presença não é dizer que o presente não pode existir. É simplesmente dizer que ele existe como sentido, experimentado, não no reino do catálogo racional, mas no reino da sensação corporal (CHARNEY, 2001, 389-390).

O entendimento da experiência do instante, neste estudo, surge a partir de sua relação com o afeto. As imagens como *potências afetivas* assim se configuram pelo que podem promover sensorialmente, possibilitando a efetivação da experiência. São *potências afetivas* quando estabelecem uma relação dialética entre a obra e sua percepção, pois é também na relação entre o que vemos e o que nos olha que ocorre o afeto. É “um momento que não impõe nem excesso de sentido, nem a ausência cínica de sentido. É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN 1998, p. 77). No último capítulo, essa reflexão será retomada quando esse “entre” for pensado também no contexto da tensão entre a realidade e a ficção.

Se um dos objetivos neste tópico é a compreensão de como se efetivam as imagens fotogênicas no cinema, assumindo-se como principal referência a produção de John Cassavetes, o nosso ponto de partida é a suposição de que essas imagens, potencialmente afetivas e dialéticas, se materializam por meio do corpo dos atores.

Como relatado anteriormente, a preocupação nos filmes de Cassavetes não é captar um belíssimo plano, situando o ator como mais um elemento de composição, mas, sim, encontrar vida no trabalho dos atores e captar esses instantes, que, quando concretizados, pulsam poesia e beleza. A composição dos quadros do cinema de Cassavetes reflete a humanidade de seus atores e a materialidade de seus corpos, deslocando-os de engessamentos que poderiam ocorrer diante da ênfase na representação. A força cinematográfica de Cassavetes é reconhecida principalmente pelo impacto que a atuação alcançava. Em seus filmes, os atores representam uma imagem de suas personagens com uma carga dramática ao mesmo tempo em que apresentam a materialidade “desdramatizada” de seus próprios corpos no instante. É entre a presença e a dramatização dos corpos que se encontra a *potência afetiva* em sua cinematografia.

Na obra de John Cassavetes, é possível entender que a fotogenia não se determina apenas pela estética luminosa do objeto ou do sujeito fotografado/filmado, mas, sobretudo, a partir de uma percepção totalmente subjetiva, estabelecida pelo grau de afeto que possui a imagem e a experiência que dela resulta. Esse afeto, por sua vez, advém principalmente pela atuação, ou seja, pela presença de corpos que pulsam em cada plano e instante de seu cinema.

2.6. O corpo no cinema de John Cassavetes

Mabel está em pé numa calçada aparentemente inquieta e ansiosa. Seu olhar se dirige para o final da rua, provavelmente à espera de algo ou alguém. Carros transitam sem parar. Pessoas passam pela calçada. Ela parece nervosa. Parece feliz. Anda de um lado para o outro, mas sempre volta seu olhar para o fim da rua. Começa a abordar alguns desconhecidos que casualmente passam por ela: “Ei, que horas são?” As pessoas a ignoram. Ela parece desnorteada. Parece desequilibrada. “Ei, que horas são? Ei, estou falando com você! Você tem horas? Estou esperando meus filhos, me diga as horas!” Mabel insiste com as pessoas que passam, anda atrás delas, faz sons estranhos e incomuns com a boca, mas os pedestres seguem seus caminhos próprios. Ignoram a pergunta de Mabel, uma desconhecida para eles. Ela parece amável e inofensiva, no entanto. Olha novamente para o final da rua. Parece ver alguma coisa. Levanta os braços, mas não é nada; então ela os abaixa novamente e bufa decepcionada. Começa a andar pela rua, bastante próxima dos carros. De repente, levanta os braços, dá alguns saltinhos de felicidade e logo vê um ônibus escolar se aproximando. Pula ainda mais. Não se importa se alguém a observa. Ela está feliz e eufórica. Pula e soca o ar com alegria. O ônibus para. Ela comemora. “Vamos, vamos meus amores.” Ela abraça fortemente seus três filhos. Um por um. Ela e os filhos se dirigem para casa. Correm e se divertem no caminho. Chegam cansados na porta de casa e se sentam na entrada da casa. Conversam um pouco sobre a corrida que acabaram de fazer, e logo Mabel pergunta. “Posso fazer uma pergunta sobre mim? Quando me veem, vocês pensam: Ah, é minha mãe! Ou acham que sou tonta ou má, heim?” Um dos filhos responde “Não, você é esperta, bonita e nervosa.” Ela o abraça e o agradece carinhosamente.



Figuras 23 a 28 - Gena Rowland no filme *A woman under the influence*, de John Cassavetes¹¹⁷

A descrição da **cena**¹¹⁸ em *A woman under the influence* (1974), de John Cassavetes, teve o intuito de percebermos que a história, nos filmes de Cassavetes, é determinada não só pelo enredo ou pelo roteiro, mas também pelas atitudes dos atores no que diz respeito às suas personagens. A atuação é também um fator determinante do discurso da obra, concretizando outros rumos para o afeto que não aqueles atrelados apenas ao sentido, mas, sim, à presença dos corpos no instante. Ao assistir à obra inteira ou mesmo a uma cena isolada de um filme de Cassavetes, inúmeras leituras são possíveis não só por se tratar de uma obra cheia de significações, mas, também, pelo fato de sua direção privilegiar o trabalho dos atores, abrindo um amplo espaço em seus filmes para que o ator interfira com seu trabalho. O cineasta cria, dessa forma, algo que se aproxima da “panóplia de vozes e disjunção de idéias” descrita por Charney (2001, p. 392), como citado anteriormente.

Na cena descrita (Figuras 23 a 28), a situação poderia se resumir simplesmente a uma mãe que espera os filhos voltarem da escola. No entanto, o diretor do filme e a atriz Gena Rowlands, que interpreta Mabel, ampliam a cena para outras possibilidades e texturas. A cena é ao mesmo tempo tensa e prazerosa. Mabel é simultaneamente uma mãe zelosa e uma louca no meio da rua. Ela está ansiosa, nervosa e feliz com a espera, tudo no mesmo momento. A descrição da cena por si não é suficiente nos envolvermos em todas as suas nuances. De qualquer modo, optou-se pela utilização de alguns advérbios como possivelmente ou provavelmente, além do verbo parecer, para tentar evocar, na descrição narrativa das imagens, a complexidade e ambiguidade próprias do filme.

A cena entre Mabel e seus filhos revela, também pelos diálogos, a obsessão de todos

¹¹⁷ As figuras 23 a 28 são capturas de tela do próprio filme.

¹¹⁸ Ver vídeo 15 em anexo: cena do filme *A woman under the influence* de John Cassavetes

os filmes de Cassavetes em apresentar as personagens de forma múltipla e complexa. Um exemplo se apresenta quando Mabel pergunta aos seus filhos o que eles acham dela, e um deles responde que ela é esperta, bonita e nervosa. As personagens estão além de uma personalidade maniqueísta, transcendendo tanto a classificação de bem e mal como, principalmente, as caracterizações determinadas pela história, seja do filme ou da própria personagem.

Cassavetes gostava de dizer que ele nunca conseguia entender por que as emoções e os comportamentos em filmes eram tão simples e monótonos, uma vez que o comportamento das pessoas na vida real é infinitamente variado e complexo, com uma mistura de colorações emocionais: raiva misturada com medo ou loucura; prepotência entrelaçada com nostalgia ou incerteza; orgulho com arrependimento ou tristeza; etc (CARNEY, 2001, p. 217 - tradução nossa).¹¹⁹

Para Cassavetes, o sentimento e as atitudes, se verdadeiras e humanas, são sempre transitórias e complexas, nunca rígidas e totalmente precisas. E são justamente as atitudes mais ambíguas das personagens que possibilitam ao filme ampliar não somente os sentidos e significados, mas também as sensações, efetivando a imagem como *potência afetiva*. Veremos, a seguir, que o cinema de Cassavetes se situa no contexto de uma cinematografia moderna realizada a partir do esquema que Gilles Deleuze denomina *imagem-tempo*, o qual, como mencionado, se aproxima do *cinema de atrações*.

2.6.1 O *instante pleno* e a concretude do corpo no cinema para Gilles Deleuze

A partir de uma gestualidade não cotidiana ou, como prefere Eugenio Barba, *extracotidiana*¹²⁰, a personagem de Gena Rowlands torna-se única. Uma leitura mais convencional da cena se dirigiria para a não aceitação das posturas “estranhas” de Mabel, considerando-a apenas uma doente mental que anda no meio da rua, gesticula grotescamente e produz sons incomuns pela boca. Mas é precisamente o estranhamento que enriquece a personagem e confere alguma densidade para suas ações. Quando um gesto de Mabel promove a disjunção com o que se entenderia, de forma mais imediata, como a história do filme, ele reverbera de maneira única, múltipla e afetiva, aproximando-se do que Gotthold

¹¹⁹ Tradução do inglês: “Cassavetes was fond of saying that he could never understand why emotions and behavior in films were so simple and monotonic, since people’s behavior in life was infinitely varied and complex and so subtly marbled with mixed emotional colorings (anger mixed with fear or foolishness; bragging mixed with nostalgia or uncertainty; pride mixed with regret and sadness; etc)”.

¹²⁰ O termo extracotidiano foi utilizado por Eugenio Barba, no contexto da *Antropologia Teatral*, para identificar gestualidades e comportamentos não cotidianos.

Ephraim Lessing, ao se referir à pintura, chama de *instante pleno*.

A liberdade de se estender tanto sobre o passado quanto sobre o que se segue ao momento único da obra de arte, e, assim, a faculdade de não apenas nos mostrar o que a arte nos mostra mas também aquilo que ela pode apenas nos fazer adivinhar (LESSING, 1998, p. 222).

Para o pensador iluminista alemão, o *instante pleno* seria aquele em que a imagem bastasse por si, em que ela naturalmente contemplasse o passado e o futuro, sem, no entanto, deles depender. Seria um instante que nos fizesse pensar e sentir para além da imagem representada, sem determinações temporais. A imagem seria importante por ela mesma, sem uma dependência histórica, narrativa ou temática. Trata-se de sermos afetados por uma imagem, seja ela na pintura, no teatro ou no cinema, simplesmente porque ela foi capaz de despertar afetos e não por se inserir em um contexto ou fazer parte de uma narrativa. Roland Barthes consegue sintetizar mais claramente a definição desse conceito:

Para contar uma história, o pintor dispõe apenas do instante que vai imobilizar na tela; terá que saber escolher esse instante, assegurando previamente seu potencial de sentido e de prazer: necessariamente total, esse instante será artificial (irreal: não se trata de uma arte realista), será um hieróglifo onde se lerá com um único olhar (com uma única percepção, se passamos ao teatro ou ao cinema) o presente, o passado e o futuro, isto é, o sentido histórico do gesto representado. Este instante crucial, inteiramente concreto e inteiramente abstrato, é o que Lessing chamará (em Laocoon) o instante pleno (BARTHES, 1986, p. 96).

O filósofo francês identificou ainda, em seu texto *Diderot, Brecht, Eisenstein* (1986), que o *instante pleno* de Lessing ecoava no que Denis Diderot chamou de *instante perfeito*, denominado por Bertolt Brecht como *gestus* e conceituado por Eisenstein como plano. Barthes pensa a pintura, o teatro e o cinema como recorte. E, vale ressaltar, o recorte de *instantes plenos* ou *perfeitos* era justamente o que artistas como John Cassavetes realizavam em seus filmes.

Ao considerar a possibilidade de o teatro ou o cinema alcançarem esses *instantes plenos*, nas reflexões de Gilles Deleuze (2006a) sobre o corpo no cinema, deparamo-nos com dados precisos e instigantes sobre o tema. Deleuze identificou o corpo como o principal meio para revelar instantes desconectados do tempo histórico ou da representação. Ao se perguntar sobre o que poderia um corpo no cinema, apontou inúmeras questões que contribuem definitivamente para se refletir sobre o corpo do ator e suas interposições tanto no cinema quanto no teatro. Desse modo, o objetivo estabelecido neste momento é a contemplar as elaborações de Deleuze sobre cinema no sentido de pensar em suas contribuições para o fazer teatral.

Deleuze observou que determinada cinematografia, principalmente aquela realizada sob a ótica do *Neorrealismo*¹²¹ e da *Nouvelle Vague*¹²², trabalhava o corpo de uma forma que sua expressão pudesse multiplicar as camadas narrativas do filme. Quando consegue se desprender de seus vínculos narrativos, o corpo atinge um *estado de devir* e de experiência que amplia sua própria expressão. Ao constatar esse processo, Deleuze, a partir do cinema, reflete a respeito do que um corpo seria capaz:

Deem-me um corpo: é a formula do desabamento filosófico. O corpo já não é o obstáculo que separa o pensamento de si próprio, o que tem de ultrapassar para conseguir pensar. É, pelo contrário, no que mergulha ou tem de mergulhar para alcançar o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, mas, obstinado, teimoso, força a pensar, e força a pensar o que se esquiva do pensamento, lançar-se-á os pensamentos nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, as suas posturas [...] É pelo corpo (e não por intermédio do corpo) que o cinema realiza as suas bodas com o espírito, com o pensamento (DELEUZE, 2006a, p. 243).

Juntamente com o pensamento de Espinosa, Deleuze percebeu o corpo não como obstáculo do pensamento e da imaginação, mas como meio de florescer estes dois aspectos. Nota-se que ele considera o corpo como algo em que o pensamento mergulha e transcende sua lógica racional. Desse modo, o corpo deixa de ser refém da história e da razão, alcançando potência capaz de revelar uma expressividade que carregue em si pensamento, memória, história e sentimento. Para Espinosa (1983, p. 150), “se o corpo humano foi uma vez afetado simultaneamente por dois ou vários corpos, sempre que, mais tarde, a alma imaginar qualquer deles, recordar-se-á imediatamente dos outros.” Vale lembrar que o filósofo nega tanto a ideia de união substancial cartesiana e a concepção platônica de alma piloto do corpo quanto a abordagem aristotélica do corpo como instrumento da alma (CHAUÍ, 1995, p. 58). Para Espinosa, não se trata de uma relação hierárquica entre corpo e alma, pois ambos são “isonômicos, isto é, estão sob os mesmos princípios, expressos diferenciadamente” (CHAUÍ, 1995, p. 58). De acordo com Marilena Chauí:

¹²¹ O Neorrealismo contempla uma determinada produção cinematográfica do final dos anos 40, predominantemente italiana, preocupada fundamentalmente em captar o cotidiano das pessoas com extrema simplicidade, sobretudo a vida dos proletariados, camponeses e da pequena classe média. A ideia de cineastas como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti era apresentar seus filmes em outras formas que não as vigentes nas fórmulas clássicas de até então.

¹²² *Nouvelle Vague* foi um movimento cinematográfico surgido nos anos sessenta na França, segundo o qual a linguagem do cinema visa transgredir, principalmente, os modos narrativos clássicos, estabelecendo outras maneiras de se fazer e pensar o cinema. Jean Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Jacques Rivette foram, entre outros, alguns cineastas que realizaram filmes dentro desse contexto.

O corpo, além de imaginante, é memorioso, fazendo com que nossa alma tome como presentes imagens do que está ausente e com elas represente o tempo, isto é, seqüências associativas e generalizadoras de imagens instantâneas gravadas em nossa carne (CHAUI, 1995, p. 62).

Logo, é possível considerar que o corpo do ator, da mesma forma como ocorre com o de qualquer outra pessoa, carrega memórias, imaginações e sensações que podem se transformar em material criativo para seu trabalho ou se converter em expressividade. O corpo do ator como capacidade de armazenar memória, conforme sabemos, não é novidade na história do teatro. Basta lembrar mais uma vez de Jerzy Grotowski, que via, no corpo do ator e sua ação física, a possibilidade de trazer à tona memórias, pensamentos e sentimentos guardados inconscientemente pelos próprios atores. Porém, o que se delimitou até aqui foi a perspectiva pela qual se pensa o corpo como fonte criativa para o ator, e não de acordo com a psicologia ou a história de sua personagem, assumindo-se o cinema como catalisador desse discurso.

Deleuze concluiu, assim, que não se trata mais de identificar quem é a personagem, mas, sim, o que é capaz essa personagem, ou melhor, o que é capaz esse corpo. Para Deleuze, refletir sobre o corpo é pensar a vida, a arte. A proposta que se estabelece neste estudo é realizar uma reflexão sobre o modo de expressão cênico e cinematográfico por meio daquilo que o corpo consegue realizar, ampliando suas camadas discursivas. Essa ótica nos leva a repensar a dramaticidade tanto do cinema como do teatro, em que um tema ou um enredo não é o condutor das possibilidades afetivas de uma obra, mas no qual o corpo, com suas inúmeras maneiras de afetar e ser afetado, desencadeie outras dramaticidades.

No cinema, Deleuze alcançou essa percepção a partir de uma cinematografia inserida em um conceito denominado por ele de *imagem-tempo*. Observou que a imagem cinematográfica seria regida por dois sistemas distintos: a *imagem-movimento* e a *imagem-tempo*. O primeiro sistema enquadraria predominantemente o cinema clássico, operado por um encadeamento de imagens ao qual estariam subordinados os cortes (DELEUZE, 2006a, p. 273). No esquema clássico de *imagem-movimento*, o tempo sempre dependeria do movimento, surgindo apenas na montagem das imagens, em que os planos sucessivos confeririam uma ideia temporal e lógica. Para Deleuze:

Segundo a analogia matemática, os cortes que repartem duas séries de imagens são racionais, no sentido em que constituem ora a última imagem da primeira série, ora a primeira imagem da segunda [...] Em suma, os cortes racionais determinam sempre relações comensuráveis entre séries de imagens e constituem por isso toda a rítmica e harmonia do cinema clássico, ao mesmo tempo que integram as imagens associadas numa totalidade sempre aberta. O tempo é, pois, essencialmente o objeto

de uma representação indireta, segunda as relações comensuráveis e os cortes racionais que organizam a seqüência ou o encadeamento das imagens-movimento (DELEUZE, 2006a, p. 273).

A partir da concepção lógica de compor orgânica e ritmicamente as imagens em movimento, o cinema clássico delimita seu traçado sensório-motor. É um esquema que apresenta ao espectador uma ilusão de continuidade de movimento por meio de cortes racionais e de encadeamento dos acontecimentos narrados, em que “a imagem-movimento está ligada fundamentalmente a uma representação indireta do tempo” (DELEUZE, 2006a, p. 346). Nesse formato de disposição da *imagem-movimento* que a maior parte do cinema comercial e hollywoodiano também se estrutura.

O cinema moderno, por outro lado, teria sua base no esquema nomeado por Deleuze de *imagem-tempo*. Segundo o autor, esse sistema teria sido inaugurado com o *Neorrealismo* italiano e a *Nouvelle-vague* francesa, em que a essência do cinema estaria marcada na temporalização da imagem. As imagens, sob essa perspectiva, não dependeriam da sucessão de planos, mas teriam autonomia individualmente. Trata-se de um cinema que não se define pelo todo, mas no qual cada parte isolada, cada imagem em si é capaz de gerar sentido, ou melhor, de gerar afeto.

Já não há cortes racionais, mas apenas irracionais. Já não há, pois, associações por metáfora ou metonímia, mas reencadeamento sobre a imagem literal; já não há encadeamento de imagens associados, mas apenas reencadeamentos de imagens independentes. Em vez de uma imagem depois da outra, há uma imagem mais a outra, e cada plano é desenquadrado em relação ao enquadramento do plano seguinte (DELEUZE, 2006a, p. 274).

No denominado cinema clássico, prevalece a pergunta: Como as imagens se encadeiam? No cinema moderno, a questão seria outra: O que a imagem mostra? No cinema da *imagem-tempo*, as analogias temporais determinam a montagem; “em vez de um movimento físico, trata-se, sobretudo de uma deslocação no tempo” (DELEUZE, 2006a, p.59).

Deleuze contemplou o cinema a partir desses dois sistemas. É importante lembrar que, entre um e outro, existem inúmeras transições possíveis. Por mais que o filósofo francês elegesse a *imagem-tempo* como a mais condizente com a modernidade, pela abordagem fílmica mais complexa, ele sustenta também que “não se pode dizer que uma vale mais do que a outra, seja mais bela ou mais profunda. Tudo o que se pode dizer é que a *imagem-movimento* não nos dá uma *imagem-tempo*” (DELEUZE, 2006a, p. 346). De maneira geral,

pode-se afirmar que o cinema moderno é ou pelo menos deveria ser mais inquieto no sentido de investigar um número maior de possibilidades de impacto da imagem, permitindo a criação de novos signos (DELEUZE, 2006a, p.347).

Para o cineasta russo Andrei Tarkovski¹²³, o cinema deveria ser realizado dentro do princípio de que o tempo é determinado em cada quadro, e não artificialmente criado pela montagem. Nas suas palavras:

A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro. Durante as filmagens, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida [...] Não aceito os princípios do “cinema de montagem” porque eles não permitem que o filme se prolongue para além dos limites da tela, assim como não permitem que se estabeleça uma relação entre a experiência pessoal do espectador e o filme projetado diante dele (TARKOVSKI, 2010, p.135-140).

Nessa acepção, percebemos que o posicionamento de Tarkovski é um pouco mais radical em relação às noções apresentadas por Deleuze. Talvez assim seja pelo primeiro ser um cineasta, o que possivelmente impossibilitava que sua reflexão se distanciasse de sua concepção artística. Tarkovski (2010, p. 136) criticava o cinema de montagem principalmente porque a combinação de dois conceitos (planos), gerando um terceiro, seria, no seu entendimento, incompatível com a natureza do cinema. Assim seria porque a natureza do cinema é caracterizada pela fragmentação por meio de fotogramas. Para Tarkovski (2010, p. 139), “o fluxo do tempo, registrado no fotograma, é o que o diretor precisa captar nas peças que tem diante de si na moviola¹²⁴”. Ele apontava como imprescindível que a arte cinematográfica ampliasse o tempo para além da imagem exposta no quadro.

De que modo o tempo se faz sentir numa tomada? Ele se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito que se vê – pelo menos, se for um verdadeiro filme. Sempre descobriremos nele mais reflexões e ideias do que as que ali foram conscientemente colocadas pelo autor (TARKOVSKI, 2010, p. 140).

¹²³ Andrei Tarkovski (1932-1986), cineasta russo, apresentou uma produção imersa num cinema que prioriza o tempo de cada quadro como fator afetivo. Essa proposta é desenvolvida em seu livro *Esculpir o tempo*, leitura relevante para se pensar o cinema moderno. Filmes de sua autoria como *Sacrifício* (1986) ou *Nostalgia* (1983) revelam também o modo como ele trabalhava o tempo no cinema.

¹²⁴ Moviola é a marca de um equipamento de montagem cinematográfica de 35mm, que ficou conhecida como um sinônimo de mesa de montagem.

Na referência acima, o cineasta russo explica como se deve captar o que Deleuze chamou de *imagem-tempo*. Essa forma ocorre especificamente quanto ao tempo no quadro cinematográfico, que é capaz de ampliar sua forma de percepção, permitindo que a imagem afete não apenas pelo que aparentemente mostra, mas também pelas questões e percepções que se estendem para além do enquadramento. Essa perspectiva se aproxima do conceito de *imagem dialética* de Benjamin, apresentado anteriormente. Trata-se de um princípio considerado pela maioria dos cineastas que construíam seus filmes permeados pelo tempo no quadro, no qual o sentido e a percepção se ampliam para além daquilo que é mostrado.

No âmbito desse pensamento cinematográfico específico, em que os *instantes plenos* são alcançados essencialmente por obras que priorizam o tempo não historicizado de cada quadro, o corpo se torna o principal aliado na captura da *imagem-tempo*. O corpo, por si só, já seria uma expressão natural da *imagem-tempo*, pois sustenta sua própria concretude anacrônica, em que o tempo não necessita de um encadeamento racional. Nessa concepção, a história de uma personagem ou mesmo sua justificativa psicológica, por exemplo, podem se tornar dispensáveis. O corpo do ator armazena dimensões de tempo nas quais as atitudes podem alcançar *instantes plenos* carregados de uma *potência afetiva*

Diante das discussões apresentadas até o momento, enfatizamos novamente que as imagens podem ser regidas por atitudes corporais das personagens em que a expressão não necessariamente necessite de uma intriga anterior, mas, que, isoladamente, seja capaz de afetar. O conceito que melhor apresenta o corpo e suas atitudes como um *instante pleno* ou uma *imagem dialética* é o *gestus social* de Bertolt Brecht, também apropriado e atualizado por Deleuze para se referir ao corpo no cinema. Esta noção discutiremos a seguir.

2.6.2. A atualização do *gestus*

Para Deleuze (2006, p.251), a atitude do corpo no cinema deveria ser “como uma imagem-tempo, a que põe o antes e o depois no corpo, a série do tempo; mas o *gestus* já é outra imagem-tempo, a ordem ou o ordenamento do tempo, a simultaneidade das suas pontes, a coexistência das suas escolhas”. No contexto do cinema da *imagem-tempo*, a ação do corpo no espaço deveria ser pensada como *gestus*, conforme a atualização deleuziana.

Introduzido inicialmente por Brecht, o *gestus* teria uma dimensão mais social e política, por isso a denominação de *gestus social*. Para o dramaturgo alemão, nem todo gesto é social, mas apenas aquele “significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que

se apliquem às condições dessa sociedade” (BRECHT, 1978, p.194). No caso de Brecht, a importância do *gestus* daria por mostrar as contradições da sociedade, em que um gesto ou uma frase da personagem poderia trazer um significado não observado na obra como um todo. Nesse sentido, segundo Gerd Borheim:

O mundo dos gestos acasala-se com a diversidade de contradições, assim como a contradição preponderante encontra o seu perfil inevitável no *gestus*. A gestualidade, incluída aí na fala, termina sendo, em consequência, o lugar preciso em que as contradições se fazem ver. Gestos e *gestus* transmitem as contradições em realidade teatral (BORHEIM, 1992, p.283).

Brecht pensava o *gestus* como atitude corporal em seu sentido completo, incluindo a fala. Por exemplo, qual dessas frases seria mais impactante ao ser escutada, “arranque o olho que te incomoda” ou “quando teu olho te incomodar, arranque-o” (BRECHT, 1978, p.193)? No seu entender, trata-se da segunda opção: “o que nos é primeiramente revelado é o olho, a primeira parte da frase comporta o ‘gesto’ preciso de supor algo; por fim, como que de surpresa, vem o conselho libertador da segunda parte da frase”. (BRECHT, 1978, p.193). Dessa maneira, ele ampliou a noção de *gestus* também para a fala.

Brecht diferenciou gesto de *gestus*. Todo o *gestus* pode ser também gesto, mas nem sempre ocorre o contrário:

Por *gestus* não se deve entender simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou comentar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais. Toda a linguagem que se apóia no ‘gesto’, que mostra determinadas atitudes da pessoas que fala em relação às outras, é uma linguagem gesto (BRECHT, 1978, p. 91).

A explicação do autor esclarece o lugar ocupado pelo *gestus* na obra, não o reduzindo a uma simples gesticulação. O que se pode também caracterizar como *gestus* é a retirada de uma atitude dentro de um contexto específico, transportando-a para outro âmbito de forma a alcançar um estado de estranhamento e consequente destaque, conduzindo-nos a uma reflexão sobre a atitude tomada. Seria como uma espécie de choque de valores. O *gestus* é a expressão impessoal do corpo para além da história.

Para Deleuze (2006, p. 247), “o *gestus* é o desenvolvimento das próprias atitudes e, a esse nível, opera uma teatralização direta dos corpos, muitas vezes muito discreta, visto que se torna independente de qualquer papel”. Fundamental para este estudo é considerar que o *gestus*, por meio da tensão entre sua presença e seu sentido, pode gerar afeto, independentemente de seu encaixe numa lógica linear e representativa dentro de determinado contexto se for coerente com a personagem ou uma narrativa predeterminada. O *gestus*

isoladamente pode abranger a expressão necessária para o *instante pleno* da obra. De acordo com Barthes (1986, p. 97), a “ideia de instante pleno é o *gestus* social”.

Uma das questões mais intrigantes na noção de *gestus* é a sua possibilidade de extravasar posturas sociais engessadas e automatizadas, propondo estados em que os corpos já não se encontram manipulados ou disciplinados, mas sim em devir. Desse modo, a representação do corpo se abre para múltiplas interferências, de modo que a personagem deixa de ser uma barreira para outros atravessamentos e se abre para impulsos do instante. Esse procedimento precede o *gestus*, o qual, por sua vez, ao se materializar, seja no cinema ou no teatro, alcança uma perspectiva de traduzir ambiguidades no corpo, numa dimensionalidade para além da sua representação e com rastros de uma realidade subjetiva. No próximo capítulo, o estudo se voltará para a discussão desses procedimentos de maneira mais detalhada e exemplificada.

O corpo no cinema de Cassavetes se situa no contexto abordado acima. Os atores, em seus filmes, se encontram diante, de forma clara, da possibilidade de seus corpos não se confortarem com expressões automáticas ou cotidianas. A relação dos corpos, dos atores e, conseqüentemente, das personagens se localiza numa zona de afetação que gera uma expressividade absolutamente intensa, ambígua e viva. O *gestus* intensifica o modo como os corpos se afetam e, a partir desse encontro, nasce o espetáculo. As personagens ganham vida a nessa conjunção, considerando-se que, no processo de criação de Cassavetes, as personagens não se constroem apenas pela narrativa ou pela psicologia implicada no roteiro, mas, sobretudo, pela reunião dos corpos no espaço-tempo do instante.

Ainda que houvesse um roteiro a direcionar a narrativa, Cassavetes mantinha aberto o espaço para o surgimento, a partir da teatralização dos corpos no presente, de outras alternativas, constituindo *instantes plenos* e possibilitando a efetivação da experiência em seus filmes. A cena, nesse cinema nasce no momento em que se dá o encontro entre os corpos que experimentam variadas posturas, independentes de qualquer código estabelecido, alcançando, então, um *estado de devir* que pode propiciar ao mesmo tempo a ambiguidade e a suspensão.

Como visto até agora, o tempo, no âmbito dessa forma de cinema, é instaurado no corpo, que simultaneamente se torna passado e futuro. Desfazendo a história, o que prevalece no cinema de Cassavetes é o corpo num estado alterado, num estado que predispõe o acontecimento do *gestus*. Antes de ser constituir como personagem, trata-se de um corpo com competências de inferências e interferências. Ou seja, a história surge das personagens,

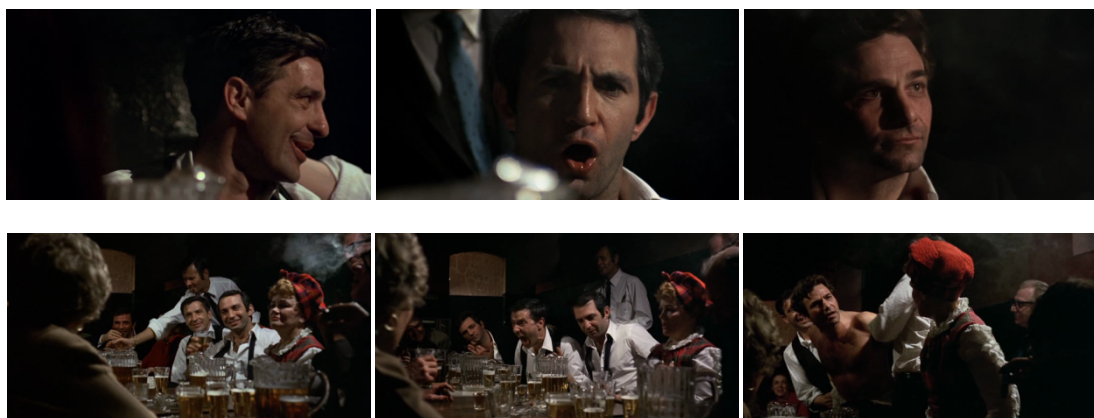
restritas às atitudes corporais, as quais, ainda, poderão ou não provocar o *gestus*, a fim de compor o *instante pleno* de uma imagem.

Ao cinema de Cassavetes interessa a captura do instante em que ocorre o encontro dos corpos. Se a fotogenia se refere a um momento especial, inexplicavelmente belo, os planos mais fotogênicos de Cassavetes são justamente aqueles em que transparece o *gestus*. Um exemplo que sintetiza a maneira como Cassavetes abria espaço para os atores buscarem relações que ultrapassassem elementos predeterminados, com o propósito de permitir que o *gestus* transparecesse, está em um improviso no filme *Husbands* (1970).

A **cena**¹²⁵ acontece um pouco depois de Gus, Archie e Harry saírem do enterro de um amigo em comum. Com o intuito de esquecer a dor, os três decidem beber num bar. Embalados pelo álcool, cantam e se divertem com uma espécie de jogo pelo qual todos os que estavam na mesa deveriam cantar. Além dos três, quatro ou cinco pessoas a mais participam da brincadeira, comandada por Archie, Gus e Harry. “Ok, quem é o próximo?”, pergunta um deles. Um dos homens à mesa diz “Não sou nenhum Joe, mas talvez um soul original”. Eles aguardam que ele cante. Permanecem atentos e ansiosos. Ele canta belissimamente. Um dos três amigos comenta: “Foi espantoso. Próximo”. Outra pessoa começa um canto tímido, mas que parecia vir da alma. Os três gostam do que ouvem e acompanham a canção em coro. Outras duas pessoas mais se juntam à brincadeira, e eles adoram. Uma delas canta estranhamente, mas, naquele momento, não importava se o participante desafinava ou algo do tipo, pois, para os três amigos, era fundamental que fosse cantada com a alma. Eles bebem e se divertem. “O concurso vai continuar”. Uma mulher chamada Leola começa a cantar, mas não os agrada. Um deles diz: “Terrível. Terrível”. Outro ainda diz: “Irreal. Sem paixão. Mais uma chance”. Ela tenta novamente, mas eles a interrompem. Um dos três amigos grita e faz gestos (ou *gestus*), como se quisesse de alguma maneira mobilizar, transformar a mulher que cantava: “com a alma, com paixão”. Ela recomeça. “Pior. Sem sentimento”. Ela tenta novamente. “Não, muito afetado! Muito afetado! Sério, tem que vir do coração, do coração. Nós não estamos criticando, mas você não está falando com a gente, não está falando com essas pessoas, não está falando com ninguém”. Ela recomeça mais uma vez. “É impossível. Está errado. Não tem sentimento. Está faltando calor”. Um deles, mais inquieto com a falta de sentimento na canção, começa a tirar a roupa por indignação. Os três amigos, na cena, extrapolam qualquer conveniência adequada àquele espaço (Figuras 30 a 35). A intensidade com que se relacionam só poderia propiciar atitudes, acontecimentos e *gestus* carregados de

¹²⁵ Ver vídeo 16 em anexo: cena do filme *Husbands*, de John Cassavetes

paixão.



Figuras 29 a 34 - John Cassavetes, Ben Gazzara e Peter Falk no filme *Husbands*¹²⁶

A situação retratada na cena sintetiza como o cinema de Cassavetes gritava para que a vida, o sentimento, o calor, a verdade, a paixão e, fundamentalmente, o amor invadissem a relação entre as personagens de seus filmes. Suas personagens perseguiram essa paixão, e a função de Cassavetes, como diretor, era criar a atmosfera que possibilitasse esse encontro, como visto anteriormente. As ações dos atores deveriam se mover por paixão, no seu sentido mais amplo e complexo. Se o trabalho do ator não possuísse, de forma constante, o calor da paixão pela vida, ele não fazia parte de seus filmes. Não apenas o discurso da cena insiste nessa busca, mas também a própria estrutura que a compõe, considerando se tratar inteiramente de um improviso, como revela o próprio Cassavetes:

A cena do bar/canção foi a mais longa improvisação de fato em todo o filme. Havíamos escrito a cena, mas não estava muito boa. Não era muito clara. Aquelas pessoas estavam ali, todos os contratados para participar esperavam para filmar, e então eu disse: "Vamos improvisar esta cena. Coloquem cervejas e whisky sobre a mesa". Eu não sabia o que iria fazer. [...] Dei a cada ator uma canção. Eu disse: "Que música você sabe? Esse é o espírito da cena. É uma cena para cantarmos. Não quero que ninguém deixe de levar a sério essas músicas. Se vocês se tornarem presentes e realmente cantarem as músicas, teremos uma boa cena." [...] E então, enquanto as pessoas cantavam, algo aconteceu – porque sabíamos o motivo de estarmos ali. Ao saber o que queremos dessas pessoas, elas correspondem do mesmo jeito – uma vez que eles se revelem de verdade e se exponham ao realmente cantarem suas canções (CASSAVETES *apud* CARNEY, 2001, p. 230)¹²⁷.

¹²⁶ Figuras 29 a 34 são capturas de tela do próprio filme (*Husbands*, 1970).

¹²⁷ Tradução do inglês: "The singing scene was the longest actual improvisation in the entire film. We had a scene written, but it wasn't very good. It wasn't very clear. These people were there, the extras that had been hired to cover the set, so I just said, 'Let's improvise this scene here. Put beer on the table and put whiskey on the table'. I didn't know what we would do [...] I gave each actor a song. I said 'What song do you know?' I said 'This is the spirit of the scene'. It's a scene of singing songs. I don't want anybody not to take these songs

Nessa cena especificamente, o improviso permitiu que as atitudes dos atores fossem mais livres e espontâneas e que a gestualidade se distanciasse da representação para se constituir na atuação. É o *Gestus* no liminar entre a ficção e a realidade. A improvisação, em Cassavetes, por mais que se originasse em esquema predeterminado, assim como uma base de jazz, propiciava um resultado que, embora alcançasse a ideia estabelecida no roteiro, privilegiava a relação dos próprios atores no momento em que ela acontecia, aflorando dessa forma o instante e a *potência afetiva*.

Cassavetes criou um espaço para a cena do bar que possibilitava a (re)ação dos atores de modo que não distinguíssem entre as (re)ações resultantes da ficção ou da realidade estabelecida entre eles. Segundo Ray Carney, as ações na cena eram todas duvidosas. Quando os atores John Cassavetes, Peter Falk ou Ben Gazzara – responsáveis, respectivamente, pelos personagens Gus, Archie e Harry – criticavam ou elogiavam os atores-cantores, não era possível determinar exatamente se os comentários vinham dos três homens atores ou de seus personagens: os sentimentos reais não estavam distantes dos sentimentos das personagens (CARNEY, 2001, p. 230).

O fato é que Cassavetes partia do princípio de que as emoções, os sentimentos e os pensamentos eram sempre próprios do ator, independente da sua personagem:

Um ator não pode de repente negar ou rejeitar uma parte de si mesmo sob o pretexto de fazer uma personagem particular, mesmo que isso fosse o que ele gostaria de fazer. Você não pode pedir para alguém esquecer de si mesmo a fim de se tornar outra pessoa. Se lhe pedirem para fazer Napoleão num filme, por exemplo, você não pode realmente assumir as emoções e os pensamentos do personagem, mas apenas os seus próprios (CASSAVETES *apud* CARNEY, 2001, p. 210 - tradução nossa)¹²⁸.

No trabalho de Cassavetes, fica claro que a melhor maneira de trabalhar com os impulsos dos atores, sem recorrerem necessariamente aos impulsos automatizados e corriqueiros que podem se apresentar na atuação, é estabelecer um trabalho a partir da (re)ação. Por meio desta, permite-se que os atores se mantenham fora da zona de conforto, encontrando, assim, “Napoleões” que sejam inteiramente eles próprios, ao mesmo tempo em

seriously. If you put yourself up and really sing the songs, I think that we will have a good scene”. [...] And then as the people sing the songs, something happened – because we know why we’re there. We know what we want from those people, and they respond in kind – once they put in revealing themselves and exposing themselves in terms of really singing a song”.

¹²⁸ Tradução do inglês: “An actor can’t suddenly reject a part of himself under the pretext of playing a particular character, even if that’s what he would like to do. You can’t ask someone to forget themselves and become another person. If you were asked to play Napoleon in a picture, for example, you can’t really have his emotions and thoughts, only yours”.

que são “Napoleões”.

A beleza de seu método de trabalho com os atores estava justamente na não distinção entre os sentimentos reais (ator) e os “artificiais” (personagem) produzidos para a cena. Essa peculiaridade proferia autenticidade para o trabalho dos atores e possibilitava que seus corpos reagissem. O corpo se encontrava, dessa maneira, em *estado de devir*, no qual os impulsos eram gerados por múltiplas tensões e (re)ações. Ao mesmo tempo se trata do corpo do próprio ator, é também um corpo sujeito à múltiplas interferências do instante. O resultado, então, dos múltiplos e híbridos estados gerados na corporalidade do ator é a elaboração do *gestus*, que deixa de ser um elemento que contribui com a dramaturgia da obra para se tornar ele mesmo uma dramaturgia.

Quando Cassavetes diz que as personagens não têm de vir da história ou da intriga, mas a história ser segregada pelas personagens, ele resume a exigência de um cinema dos corpos: a personagem é reduzida às suas próprias atitudes corporais, e o que tem de sair é o *gestus*, isto é, um <<espetáculo>>, uma teatralização ou uma dramatização que vale para qualquer intriga (DELEUZE, 2006, p. 247).

É assim que John Cassavetes alcança um cinema voltado para o corpo e permite que o trabalho dos seus atores intensifique as histórias narradas em seus filmes. Cassavetes pode ser considerado um dos poucos cineastas rigorosamente preocupado com o trabalho dos atores, no sentido de encontrar uma maneira em que eles se sintam desbloqueados para criar, permitindo que seus corpos despertem sentimentos, memórias e pensamentos que ampliem a obra. A consequência dessa forma de trabalho reverbera e compõe o resultado final da obra a partir da pulsão afetiva de corpos em movimento.

Existe em Cassavetes, mais do que em qualquer outro cineasta contemporâneo, uma literalidade absoluta do corpo como forma de figuração e, sobretudo, como presença existencial. Corpo ontológico que foge a qualquer determinação formal, escultura viva, carnal, incandescente. Nem glorioso, nem esportivo, nem religioso, esse corpo é o limite de toda visibilidade, de toda representação; ao mesmo tempo, tudo se passa no interior, longe dos olhos, pela força de uma alquimia que ainda não somos capazes de compreender. Aparentemente, não há o que ver, a não ser o próprio corpo; nenhuma transcendência possível, nenhuma elaboração imaginária (JOUSSE, 1992, p. 85).

O cinema de Cassavetes propicia a apresentação do corpo na sua própria materialidade, independentemente de psicologismos ou representações a ele relacionados. Essa matéria, carregada de afeto, pode bastar e multiplicar as inúmeras possibilidades de leitura para a obra. O corpo, em si, é afetivo, e o objetivo não está em buscar meios para determinar um sentido para ele, mas sim modos pelos quais seja possível trabalhar o corpo em seu *estado de devir*, o que, conseqüentemente, cria a oportunidade de multiplicar as camadas

presentes entre seu sentido e a sua presença.

A reflexão sobre a presença do corpo e do *gestus* no cinema de Cassavetes vai ao encontro de inúmeras investigações no teatro contemporâneo no sentido de valorizar o corpo do ator em detrimento de sua representação. No próximo capítulo, intenta-se elaborar algumas discussões no contexto do teatro contemporâneo que expandam as possibilidades de trabalho com o corpo do ator, assim como a sua presença num constante *estado de devir*. Estado este que prioriza a materialidade do corpo, e não a sua representação. Prioriza, essencialmente, a tensão entre seus possíveis sentidos e possíveis presenças.

Analisar o corpo no cinema por meio de uma ótica deleuziana, especialmente na obra de John Cassavetes, apresenta inúmeras alternativas de pensamento sobre o trabalho do ator na contemporaneidade, tanto no teatro quanto no cinema. Cabe não só aos diretores, mas, sobretudo aos próprios atores se posicionarem mais claramente em relação ao seu trabalho, conscientizando-se da sua importância para a criação da obra e encontrando o caminho no sentido de preparar seu corpo para se revelar como *potência afetiva*, com a capacidade de multiplicar o espaço-tempo da obra em que inserido por meio de um *estado de devir* entre a realidade e a ficção envolvidas. No capítulo a seguir, propõe-se, a partir dessa perspectiva, a investigação dos meios pelos quais é possível a materialização dessa proposta no teatro.

3. O CORPO DO ATOR ENTRE TENSÕES E AS POSSÍVEIS PRODUÇÕES DE PRESENÇA

O objetivo principal, neste capítulo, é compreender como as reflexões realizadas até o momento se efetivam e se aproximam do contexto do teatro contemporâneo, especialmente no que se refere à autonomia e à presença do ator pela perspectiva do processo criativo de John Cassavetes. A partir da correlação com um experimento estético, materializado por meio da consonância do teatro performativo com o cinema, será possível refletir e aprofundar os conceitos tratados nos capítulos anteriores – *estado de devir*, presença e *gestus*. O problema central a ser discutido é como a produção de presença pode ser estabelecida mediante a tensão entre realidade e ficção para, dessa maneira, determinar as potencialidades afetivas do corpo, dos objetos e da imagem. Espera-se, assim, estabelecer alguns fundamentos que contribuam para a ampliação das abordagens concernentes ao trabalho do ator.

É pertinente ressaltar que a interface do cinema com o teatro performativo aparece na presente investigação como um encontro. No capítulo anterior, quando analisada a materialização do afeto no cinema de Cassavetes por meio do corpo, observou-se como o corpo, independentemente de suas possíveis significações, pode ser acessado como matéria potencialmente afetiva.

A questão é amplamente discutida no que Josette Féral (2008) e Erika Fischer-Lichte (2008, 2012 e 2013) denominam de teatro performativo. Assim, consideramos fundamental que a pesquisa dialogue com as questões desse teatro não apenas para aprofundar os conceitos abordados ao longo da tese, mas, sobretudo, para situá-la no contexto da cena teatral. Desse modo, concretiza-se ainda mais o diálogo entre o teatro e o cinema, fortalecendo a necessidade de abordagens que abarquem e reconheçam a hibridização entre distintos modos de expressão para os estudos cênicos.

John L. Austin utilizou pela primeira vez o termo performativo em palestra na Universidade de Harvard (1955) sobre os atos de fala, na qual propunha que o próprio dizer é fazer¹²⁹; ou seja, quando se emite um enunciado, realiza-se também uma ação (FISCHER-LITCHE, 2008, p.24). Austin defende que os enunciados não se disponibilizam apenas para descrever ou informar, mas, antes, executam uma ação, fazem algo. Não se trata de entender

¹²⁹ “Quando dizer é fazer” é a tradução do livro de Austin para o título original *How to do things with words* (1962).

que determinado enunciado é verdadeiro ou falso, mas sim que a ação é autorreferencial e constitui sua própria realidade (FISCHER-LITCHE, 2008, p. 25). Apesar de haver sido mencionado em meados dos anos 50, é apenas no final dos anos 80, na retomada feita por Judith Butler, que o termo performativo passa a produzir um impacto em diversas áreas do conhecimento.

Em ensaio de 1988, intitulado *Atos performativos e constituição de gênero: um ensaio na fenomenologia e na teoria feminista*, Butler (*Apud* FISCHER-LITCHE, 2008, p. 27) argumenta que a “identidade de gênero, assim como todas as formas de identidade, não é baseada em categorias pré-existentes (ontológica ou biológica), mas é gerada pela constituição contínua dos atos corporais”. Em seus estudos, Butler entende a performatividade do gênero como algo que se embasa na ação e repetição como forma de alteração. A constituição do gênero como um ato intencional ocorre a partir de suas ações, de sua performatividade. Para Butler, tomando emprestado a frase de Simone de Beauvoir (*apud* FISCHER-LITCHE, 2008, p.27), “não se nasce mulher, torna-se uma”.

Tal perspectiva é compreendida do mesmo modo no teatro, quando a própria materialidade cênica em sua presença pode ser considerada como autorreferencial, sem uma dependência de predeterminações para existir enquanto teatro. O teatro performativo não se subordina necessariamente a definições discursivas prévias para existir, pois a própria performatividade já é, de alguma maneira, discursiva ou pelo menos afetiva. De acordo com Fischer-Litche:

Os atos performativos (como atos corporais) são "não-referenciais", porque eles não se referem a condições pré-existentes, como a essência interior, substância, ou por supostamente se expressarem nos atos pré-existentes; não há identidade estável fixa que eles poderiam expressar. A expressividade se encontra, portanto, em uma relação oposta à performatividade. Atos performativos, corporais, não expressam uma identidade pré-existente, mas produzem identidade por meio desses próprios atos. Além disso, o termo dramático refere-se a um processo que gera identidade (2008, p. 27, tradução nossa).¹³⁰

O ponto de mudança fundamental para pensar as características do teatro performativo no que diz respeito ao teatro dramático é que, enquanto um é autorreferencial e prioriza a presença da materialidade (o corpo e sua relação com outros elementos constituintes da cena), o outro se fundamenta em referências preestabelecidas e prioriza o sentido da obra a partir,

¹³⁰ Tradução do inglês: “Perfomative acts (as bodily acts) are "non-referential" because they do not refer to pre-existing conditions, such as inner essence, substance, or being supposedly expressed in these acts; no fixed, stable identity exists that they could express. Expressivity thus stands in an oppositional relation to performativity. Bodily, performative acts do not express a pre-existing identity but engender identity through these very acts. Moreover, the term dramatic refers to this process of generating identity”.

principalmente, do texto dramático e das personagens. Essa mudança reverbera em inúmeras pesquisas no campo das artes cênicas que discutem os impactos dessa variação para a cena atual.

Essa modificação interfere não apenas em discussões conceituais, como sustenta Fischer quanto à performatividade em oposição à expressividade, mas também em diversas esferas processuais, estéticas e de treinamento para atores, diretores e todos os envolvidos na criação cênica. O nosso intuito não é aprofundar a análise das características que envolvem o teatro performativo, nem tampouco situá-lo em oposição ao teatro dramático, mas sim mapear brevemente as singularidades que ressoam nos estudos aqui apresentados.

O teatro performativo, que dialoga com inúmeras singularidades da *performance art* e possui especificidades que não correspondem ao teatro dramático, se caracteriza ainda por manifestações cênicas que enfatizam a hibridização, a multiplicidade, a fragmentação, o signifiante, a simultaneidade, a justaposição dos conteúdos, o processo, o risco, o discurso imagético, a experiência, a materialidade do corpo e a presença do ator (FÉRAL, 2008, p.204), evidenciadas em sua maioria no próprio discurso da nossa contemporaneidade. Por outro lado, os traços do teatro dramático são reconhecidos quando se manipulam as manifestações cênicas a partir de especificidades como a linearidade, a unidade espaçotemporal, o uso de personagens, a representação, o significado e o discurso cênico em um texto dramaturgico.

Para Josette Féral, a performatividade está mais conectada com a ação, com o presente e com a sua apresentação, enquanto a teatralidade parece se relacionar mais estreitamente com a ficção, com o texto e com a representação (2008, p. 207):

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real, a *performatividade* [e o teatro performativo] insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – [visuais ou verbais: as do *performer*, do texto, das imagens ou das coisas] (FÉRAL, 2008, p. 207).

Apesar da aparente oposição entre o teatral e o performativo, os conceitos sobre a teatralidade, abordados ao longo desta tese, não se contradizem, mas ganham uma nova perspectiva por meio das discussões sobre o teatro performativo. Para Fischer-Litche (2013a, p.132), assim como para Féral (*Apud* FERNANDES, 2011, p. 18), todo espetáculo instaura uma relação recíproca entre a performatividade e a teatralidade, em que a primeira é caracterizada por tudo que acontece sem estabelecer sua significação, é o “estar aí das coisas”,

enquanto a segunda é determinada pelo intuito de que as coisas sejam reconhecidas e percebidas. Assim sendo, tudo que é teatral é de alguma maneira performativo, mas nem tudo que é performativo é teatral.

O teatral é sempre performativo. Não consigo pensar em nada que seja teatral e não seja performativo, porque o teatral sempre executa aquilo que indica, e produz essa realidade de teatro que significa o que realiza. Mas a diferença é que quando alguém diz que algo é teatral, então isso é executado com o intuito de ser percebido pelos outros; encontra-se nessa consciência, quando eu realizo, esse ato é ou será percebido pelos outros – isso é teatral, executar para ser percebido (FISCHER-LITCHE, 2013a, p.132).

O contexto de apresentar, no contexto de um teatro, determinada obra, dramática ou performativa, envolve um processo dinâmico situado entre tornar reconhecíveis certos elementos (teatral) e destacar a sua materialidade (performativo). A reflexão nesse âmbito amplia a abordagem elaborada no primeiro capítulo, na qual a teatralidade era entendida no sentido de intensificar o envolvimento dos espectadores, conforme David Ball (1999), ou se adaptar às exigências do jogo cênico, de acordo com Patrice Pavis (2005). A teatralidade pode ser, então, pensada tanto no teatro dramático quanto no performativo ou em outros modos de expressão como o cinema e a dança. Em realidade “a teatralidade não pertence a sujeitos ou objetos, mas é o resultado de dinâmicas perceptivas que envolvem um observador e um objeto ou ser observado” (BONFITTO, 2013, p.170).

Se a performatividade no teatro é a materialidade, ou melhor, a presença dos corpos, dos objetos e de todos os elementos cênicos sem o preestabelecimento de seus significados, é possível afirmar que ela sempre existe no espetáculo teatral, dependendo apenas da ênfase a ela conferida a fim de se constituir como teatro performativo. Um teatro que destaca mais a materialidade que a sua representação.

Logo, o teatro dramático é apontado como o que mais se aproxima da esfera ficcional, e o teatro performativo como aquele que se dirige à esfera do real. É mais especificamente sobre o teatro performativo que esta discussão se faz necessária, sobretudo diante da busca desse teatro por reinventar seu modo de expressão, influenciado por características da sociedade atual – considerada por alguns como pós-moderna –, tais como a presença das novas tecnologias e das mídias onipresentes no cotidiano. É também no teatro performativo que a presente investigação encontra seu eco e sua sustentação quando pretende abordar a materialidade do corpo e sua possibilidade de presença e afeto.

Na primeira parte deste capítulo, intenta-se contemplar, pela percepção da pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte e da canadense Josette Féral, o contexto do teatro contemporâneo por meio da tensão entre a esfera denominada performativa e a esfera dramática. Em seguida, propõe-se a aproximação com elementos constituintes do cinema, relativos a noções que envolvem o modo de expressão no teatro performativo. A proximidade com esses dois modos de expressão, exemplificada com o processo e a criação da “peça-filmica-performativa” *Misanthrofreak*, possibilitará não somente ampliar, mas também refletir sobre conceitos específicos com base na experiência com o próprio corpo, levando em consideração meu trabalho como ator nesse processo.

Trata-se, então, de um aprofundamento dinâmico entre a teoria e a prática, em que as abordagens conceituais interferem diretamente no processo de criação da peça, assim como os ensaios e as apresentações dessa produção possibilitaram entender no âmbito do corpo os pressupostos da pesquisa. Importante destacar, nesta etapa, a multiplicação desses conceitos por meio de muitas vozes, de forma a não definir, mas sim gerar possíveis assimilações para a reflexão sobre a presença do ator dentro de um fluxo autônomo, ambíguo, orgânico e complexo.

Na segunda parte, ao aproximar a materialidade do *performer* da materialidade do ator mediante o fluxo desterritorializado do corpo, poderemos repensar também características fundamentais para o ator na interface entre o teatro e o cinema. A proposta, contudo, não é simplificar o trabalho do ator apontando-o como aquele que age em nome de uma personagem fictícia, e o performer como o que atua em seu próprio nome, mas de encontrar um *estado de devir* para esse “ator-performer” por intermédio da tensão entre as duas esferas. Objetiva-se, desse modo, afrouxar as inúmeras dicotomias presentes entre os polos dramático ou ficcional e performativo ou real.

Por último, analisaremos o mapeamento para o trabalho do ator realizado ao longo da investigação, concentrado no fluxo entre teatro, cinema e performance, a partir de possíveis produções de presença, com a consideração de temas recorrentes ao longo da pesquisa. Visa-se, nesta parte, pensar especificamente possibilidades, por meio da ambiguidade, que a improvisação, a imagem e o *gestus* enfatizem a construção da presença em procedimentos cênicos. Além dos temas já discutidos anteriormente, será introduzida e debatida a noção de *técnica Meisner*, por exemplificar e sistematizar um procedimento para o ator que dialoga com questões relacionadas à presença.

Refletir e se inquietar numa procura pela produção de presença na contemporaneidade tornou-se mais que um desafio: transformou-se em um ato político, considerando que constituímos uma sociedade ainda dominada pelo sentido e pela razão. Essa busca não é uma tentativa de excluir o discurso que privilegia o sentido, a informação e o significado, mas visa, sim, encontrar outras portas para o discurso, principalmente por meio do corpo (e sua materialidade), da experiência e da produção de presença.

3.1 A tensão entre realidade e ficção no contexto do teatro performativo

A opção de analisar as especificidades da atuação no teatro performativo em consonância com processos criativos em cinema não anula as ressonâncias advindas do teatro considerado dramático. Ou melhor, investigar a produção de presença (*performativo*) não exclui a produção de sentido (dramático), mas amplia e busca outras formas de fazer que não estritamente subordinadas ao sentido ou ao narrativo. Objetiva-se, assim, enfatizar a ação (*presentificação*) no teatro em detrimento da sua representação, sem, no entanto, eliminá-la de todo. O conceito de teatro performativo, abordado por Erika Fischer-Litche e Josette Féral, não exclui as reflexões e produções do teatro dramático, mas apenas prioriza a poética da cena de maneira tal que não se permite a supremacia do texto dramático e da representação.

Apesar de inúmeras pesquisas visarem, principalmente nas duas últimas décadas, o mapeamento das características do modo de expressão da cena performativa em contraste com a cena dramática, a prioridade desta reflexão não está em dar continuidade ou propor diferentes formas de debater o mesmo assunto, mas apenas apresentar os modos como esse contexto tem seu fluxo sempre no trânsito e na tensão entre essas duas esferas. É possível constatar que a maior parte das discussões sobre o teatro na contemporaneidade perpassam algum tipo de tensão, ambivalências, antagonismos ou paradoxos como, por exemplo, a tensão entre a esfera da realidade e da ficção. Para a autora Erika Fischer-Litche:

Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício. Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais. Dito isso, o espaço real, a cena, pode simbolizar diversos espaços ficcionais; o tempo real que dura o espetáculo não é idêntico ao tempo da peça e o corpo real de cada ator representa em geral um outro: uma figura dramática, um personagem (FISCHER-LITCHE, 2013, p.14).

Apesar de a noção de realidade permitir inúmeras leituras, a hipótese de Fischer é eficiente para se considerar o território da cena contemporânea que multiplica o fluxo entre

realidade e ficção, já que tais fluxos estão constantemente presentes no fazer teatral. Mesmo sem se relacionar diretamente ao conceito de realidade e ficção, essa tensão sempre existiu na história do teatro. Basta lembrarmos, por exemplo, do *paradoxo sobre o comediante* elaborado por Denis Diderot (2006) ainda no século XVIII, pelo qual o ator encarnaria uma personagem num processo de identificação, enquanto o comediante se apresentaria com distanciamento. Esse paradoxo poderia ser atualizado no contexto do teatro performativo como, por exemplo, um “paradoxo sobre o ator”, considerando o performer como sua oposição. Nesse caso, seria possível afirmar que o ator usufrui ou não de sua individualidade para a apresentação de uma personagem, enquanto o performer apenas age a partir de sua individualidade no sentido de presentificar o seu corpo num tempo e espaço determinados. Essa proposta será delineada com mais detalhes na segunda parte deste, a fim não de exacerbar a dicotomia, mas confluir os polos gerados dessa tensão de modo a se alcançar a *potência afetiva* e a efetivação da experiência.

Dois marcos históricos são de importante destaque ao longo da recente história do teatro, período em que a tensão se acentuou, principalmente no que concerne à atuação. O primeiro surgiu no final do século XIX, quando muitos diretores entenderam que as manifestações cênicas da época estavam desgastadas pelo modo declamatório e artificial da atuação.

É nesse momento que algumas pesquisas sobre o trabalho do ator se deslocaram do âmbito ficcional para o encontro com potências do real, como no caso de Constantin Stanislavski. Ele percebeu que a aproximação com a vida, a memória e a emoção do próprio ator poderia contribuir para o trabalho com as personagens numa estética considerada mais realista. O diretor Vselvold Meyerhold, também insatisfeito com o teatro da época, buscou novos meios de expressão cênica. Mas sua pesquisa e produção, ao contrário de Stanislavski, enfatizou a potência ficcional pela busca de novas teatralidades e artificialidades para a cena. Assim sendo, o primeiro, por meio da atuação, se aproximou da dimensão do real para buscar meios expressivos que se descolassem de códigos cristalizados e artificiais, enquanto o outro intencionava ressignificar os códigos do teatro para alcançar novas formas ficcionais. Em âmbito geral, é certo que as produções estéticas de ambos ainda se situavam mais próximas de uma esfera ficcional por incorporar elementos como representação, texto dramático e personagem.

Outro momento importante de ênfase da tensão entre os polos de realidade e ficção surgiu nos anos 60 do século XX, em que a tensão transitou do eixo ficcional dramático,

predominante ao longo da história, para se acentuar no âmbito do real performativo. No contexto efervescente dos *happenings* de John Cage e dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, a *performance art* nasce e se manifesta como um modo de expressão híbrido, polissêmico e de potencialização do corpo do *performer* na sua dimensão da realidade. O corpo e a existência do *performer*, que manifestam suas singularidades pelas formas de expressão, marcaram direta e indiretamente o fazer teatral da época, assim como a *performance art* é influenciada, também de maneira direta ou não, pelo próprio teatro (FISCHER-LITCHE, 2008, p. 54).

O deslocamento para a dimensão do real é identificado, dentre os inúmeros exemplos existentes no século XX, predominantemente nas investigações de Grotowski, que, também nos anos 60, inverteu a relação entre o ator e a personagem, como já mencionado no segundo capítulo. O seu primeiro objetivo era trabalhar a materialidade do ator com base na sua individualidade para, então, usar esse material em um discurso cênico. Nessa abordagem, o ponto de partida é o ator, e não a personagem. O trabalho de Grotowski, apesar de passar por inúmeras etapas¹³¹, sempre assumiu como centro o ator, seu autoconhecimento e a expressividade do material a partir de impulsos psicofísicos. Logo, é sobretudo com as investigações de Grotowski e da *performance art* que a dimensão do real se torna tão presente no *teatro performativo* (FISCHER-LITCHE, 2013a, p.16).

A análise das características que atravessam o *teatro performativo* permite compreender seu encontro com os procedimentos e as obras de John Cassavetes, estudados no capítulo anterior, ampliando a possibilidade de refletir sobre a cena contemporânea pela perspectiva do cinema. Desse modo, podemos identificar as seguintes aproximações: *work in*

¹³¹ As fases são denominadas: *Teatro Laboratório*, *Teatro Parateatral*, *Teatro das Fontes* e *Arte como Veículo*. É importante considerar que cada etapa foi desenvolvida com distintas especificidades e objetivos, mas mantendo a continuidade entre uma e outra. O *Teatro Laboratório* (1959-1969), a etapa mais conhecida de Grotowski, se caracteriza pelo desenvolvimento dos princípios do *Teatro Pobre*, que enfatiza, principalmente, as pesquisas sobre o esvaziamento do trabalho do ator por uma *via negativa*. É um período que prioriza o trabalho do ator sobre si mesmo e a arte como apresentação. O ator Cieslak e o espetáculo *O Príncipe Constante* são as principais referências dessa época. Na segunda fase, conhecida como *Teatro Parateatral* (1969-1978) ou teatro de participação, Grotowski renuncia à representação e objetiva predominantemente o encontro entre os atores e o público de modo que todos se vejam “desarmados” de suas máscaras e convenções sociais. O *Teatro das Fontes* (1976-1982) segue a ideia de participação do *Teatro das Fontes*, mas prioriza o trabalho com técnicas tradicionais de distintas fontes, buscando, dessa forma, não a ênfase nas diferenças entre elas, mas apenas a identificação das técnicas individuais e tradicionais. Esse processo continuou com Eugenio Barba, criador da Antropologia Teatral. No último estágio, *A Arte como Veículo* (1982-1999) o destaque se volta totalmente para a percepção do ator, seus impulsos e organicidade como forma de autoconhecimento, na qual o encontro com o outro gera suas transformações psicofísicas (MENCARELLI, 2013, p.133-143). Sobre as fases do teatro de Grotowski, Richard Schechner (*Apud* MECARELLI, 2013, p. 140) afirmou: “O trabalho sobre si levou do teatro ao Parateatro; a busca sobre o que é transcultural e essencial levou do Parateatro ao Teatro das Fontes; destilar essas fontes em um comportamento estruturado levou do Drama Objetivo à Arte como Veículo”.

progress, que prioriza a esfera do real dos atores em detrimento da esfera ficcional das personagens; a valorização do instante e da materialidade do corpo; a autonomia do ator e a adequação do material dramaturgico pelo ponto de vista do ator e não da personagem; a multiplicidade de vozes para a criação; o fragmento, a imagem, o corpo e o gesto como potencialidades afetivas; a ação estruturada no ato de fazer, e não no de representar; a busca por significações múltiplas do discurso; a gestualidade ambígua para além da história, e as inúmeras correlações entre o *performer* e o ator, as quais, por sua vez, serão analisadas na segunda parte deste capítulo.

Uma última correlação entre as reflexões do cinema e do *teatro performativo* ocorre no sentido de uma possível aproximação do conceito deleuziano de *imagem-movimento* com o teatro dramático, e o de *imagem-tempo* com o *teatro performativo*. Tanto os espetáculos teatrais que se aproximam de uma poética dramática quanto os filmes inseridos na poética de *imagem-movimento* enfatizam o sentido, a linearidade, a continuidade espaçotemporal e a representação. Já os filmes que se encontram no âmbito da poética de *imagem-tempo* e os espetáculos *performativos* privilegiam a fragmentação ou temporalização da imagem sem a obrigatória dependência da sucessão de planos ou cenas, apostando, assim, na presença dos corpos, dos objetos e das imagens, em sua materialidade, como *potência afetiva* e como multiplicadores temporais.

A hipótese é que, quando a materialidade de um corpo se torna presente – no que se constitui uma ênfase da performatividade –, ela pode suspender, interromper, estilizar e multiplicar o tempo. Desse modo, é fundamental repensar a questão da temporalidade no contexto do *teatro performativo*, pois é pela temporalização das imagens e dos gestos que esse teatro se constrói como modo de expressão desvinculado da linearidade e da unidade de ação, espaço e tempo. O nosso objetivo é repensar o tempo no que concerte à atuação, em que o ator, por meio de seu *estado de devir*, multiplica as camadas temporais com seu corpo e seus gestos.

O encontro com o cinema permite, de certa maneira, rever determinadas esferas do teatro e encontrar perspectivas para novas reflexões, procedimentos e produções. A principal questão é buscar alternativas para o trabalho do ator no *teatro performativo*, por meio de investigações no cinema, de forma a viabilizar novos olhares sobre a materialidade do ator. Motivado por esse encontro, não somente decidi, mas me vi mesmo diante da necessidade de direcionar todas essas reflexões para o âmbito do corpo. Deleuze (1987) afirma que o ato de criar se configura como uma necessidade, pois, para ele, “um criador não é um ser que

trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”.¹³² Quando estava em Nova Iorque para realizar parte do doutorado na City University of New York (CUNY),¹³³ estimulado não apenas pela pesquisa, mas também por todas as circunstâncias que envolvem morar sozinho num país estrangeiro, surgiu de fato a necessidade de realizar *Misanthrofreak*.

3.1.1 Um experimento teatral, filmico e performativo

Se no primeiro capítulo, a análise das peças *Festim Diabólico*, *Vilarejo Distante* e *Sexton* e do filme *No lugar errado* permitiu uma aproximação intuitiva com o cinema, o processo de criação e a apresentação da peça *Misanthrofreak* possibilitou o aprofundamento de questões no contexto da interface teatro, cinema e performance. Ao mesmo tempo em que *Misanthrofreak* mantém sua proximidade com a estrutura dramática do teatro, muitos elementos da performance e do cinema foram incorporados ao discurso da cena, criando uma obra híbrida e polissêmica.

Para a continuidade da exposição e do modo como será discutido esse experimento estético, é preciso esclarecer que o termo “peça de teatro” surge aqui para designar *Misanthrofreak*. Apesar de pertencer a um modo de expressão híbrido entre teatro, cinema e performance, a opção por denominar a produção como peça, o que em princípio nos remete ao teatro dramático, tem como intuito chamar a atenção não para uma ruptura, mas para a confluência de diferentes formas teatrais abrigadas pelo discurso do teatro contemporâneo, o qual atravessa as fronteiras do dramático e dialoga com as novas tecnologias assim como com a música, a dança, a performance, a literatura, as artes visuais e qualquer outra forma de expressão artística. Assim sendo, ao me referir aqui a peça, teatro, teatral, teatralidade e cena, é necessário agregar as características já mencionadas sobre o *teatro performativo*, principalmente no que se refere a sua hibridização e polissemia.

Apesar de, na peça *Misanthrofreak*, haver a integração de novas tecnologias em

¹³² Disponível em: <<http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20-%20O%20ato%20de%20Criação.pdf>> Acesso em: 15 de novembro de 2014.

¹³³ A pesquisa em Nova Iorque, realizada entre junho e dezembro de 2013, só pôde ser concretizada por intermédio de concessão de bolsa vinculada ao Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) da CAPES. Essa oportunidade possibilitou não apenas os estudos sobre o cineasta John Cassavetes, supervisionados pela professora Ivone Marguiles da CUNY, mas também permitiu a participação em dois cursos de aperfeiçoamento: “Técnica Meisner”, na New York University (NYU), e “Atuação para cinema e TV”, na escola Stella Adler, além de duas residências artísticas – uma no HERE e outra no *3 Legged Dog*, que possibilitaram a criação da peça *Misanthrofreak*, como já ressaltado em nota anterior.

diversas instâncias, a ênfase nesta análise se debruça mais especificamente sobre o aspecto fílmico, pois, a partir da expressão cinematográfica, as principais bases da pesquisa puderam ser desenvolvidas. Dessa maneira, os conceitos cinematográficos apresentados e aprofundados até aqui permitem também compreender a encenação de um espetáculo como concretização das propostas elaboradas ao longo desta tese.

A peça *Misanthrofreak* foi constituída com o intuito de experimentar a criação de uma obra que priorizasse o discurso baseado na performatividade do corpo e em todos os elementos que compõem a cena. A questão inicial estava em que a materialidade do corpo, da imagem e dos objetos não é obrigatoriamente trabalhada de modo a se expressar um sentido determinado, mas sim que esses elementos, quando desenvolvidos organicamente enquanto presença, podem gerar afeto. Como discutido ao longo desta tese, a ênfase na performatividade não exclui suas possíveis significações e representações, porém é um efeito vinculado à relação da obra e sua recepção (FISCHER-LITCHE, 2008, p. 27).

A necessidade, na época da criação da peça, associava-se tanto com a questão de investigar “o que pode um corpo”, quanto com temas específicos que envolviam a fuga, o isolamento e a misantropia. É provável que essas temáticas tenham me motivado, sobretudo, pelo fato de estar sozinho em um país estrangeiro. O desafio, naquele momento, era encontrar um modo de expressão que possibilitasse a tradução dessa necessidade.

A oportunidade de dar início a esse processo se efetivou no convite para realizar uma residência artística no HERE¹³⁴, Espaço de experimentação e performance em Nova Iorque. Essa experiência originou a primeira versão de *Misanthrofreak*, denominada *Freak Rehearsal* e apresentada em outubro de 2013. O fato de me encontrar sozinho numa cidade e participar inesperadamente de uma residência dessa natureza, que exigia a produção de uma *performance* em menos de um mês, obrigou-me a realizar um projeto constituído pelo fazer em si, ao longo do processo de composição e apresentação, posto que não havia uma proposta predefinida. Com apenas três semanas entre o dia em que recebi o convite para realizar a residência e a data das apresentações que dela resultaram, tornou-se fundamental a entrega e a confiança de que a minha prática como ator e diretor poderia contribuir para a criação, apesar de todas essas limitações.

Nesse contexto, era preciso estabelecer um espaço de criação que possibilitasse uma

¹³⁴ HERE: centro cultural de Nova Iorque com duas salas destinadas a apresentações cênicas e à realização de residências artísticas. O centro oferece, além do espaço, toda a estrutura de produção, apresentação e divulgação do resultado cênico da residência.

abertura para a experiência. Ao longo do processo, assumi a postura de encontrar mecanismos durante os ensaios que me mantivesse aberto de modo a ser afetado e atravessado por tudo que se apresentasse a mim. Uma postura, ou melhor, um estado que viabilizasse:

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 (LAROSSA, 2002, p. 24).

O estado necessário à experiência, segundo Larrosa (2002 e 2011), não é determinado de modo racional; no entanto, quando há a consciência desse estado durante um processo criativo, há maior probabilidade de instauração da experiência, entendida como um estado que estabelecemos com as pessoas, com o tempo, com o espaço e com o mundo. Trata-se do *sujeito da experiência* (LAROSSA, 2002, p. 24-25), como tem sido visto ao longo da presente reflexão.

Pelo fato de compreender e efetivar esse estado como sujeito-artista, as experiências ocorridas ao longo da vida e do trabalho com o teatro reverberaram durante o processo de criação de *Misanthrofreak* e no modo como me relacionava com todos os elementos que constituíram a peça.

Durante o desenvolvimento da criação, considerando que não dispunha de materiais prévios como um texto ou roteiro, optei por realizar procedimentos na sala de ensaio no sentido da produção de um discurso a partir da relação do meu corpo com o espaço, com objetos, com imagens e com a memória. Todos esses elementos se relacionavam à necessidade criativa de adentrar nas questões sobre o isolamento e a fuga. Um procedimento dinâmico em que a esfera da realidade sempre esteve mais presente que a esfera fictícia. Assim se deu primeiramente porque, durante as experimentações, toda a construção cênica foi determinada pela minha própria relação afetiva e física com as questões que surgiam. A trilha sonora, por exemplo, se configurou com base em músicas que compunham a minha memória de infância e adolescência. O figurino e os objetos escolhidos, apesar de não serem pessoais, se aproximaram tanto de mim que se confundem também com minha história e lembranças. Todos os elementos se impuseram de alguma forma, afetando-me e se deixando afetar, constituindo ao mesmo tempo outras relações, outros mundos que se tornavam meus se “assim me parecia” – no sentido pirandelliano, de oscilação entre realidades e ficções.

Em *9 coisas sobre coisas e performance*, André Lepecki (2012), como já abordado anteriormente, desloca a relação entre sujeito e objeto, pensando não apenas na possibilidade de o sujeito afetar o objeto, mas também na sua capacidade de ser afetado por ele. Para Lepecki (2012, p. 94), “ao produzirmos objetos, produzimos dispositivos que subjagam e diminuem a nossa própria capacidade de produzir subjetividades. Na medida em que produzimos objetos acabamos sendo produzidos por eles”. Partindo do princípio de dispositivo do filósofo italiano Giorgio Agamben, Lepecki propõe que os objetos, ao serem desconectados de sua utilidade e significação cotidiana ou mercadológica, “revelam a sua capacidade liberadora, a sua capacidade de escapar totalmente de dispositivos de captura” (LEPECKI, 2012, p.96). A sua proposta é trabalhar a relação sujeito-objeto de modo mais horizontal, sem impor uma relação de posse, com ênfase na materialidade tanto do objeto quanto do sujeito. Trata-se, no seu entender, de pensar o sujeito e o objeto enquanto coisa.

Chamo essa força des-possessiva e deformadora que todo objeto exerce sobre o sujeito de “coisa”. Talvez tenhamos de extrair algo dessa força despossessiva, aprender de que maneira sujeitos e objetos podem se tornar menos sujeitos e menos objetos e mais coisa (LEPECKI, 2012, p. 96 - aspas do autor).

Essa percepção vai ao encontro do que tem sido chamado, nesta tese, de performatividade, na direção de trabalhar a materialidade antes da instauração de possíveis significações e representações. Ainda de acordo com Lepecki (2012, p. 97), a “coisa” liberta os elementos orgânicos (sujeitos) e inorgânicos (objetos) de uma “força subjagadora chamada dispositivo-mercadoria – força que esmaga a todos num modo da vida empobrecido, ou triste, ou dócil, ou limitado, ou utilitário”. Apesar de considerar que a “coisa” se efetiva principalmente na dança e na performance, já que esses modos de expressão permitem uma maior proximidade com a materialidade das coisas, independentemente de seu valor utilitário, Lepecki sustenta que o *teatro performativo* viabiliza também essa relação.

Em *Misanthrofreak*, a sala de ensaio se tornou um espaço de repensar não apenas as possibilidades do corpo, mas também as referentes aos objetos e, principalmente, a relação afetiva entre eles. O desafio não foi apenas “o que pode um corpo”, mas o que pode um corpo em correção aos objetos, numa tentativa de repensar essa relação separadamente de suas convenções, utilidades e aproximações com o cotidiano. A instalação desse jogo durante os ensaios permitiu a criação de cenas e ações que transgredissem algumas convenções instauradas entre o sujeito e os objetos.

A **cena**¹³⁵ com uma boneca inflável, por exemplo, revela as inúmeras camadas e relações estabelecidas entre o ator-personagem e a boneca. Parte-se do relacionamento lúdico com um objeto de plástico preenchido com ar, em que sua forma se assemelha à de uma mulher. Num determinado momento, ocorre um ato sexual com esse objeto, que se humaniza na correlação corpórea com o ator; em outro, a coexistência do personagem com a boneca, agora murcha, materializa a solidão. Afago, carinho, mãos que limpam e dobram aquele corpo inerte constituem gestos que se tornam *gestus*.

O trabalho nessa cena, assim como em outras no espetáculo, visava que o contato entre o sujeito e objeto pudesse alavancar outras formas de relação, desconstruindo a obviedade e distanciando-a da representação. A ideia era fundamentalmente manusear as múltiplas camadas que podem ser geradas entre o corpo e o objeto, compreendendo antes de tudo suas materialidades ou sua “coisidade” no sentido desenvolvido por Lepecki (2012, p. 94).

Todas as etapas de criação se atrelavam direta ou indiretamente à esfera do real, priorizando-se a materialidade do corpo e dos objetos. A maioria dos gestos e movimentações ao longo do processo de composição buscavam ser compreendidos e valorizados por sua ação em si, e não por suas possíveis representações. Desse modo, a dramaturgia se constituiu como reflexo do meu próprio processo, vivenciado naquele momento, de conferir prioridade ao corpo, aos seus gestos e imagens. A maior dificuldade foi justamente confiar na *potência afetiva* dessa materialidade e não cair em “armadilhas da representação”, que poderiam delimitar um sentido unilateral para as ações. Esse dilema fez parte de todo o processo e da própria constituição da dramaturgia, delimitada por uma dinâmica entre realidades e ficcionalidades, definida por fim na composição de um homem que, por não conseguir contar uma história para seu público, se frustra e decide se isolar do mundo e das pessoas.

Depois de apresentada a primeira versão, intitulada *Freak Rehearsal*, fui convidado¹³⁶

¹³⁵ Ver vídeo 17 em anexo: cena com boneca inflável da peça *Misanthrofreak*.

¹³⁶ O convite para a residência teve como motivador o reconhecimento da potencialidade do trabalho e o desejo de encontrar oportunidades de aprimorá-lo. Em reunião com James Scruggs, diretor técnico do espaço, ele disse: “Se você quiser apresentar seu espetáculo depois da residência, bom. Se você não quiser apresentar, também está bom. Se você quiser apresentar e cobrar ingresso, ótimo. Se você quiser fazer gratuitamente, também está ótimo. O que a gente quer de você é apenas que disponha de um espaço para aperfeiçoar seu trabalho”. Ao ouvir essas palavras, pensei que não houvesse entendido corretamente por se tratar de conversa em inglês; imaginei que em algum momento ele fosse exigir algo em contrapartida. Um pensamento gerado pela relação geralmente estabelecida entre espaços culturais ou leis de incentivos culturais e o artista no Brasil, centrada no retorno financeiro ou na necessidade de compensação. Em Nova Iorque, é comum encontrar espaços que investem no artista e em seu processo sem qualquer exigência dessa natureza.

a realizar outra residência, com a exibição do resultado, três meses depois, no *3 Legged Dog*, importante espaço de Nova Iorque destinado à investigação e produção cênica com novas tecnologias. É provável que esse convite tenha ocorrido principalmente pela forma como as novas tecnologias¹³⁷ são utilizadas para a constituição da dramaturgia da peça e também pelo diálogo entre a presença orgânica e inorgânica do ator por meio de imagens projetadas; ou seja, pela maneira como busco utilizar as novas tecnologias como elementos ampliadores e multiplicadores do discurso cênico, direcionando-me para além da produção de um efeito plástico ou um desejo estético. Essas questões serão analisadas a seguir.

Considerando que um dos maiores objetivos da montagem de *Freak Rehearsal* era potencializar a presença cênica, tanto pela materialidade do *ator-performer*¹³⁸ quanto pela materialidade das imagens e dos objetos, a fim de permitir um discurso polissêmico, muitos aspectos foram aprimorados durante o novo processo exibido no *3 Legged Dog*. O ponto central dessa busca estava e está relacionado com uma postura necessária ao *ator-performer* no contexto do *teatro performativo*, por meio da qual ele deseja que suas ações sejam estabelecidas como instante, carregando ambiguidade de significação de forma a permitir a não cristalização de um sentido. Féral se refere ao objetivo do *performer*:

[...] não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido. Ele joga ali com os signos, transforma-os, atribui-lhes um outro significado (FÉRAL, 2008, p. 205).

Diferentemente do ator que delimita um sentido para o texto interpretado por meio de suas ações e fala, a intenção do *ator-performer* se dirige à execução de suas ações e à possibilidade de experiência gerada pelo instante, alcançando o que Féral chama de deslizamento do sentido. Enquanto uma atuação prioriza a construção de signos, sua representação e seu sentido, a outra privilegia a ambiguidade da presença. A busca neste estudo é justamente refletir sobre a experiência do *ator-performer*, que se efetiva como instante de forma a encontrar meios para que essa experiência produza presença. É importante

¹³⁷ Em termos de tecnologia, a obra utiliza um *software* chamado *Isadora*, que permite a manipulação pelo próprio ator em cena de todas as instâncias tecnológicas. Duas câmeras e todo o sistema de luz, som e projeção são manipulados em cena por meio de um controle do videogame *wii* conectado por Bluetooth ao computador.

¹³⁸ A proposta de usar essa denominação específica visa a não confusão com o termo em inglês *performer*, utilizado muitas vezes como sinônimo de ator. Já em português, a palavra *performer* se associa mais à *performance* ou quando nos referimos àquele que age dentro do contexto do *teatro performativo*. No entanto, por mais que a palavra ator se dirija àquele que age em nome de outro e *performer* ao que age em seu próprio nome, utilizá-los apenas nesse âmbito seria simplificar excessivamente tais conceitos. Por isso, a opção por *ator-performer* tem também o intuito de enfatizar o constante trânsito entre o eu o outro.

chamar a atenção para que tal produção de presença viabilize, por sua vez, a efetivação da experiência para o espectador. Assim, as correlações entre ator e espectador devem também ser pensadas como constituintes da peça.

3.2 Tensões entre o ator e o performer: estado de devir

Como visto até o momento, o trânsito e a tensão entre as esferas de realidade e ficção podem ser considerados como um dos motores para se pensar o trabalho do ator na cena contemporânea. Se o teatro dramático, em seu aspecto geral, idealiza manter a unidade de sua narrativa, seja ela por meio da ação, do tempo e do espaço com base em um texto, o *teatro performativo*, ao contrário, assume as suas contradições, com as quais o tempo, o espaço e a ação são redimensionados e multiplicados entre os gestos, a música, a plasticidade, as novas tecnologias e o instante do encontro com o espectador.

No *teatro performativo*, o próprio corpo do ator e seu deslocamento no espaço e tempo determinam o grau de expressividade, e as decorrências desse deslocamento geram elementos que podem ser ou não percebidos como personagem. Essa forma prioriza e reconhece mais a ação executada no presente durante o ato performativo do que a representação passível de ser gerada pela ação. Esse teatro visa, então, a identificação de meios que acarretem a ação com presença, potência e afeto. Até agora, essa busca possibilitou perceber a tensão entre a realidade e a ficção como possível geradora dessa qualidade da ação.

O *ator-performer*, denominação que contempla características tanto da esfera dramática quanto da performativa, poderia ser compreendido como aquele que centra o seu trabalho na tensão entre as diferentes esferas por meio de um *estado de devir*, como anunciado já no primeiro capítulo desta tese. Esse estado pode ser ainda assimilado como uma possibilidade de condensar prerrogativas do *sujeito da experiência* enunciado por Larrosa (2002, p. 24-25).

Pela hipótese apresentada até agora, sustenta-se que esse estado potencializa a presença do ator e multiplicar o discurso da cena para o espectador. Se a criação de mecanismos psicofísicos que estimulem a escuta, o impulso e a reação podem gerar um estado que permita ao ator uma maior presença em cena, o *estado de devir*, além de agregar esses mecanismos, almeja que todos esses elementos sejam atravessados pela ambiguidade, multiplicidade, tensão e contradição em um vir a ser que oscila entre estabilidade e instabilidade. Logo, a hipótese aqui não é apenas buscar mecanismos que possibilitem a presença do ator, mas que essa presença, gerada principalmente pelo liminar entre realidade e

ficção, multiplique o discurso da obra. Uma presença que deslize do sentido lógico do discurso e alcance camadas em que prevaleça o afeto.

No contexto do *teatro performativo*, em que a potência da obra se associa diretamente ao fluxo de tensão entre o real e o ficcional, o discurso privilegia a ambiguidade e a multiplicidade de pontos de vista. São justamente as tensões, as ambivalências, as contradições e os paradoxos aqueles que ampliam as qualidades objetivadas nesse discurso. A tensão é entendida aqui como duas forças opostas que agem num mesmo corpo a fim de produzir uma terceira força; no nosso caso, um estado marcado por um fluxo orgânico que interage com ambas as forças. A tensão pode remeter à energia, à força, à vida e à presença, conforme visto nas obras de John Cassavetes.

Mediante a revisão bibliográfica sobre os conceitos que dialogam com o *estado de devir*, identificou-se que muitos pesquisadores apresentam perspectivas que se aproximam desse conceito, e que todas elas, direta ou indiretamente, têm em comum procedimentos acarretados pela tensão entre dois polos distintos. Esse aspecto está presente, por exemplo, em conceitos como *continnum*, proposto por Michael Kirby (1987); *zona de turbulência*, por Renato Ferracini (2003); e *multiestabilidade perceptiva*, por Erika Fischer-Lichte (2013). Uma breve análise a respeito das especificidades de cada uma dessas noções propicia não somente que se aponte similaridades, mas, sobretudo, que se amplie e enseje novas perspectivas para o conceito proposto nesta reflexão.

Na revisão bibliográfica, os relatos de Michael Kirby são os que existem há mais tempo. Podemos claramente relacionar o tema com muitos outros estudos, como o já mencionado *paradoxo sobre o comediante*, de Diderot. Contudo, para este momento, consideram-se os estudos inseridos em um contexto mais atual. Kirby, ao refletir principalmente sobre o *happening*, identifica que as ações cênicas nem sempre se vinculam a uma representação. Afirmo ele ser possível identificar quando essas ações, principalmente em espetáculo teatral, se encontrem numa esfera de atuação ou não atuação, apontando que:

[...] na maioria dos casos, atuação e não atuação são relativamente de fácil reconhecimento e identificação. Numa performance,¹³⁹ geralmente sabemos quando uma pessoa está atuando ou não. Mas existe uma escala ou um *continuum* de comportamento envolvido, e assim, as diferenças entre atuação e não atuação podem ser bem pequenas. Em tais casos, as categorizações podem ser fáceis. Alguns diriam, talvez, que isso não tem importância, mas precisamente os casos fronteiros

¹³⁹ Importante lembrar que, em inglês, a palavra performance pode ser usada como sinônimo de evento cênico.

são aqueles que fornecem *insights* sobre a natureza da arte (KIRBY, 1987, p. 03, tradução nossa)¹⁴⁰.

O *continuum* a que se refere Kirby diz respeito a uma linha contínua na escala entre a atuação e a não atuação. No seu entendimento, na medida em que essa escala tenciona mais para o polo da atuação, a personagem e a representação tornam-se mais evidentes. Por outro lado, uma vez que a tensão se encontra no eixo da não atuação, o instante e a presença do *performer* se tornam mais evidentes. No âmbito da não atuação, Kirby sustenta ainda que existem dois tipos de caracterização desse *performer*: em um deles, há ausência de matriz (*non-matrixed*) e nenhuma referência à representação; no outro, nomeado de matriz simbólica (*symbolized matrix*), encontram-se alguns elementos referenciais da esfera de representação aplicados ao *performer*, como, por exemplo, o figurino de uma personagem (KIRBY, 1987, p. 05). O conceito de *matriz simbólica* pode remeter ao trabalho de Grotowski, quando se referia às matrizes dos atores (*performers*) na esfera da não representação para, somente então, permitir alguma referência representativa, como o texto dramaturgico e elementos de personificação. Nesse caso, não se trata de atores interpretando personagens, mas de atores que, por meio de suas ações e de elementos referenciais, produzem outros sentidos em situação de espetáculo.

O *continuum*, como variante entre a atuação e a não atuação, é também um fluxo entre a esfera do real e da ficção. A pesquisadora alemã Fischer-Litche (2013) utiliza o termo *multiestabilidade perceptiva* (*perceptual multistability*) para se referir à oscilação perceptiva entre o *corpo fenomênico* do ator e o *corpo semiótico*. São conceitos que se aproximam bastante dos apresentados por Kirby. Na medida, por exemplo, em que a tensão perceptiva se desloca para o *corpo semiótico*, a concentração se estabelece mais em torno da figura dramática e da representação; quando essa tensão se aproxima do *corpo fenomênico*, potencializa a materialidade do corpo do ator. Por esse conceito, amplia-se o discurso de modo a contemplarmos essa tensão principalmente no momento em que ocorre a percepção. De acordo com Fischer-Litche:

A multiestabilidade perceptiva, que se manifesta no momento do deslocamento de uma ordem para a outra, é responsável por aquilo que nenhuma das duas é capaz de

¹⁴⁰ Tradução do inglês: “In most cases, acting and non-acting are relatively easy to recognize and identify. In a performance, we usually know when a person is acting and when he is not. But there is a scale or *continuum* of behavior involved, and the differences between acting and non-acting may be quite small. In such cases categorizations may be easy. Perhaps some would say it is unimportant, but, it is precisely these borderline cases that can provide insights into theory and into the nature of art”.

estabilizar de maneira permanente. A dinâmica do processo perceptivo ganha novos contornos a cada novo deslocamento [...] Quanto mais frequentemente o deslocamento aparece, mais o sujeito perceptor torna-se um viajante errando entre dois mundos, entre duas ordens de percepção (FISCHER-LITCHE, 2013, p. 21).

Segundo esse entendimento, a dinâmica de percepção gera no espectador uma *multiestabilidade perceptiva* ou mesmo uma instabilidade que “transporta o sujeito perceptor entre duas ordens em um estado intermediário” (FISCHER-LITCHE, 2013, p. 21). Apenas quando a oposição entre a esfera real e ficcional desaparece, por meio dessa tensão instável, é possível a produção do que a pesquisadora denomina de experiência ou *estado de crise* (FISCHER-LITCHE, 2013, p. 32). Em outras palavras, a dissolução entre tais fronteiras pode propiciar uma relação com a obra de forma que o espectador seja atravessado por ela e pelo instante, viabilizando a efetivação da experiência.

Em seu livro *The transformative power of performance: a new aesthetics*, Fischer-Lichte (2008) reflete sobre as novas perspectivas da *performance* para a cena. Analisa como exemplo a *performance Lips of Thomas* (1975), de Marina Abramovic, a fim de identificar como a instabilidade ou tensão se efetivam na obra de modo a alcançar uma multiestabilidade na percepção.

Ao longo de sua *performance*, Abramovic criou uma situação na qual a percepção do público se mantinha suspensa entre as normas e regras da arte e aquelas referentes à vida cotidiana; entre estética e imperativos éticos. Dessa forma, ela mergulhou o público numa situação de crise que não poderia ser superada por uma referência a padrões convencionais de comportamento (FISCHER-LITCHE, 2008, p. 12 - tradução nossa).¹⁴¹

A pesquisadora aborda também obras de diretores contemporâneos, como é o caso de Bob Wilson, Frank Castorff e Romeo Castellucci, observando os deslocamentos entre o real e o fictício em situação de performance e percepção. Ressaltamos que esse deslocamento, no contexto da peça *Misanthrofreak*, também suscita a multiestabilidade. Como um dos objetivos da peça era abordar o erro como conteúdo e forma, ou seja, valorizando cenicamente o que normalmente seria considerado como falha, criou-se um ambiente cênico que integrasse o erro real durante as apresentações. Desse modo, evidenciava-se ainda mais a proposta de risco. Além de pequenas armadilhas e surpresas inseridas em cena – foram espalhados estalinhos pelo chão para surpreender o ator –, a própria dramaturgia operava pela exposição e pelo risco. Trata-se de um artista que deseja contar uma história, e, para tanto, ao longo da jornada,

¹⁴¹ Tradução do inglês: “Throughout her performance, Abramovic created a situation wherein the audience was suspended between the norms and rules of art and everyday life, between aesthetic and ethical imperatives. She plunged the audience into a crisis that could not be overcome by referring to conventional behavior patterns”.

precisa lidar com seus tropeços, falhas e frustrações. No decorrer da peça, o público já não sabe distinguir entre realidade e ficção. Um exemplo: o *software* que controlava todas as instâncias tecnológicas da cena é sujeito a erros, podendo simplesmente parar de funcionar no meio da apresentação. Essa circunstância é um problema e um erro em cena, mas também pode vir a ser um ato performativo potente, gerado pela instabilidade ou tensão entre realidade e ficção.



Figura 35 – Falha do *software Isadora* durante apresentação de *Misanthrofreak*¹⁴²

A imagem acima ilustra justamente o momento em que o programa falha durante uma das apresentações no Teatro Goldoni¹⁴³. Parte do público pode ter percebido o ocorrido como erro, mas outra parte entendeu como algo integrado à cena, conforme relatado por alguns espectadores depois das apresentações. Essa possibilidade somente aconteceu porque toda a obra transitou no liminar entre realidade e ficção, assim ocorrendo desde sua criação, como já ressaltado. Esse liminar coloca o ator em situação de risco. Desse modo, as ações *performativas* podem atingir uma potência para o público que ultrapassa o sentido para alcançar o afeto. Esse poderia ser apontado como um dos efeitos da *multiestabilidade*

¹⁴² Foto de Diego Bresani. Encenação de *Misanthrofreak* no Teatro Goldoni em 25 de agosto de 2014.

¹⁴³ Apresentação que integrou o programa da 15ª Edição do Cena Contemporânea - Festival Internacional de Teatro de Brasília, realizada em 24 de agosto de 2014 no Teatro Goldoni.

perceptiva conceituada por Erika Fischer-Lichte (2013).

O pesquisador e ator brasileiro Renato Ferracini, por sua vez, amplia a mesma discussão a partir do conceito *zona de turbulência*. Integrante do grupo LUME¹⁴⁴, Ferracini estuda metodologias de reflexão e treinamento para o ator em que o corpo se situa na fronteira entre o teatro, a dança e a performance. O sua definição de *zona de turbulência* é pensada sobretudo no que se refere ao instante do acontecimento, quando os atores, num jogo de ser e não ser entre o real e o fictício, criam uma zona de afetos entre eles mesmos e o público.

É nessa zona intensiva, zona de turbulência incorpórea, zona de instabilidade, creio eu, que o corpo-em-estado-cênico encontra sua força poética, estética e revolucionária. Na verdade, a própria atuação, em seu caráter formal, mergulha dentro dessa zona. É nessa zona incorpórea, virtual, não-presente, invisível, mas completamente real e imanente, que o corpo-em-estado-cênico conecta-se com o outro ator e com o público. Enquanto ator, nessa zona, posso dizer que sou eu e não sou eu ao mesmo tempo: diluo-me através de todos os elementos formais, técnicos, virtuais, corpóreos e físicos em uma virtualização que me lança junto com o espectador, em um outro tempo e um outro espaço, um espaço de possibilidades, de contato, de jogo, de Arte (FERRACINI, 2003, p. 129).

Ferracini aumenta as possibilidades de refletir e materializar uma qualidade de presença cênica para o ator por meio de uma *zona de turbulência*, acarretada por tensões entre o ser (real) e o não ser (ficção), assim como por micropercepções, pelo jogo e contato entre os atores e o público. “Uma zona cujo tempo-espaço é realizado por um tempo aiônico de puro acontecimento e um espaço paradoxal de Escher” (FERRACINI, 2007, p. 114). O interessante é que Ferracini sustenta que a *turbulência* só acontece quando o público é incluído dentro da zona de afetos. Apesar de parecer óbvio, tendo em vista que tanto o teatro quanto a performance só existem quando pelo menos uma pessoa presencia o evento, muitas obras teatrais não trabalham na perspectiva de uma zona em que a apresentação, incluindo os atores, se disponha a ser afetada pelo público.

No contexto atual – considerado, neste estudo, como *performativo* –, muitas produções privilegiam um espetáculo que seja, direta ou indiretamente, afetado pela presença do público. Na peça *Misanthrofreak*, a relação que eu procurei estabelecer com o público, na situação de *ator-performer*, foi fundamental não somente para priorizar o evento e o instante do espetáculo, mas especialmente no sentido de gerar diferentes caminhos e mudanças para o andamento da encenação. Apesar da dramaturgia da peça haver sido predeterminada de

¹⁴⁴ LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatrais da Unicamp é um coletivo de Campinas integrado por sete atores e que, ao longo dos seus quase trinta anos de existência, tornou-se uma das principais referências brasileiras para artistas e pesquisadores no que diz respeito à arte do ator.

acordo com um sequenciamento de cenas, grande parte dela decorre do improviso perante situações estabelecidas e do contato com o público. O jogo de representação instalado, pelo qual a personagem tenta contar uma história para seu público, se confunde com o jogo *performativo* em que eu, ator, reajo a todos os estímulos a cada momento da apresentação, principalmente pelos que advêm do público. E esse jogo é estabelecido desde o início da peça.



Figura 36 – Cena inicial de *Misanthrofreak*¹⁴⁵

A imagem retrata a **primeira cena**¹⁴⁶ de contato visual direto com o público. A situação como representação é de uma personagem que sofre para contar uma história a seu público – uma personagem sem nome¹⁴⁷. Esse sofrimento, revelado na cena seguinte, decorria apenas da dor por conta de uma pedra dentro de seu sapato. Já a situação *performativa* refere-se a um ator que olha para o público e reage aos estímulos do instante, que variavam desde o nervosismo diante do confronto, o som de uma música melancólica até a relação estabelecida pelas trocas de olhares. A *performatividade*, nesse caso, está na ênfase da materialidade do corpo do ator e na sua relação com o instante. A cena, gerada pelas tensões entre a realidade e ficção do momento, pela multiplicação das imagens e pela ficção predeterminada, instala, assim, uma pluralidade de sentidos e a presença do *ator-performer* como possível matéria

¹⁴⁵ Captura de tela da filmagem de *Misanthrofreak*, realizada no dia 27 de dezembro de 2013 no *3 Legged Dog* em Nova Iorque.

¹⁴⁶ Ver vídeo 18: cena inicial de *Misanthrofreak*.

¹⁴⁷ Apesar de não haver menção ao nome da personagem em momento algum, refiro-me a ela sempre como *Inominável*, pois o texto que mais influenciou a montagem foi o romance *O inominável*, de Samuel Beckett.

afetiva.

Se para Féral o objetivo do *performer* dirige-se mais para o deslizamento do sentido do que para a construção de signos, esse era também o objetivo da minha presença enquanto *ator-performer* nesse espetáculo. Toda a encenação da peça priorizou, antes de mais nada, o estabelecimento de meios que visassem potencializar a tensão, suscitando, dessa forma, uma *zona turbulência* ou, como tem sido proposto aqui, um *estado de devir*.

Fischer-Litche observa que todo fazer teatral se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, destacando que no *teatro performativo* ela se evidencia tanto no processo quanto no resultado. Apontamos que a tensão também é uma característica fundamental no cinema de John Cassavetes. No segundo capítulo desta tese, a análise identificou inúmeros procedimentos cinematográficos gerados por meio dessa tensão. E, por mais que o material utilizado por Cassavetes partisse sempre da vida e da realidade dos atores em tensão com as personagens determinadas pelos roteiros, o resultado eram obras de ficção com potência de vida.

A mesma motivação ocorreu com a peça *Misanthrofreak*. Por mais que o ponto de partida fosse a vida do ator, a proposta pretendia que o resultado não permanecesse vinculado a essa especificidade e nem ressoasse como um teatro autobiográfico, documentário ou como depoimento pessoal. O objetivo tanto desse espetáculo quanto da investigação aqui realizada é possibilitar que a tensão entre a realidade e a ficção potencialize um *estado devir* para o ator, permitindo que ele trabalhe sua expressividade dentro de uma obra em que se apresentem ou não personagens fictícios claramente constituídos.

Até este momento, a análise de procedimentos e reflexões sobre o trabalho do ator, baseada nas especificidades tanto do cinema – principalmente como concebido por John Cassavetes –, como do *teatro performativo*, lançou pressupostos que podem auxiliar o ator na busca por materializar sua autonomia, ambiguidade, organicidade e presença no teatro e no cinema. A pergunta que ainda persiste é se existiriam suportes, treinamentos ou técnicas específicas para concretizar esse *estado de devir*. Diante de um contexto artístico híbrido e em constante fluxo, não seria contraditória a criação de suportes concretos e eficazes para o trabalho do ator?

3.3 Possíveis produções de presença: vazio, improvisação, imagem, *gestus* e a técnica Meisner

Nesta última parte do capítulo, apontamos procedimentos capazes de incorporar e expandir a centralidade de todas as reflexões apresentadas até aqui. O intuito não é, de forma alguma, cristalizar suportes para o trabalho do ator, mas sim projetar caminhos que possam ampliar seu trabalho com base na correlação entre o cinema, o teatro dramático e o *teatro performativo*.

Fischer-Litche destaca que o afrouxamento dos limiares nas artes, com um foco mais voltado para o *performativo*, propicia a instalação de um novo modo de pedagogia, produção e recepção nesse âmbito (2008, p. 22). Os objetos e as ações artísticas não dependem mais prioritariamente do seu significado e de sua representação. Em vez de obras de arte, lidamos atualmente com eventos em que as ações e as obras se situam sempre num processo híbrido e de devir. Nesse contexto, as obras são ressignificadas a partir do envolvimento e da instabilidade gerada entre artista, a obra e o receptor (FISCHER-LITCHE, 2008, p. 23). Diante disso, pressupõe-se uma urgência em repensar não somente o modo de investigação e produção estética, mas também o estabelecimento de novas possibilidades para o treinamento e formação do ator. Até porque as produções no teatro contemporâneo são tão diversificadas que, muitas vezes, exigem treinamentos específicos para cada uma delas. Logo, a pedagogia no teatro está totalmente vinculada ao trabalho desenvolvido pelos criadores da cena. Segundo Féral (2009, p. 257), “O trabalho da encenação não impõe uma pedagogia do teatro, mas, antes uma visão de teatro. É essa visão que impõe inicialmente certa forma de fazer teatro e, secundariamente, certa pedagogia”.

É pertinente que a pedagogia do teatro seja revista, mas não necessariamente a fim de se formar o ator dentro de um estilo específico. Essa revisão não implica numa mudança radical nos métodos mais tradicionais de pedagogia e treinamento do ator, mas sim atualizações que busquem priorizar instâncias como a escuta, a reação, o jogo, as ações físicas e a presença, entre outros, de forma a possibilitar ao ator o alcance de uma flexibilidade tal que permita a adesão a diferentes “visões de teatro”. Trata-se de princípios relatados desde as pesquisas de Stanislavski, mas que, no momento atual, precisam ser revistos, atualizados, adaptados e praticados nas escolas de formação do ator, principalmente se pensarmos que o “[...] teatro performativo é uma ilha nesse oceano do teatro tradicional” (FÉRAL, 2009, p. 260).

Com a finalidade de repensar princípios para o trabalho do ator, influenciado pelos novos olhares do *teatro performativo* e do cinema, delimitou-se o trabalho pedagógico desta pesquisa. A proposta da oficina *Atuação entre o teatro e o cinema: a performatividade do instante*, que tenho ministrado nesta última etapa do doutorado (2014 e 2015), propicia um olhar mais distanciado de relativamente a muitos princípios trabalhados com a criação de *Misanthrofreak*. A oficina ocorreu, até o momento, nas seguintes oportunidades: no Festival Internacional de Dourados (MS), em setembro de 2014, para atores da Universidade Federal da Grande Dourados; no *Teatralny Koufar International Student Theatre Festival* (Minsk - Bielorrússia), também em setembro de 2014, direcionada a atores russos, bielorrussos, ucranianos, poloneses e iranianos que participavam do Festival; em Barcelona, no mês de outubro de 2014, em oficina destinada a um grupo de atores brasileiros e espanhóis que estavam em processo de criação; em Taguatinga (DF), no mês de dezembro do mesmo ano, para professores da rede de ensino em curso oferecido pelo SESC Arte-Educação; por último, em fevereiro de 2015, em Tbilisi, Geórgia, para estudantes de teatro e para os atores da *Akhmeteli Theatre*¹⁴⁸. A duração dessa oficina variava entre 6h e 16h em cada local. Apesar da base para todas as oficinas ser a mesma, os exercícios sofreram constantes modificações, ganhando novas configurações a partir do contexto específico de cada uma e das características dos participantes. A oportunidade de realizar oficinas com grupos tão distintos permitiu perceber mais claramente como esse tipo de trabalho deve ser constantemente ajustado e adaptado.

Uma das principais questões a serem debatidas no âmbito do trabalho do ator relaciona-se às mudanças sofridas por ele ao enfatizar a *performatividade*. Retomando o pressuposto de o teatro dramático se voltar mais para a *produção de sentido*, enquanto o *teatro performativo* privilegia a *produção de presença*, pode-se afirmar também que o trabalho do ator é, por um lado, a busca por uma expressividade que se adeque à personagem e, por outro lado, a procura por trabalhar a própria materialidade, a qual se adequa ou não à uma personagem. O objetivo é encontrar meios para a produção de presença. Para Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p. 39), “A produção de presença não elimina a dimensão da interpretação e da sua produção de sentido”. Da mesma forma com que Ficher-Litche discorre sobre os conceitos do *teatro performativo* como tensões, e não como simples oposições ou

¹⁴⁸ Essa oficina integrou um projeto da *Akhmeteli Theatre*, companhia teatral e instituição governamental de Tbilisi, Geórgia, no sentido de internacionalização de seus trabalhos teatrais, para a qual fui convidado para dirigir um espetáculo com os atores da companhia, com a realização da oficina e também com a apresentação do espetáculo *Misanthrofreak*.

contradições antagônicas, o pensador Gumbrecht apresenta um estudo sobre a necessidade de se criarem meios para a *produção de presença* no mundo contemporâneo sem excluir a *produção de sentidos*. O que fica claro, tanto com Gumbrecht num contexto mais filosófico quanto com Fischer-Lichte num aspecto teatral, é a urgência de repensar filosófica e artisticamente procedimentos que priorizem a *produção de presença* e sua tensão com o sentido, assim como a *performatividade* e sua tensão com a representação.

Se o trabalho dos atores com base em textos dramáticos e personagens delimitou diversos parâmetros e procedimentos ao longo da história do teatro, principalmente a partir do teatro clássico, o teatro contemporâneo – em que uma grande parcela intensifica a *performatividade* e não necessariamente prioriza personagens e textos dramáticos – exige a atualização dos procedimentos em sua constituição. Conforme dito anteriormente, a pesquisa de Grotowski pode ser considerada pioneira para um treinamento do ator que visa intensificar antes sua individualidade para, então, incorporar o material dramático. No *teatro performativo*, essa relação se amplia, pois, muitas vezes, apenas o corpo e sua materialidade bastam, sem necessariamente se apoiar em outros referenciais narrativos e ficcionais, assim como ocorre na *performance art*. A hipótese é a de que o corpo, sua materialidade e sua presença, ao manterem-se num *estado de devir*, podem ultrapassar qualquer necessidade de representação, instalando-se como potência afetiva.

Quando mencionamos que tanto as reflexões quanto as produções estéticas no contexto do *teatro performativo* objetivam se distanciar da ideia de representação, é preciso compreender que ela não necessariamente deixa de existir. Como sustenta Féral (2009, p. 267), a representação “[...] pode ser desconstruída, podemos trabalhar no limite, podemos invertê-la, levá-la aos seus limites e até mesmo reconstruí-la; mas ela está sempre ali sob múltiplas formas”. A representação deixa apenas de ser o objetivo e o meio de expressão, mas seu resultado é geralmente evidenciado entre a obra e a imaginação múltipla do público.

A presença do ator tem sido pensada aqui pela intensificação do *estado de devir* – pela intensificação da escuta, da reação, do risco, da ambiguidade do gesto e da experiência, permitindo uma temporalidade que condense também o passado e o futuro. Nesse sentido, estar presente é manter-se aberto para todas as interferências do instante que, ao se tensionarem com os pensamentos, desejos, sensações, memórias e emoções dos atores, podem gerar reações não cristalizadas e não automatizadas. O corpo deve se reconstruir a cada instante, como o *corpo sem órgãos (CsO)* de Antonin Artaud (1975). Para Deleuze e Guatarri

(2008), trata-se de um corpo desorganizado, que não permite a cristalização de qualquer sensação ou permanência de hábitos.

O *corpo sem órgãos*, assim como o *estado de devir*, procura constantemente se reconstruir a partir de sua interação com o mundo. É um corpo que se reeduca e se redescobre a todo instante. Os autores reforçam que o *corpo sem órgãos* é, antes de mais nada, uma prática e somente existe quando livre de determinações por elementos preestabelecidos que acabam por manipular o impulso. Para Antonin Artaud (1975, p. 570), “Quando você tiver feito dele um corpo sem órgãos, então você o terá libertado de todas suas reações automáticas, restaurando, assim, a sua verdadeira liberdade”¹⁴⁹ Os atravessamentos que se dissolvem no *corpo sem órgãos* ressoam na busca por um *estado de devir*. O corpo torna-se, então, uma matéria múltipla e desterritorializada,, capaz de gerar, a cada instante, afetos que se constituem como significantes híbridos e móveis.

A presença no teatro pode ser considerada por diversas instâncias e diferentes denominações, seja como *presença cênica*, para Stanislavski; *organicidade*, segundo Grotowski; *corpo-em-vida*, na visão de Eugenio Barba; *centelha de vida*, conforme Peter Brook, ou *momento presente*, para Ariane Mnouchkine. Em realidade, a produção de presença é sempre abordada dentro de contextos e fins específicos. Além de outras inúmeras propostas na contemporaneidade, que perpassam diferentes meios a fim de materializar a presença do ator, a proposta neste estudo é pensar essa presença como consequência do *estado de devir*.

Até o momento, diversos conceitos e perspectivas, principalmente a partir do cinema de John Cassavetes e do contexto do *teatro performativo*, foram examinados a fim de contribuir para o trabalho do ator na interface entre cinema e teatro, apresentando uma base híbrida para que o *estado de devir* possa ressoar no meu próprio fazer teatral. Assim sendo, foram analisados e atualizados, ao longo da pesquisa, conceitos como instante, teatralidade *devir*, *potência do falso*, fotogenia, *instante pleno*, *gestus*, autonomia do ator, *teatro performativo*, além de inúmeras especificidades do cinema que podem contribuir para o trabalho do ator. A seguir, a reflexão se dirige à compreensão de como esses conceitos ressoam na elaboração de meios que permitam a produção de presença.

¹⁴⁹ Tradução do inglês: “When you will have made him a body without organs, then you will have delivered him from all his automatic reactions and restored him to his true freedom”.

3.3.1 A presença do silêncio, do vazio, da tensão e da ambiguidade

Desde o início da pesquisa aqui apresentada, quando passei de um espectador de cinema para um apreciador-investigador-cinéfilo, comecei a perceber como o silêncio no cinema pode muitas vezes se materializar em imagens que condensam afetividade, especialmente se tais imagens forem fotogênicas. Ao assistir a inúmeros filmes, sobretudo os produzidos por John Cassavetes, compreendi como um olhar, um gesto ou o silêncio de uma personagem podem ser suficientes para conferir a determinada imagem uma carga poética e afetiva. Não que no teatro isso não seja possível, mas apenas identifiquei ser mais frequente a efetivação desse tipo de silêncio no cinema. No teatro, na maioria das vezes, o silêncio não se efetiva ou é apontado, muitas vezes, como ausência de ação, em um entendimento que se configura como simplista.

É preciso considerar que o dispositivo cinematográfico permite regular a relação da imagem com o espectador com mais eficiência, por manter maior controle sobre o objeto. Mesmo ao entender que o efeito de qualquer obra, filmica ou teatral, é sempre aberto e subjetivo, podemos afirmar que o cinema regula esse efeito com mais eficácia pelas suas próprias particularidades de expressão. Enquanto o cinema delimita, por meio do enquadramento, o centro de interesse no que concerne a própria imagem, no teatro, o centro de interesse é mais aberto, mesmo considerando que um dos objetivos da encenação teatral pode ser justamente a delimitação desse centro. Em outras palavras, é exatamente a própria especificidade do modo de expressão cinematográfico que possibilita a materialização do silêncio como potência afetiva e presença. Uma pergunta passou, então, a ecoar a partir dessa constatação: quais as formas de expressão no teatro que podem potencializar o silêncio?

O questionamento sobre o silêncio no teatro me remeteu à já referida afirmação de Robert Bresson (2005, p. 18): “Não importa o que os atores querem mostrar, mas sim o que eles escondem”. Essa frase ecoa constantemente em minhas escolhas como ator e diretor. Na dúvida, geralmente, prefiro recorrer ao mistério, ao vazio, ao silêncio e à ambiguidade como forma de não representação do que optar por uma expressividade unilateral e óbvia. E foi ao longo deste estudo que distingi inúmeros procedimentos de diretores que, na eterna luta contra os clichês, o exagero e as obviedades da atuação, dialogam com a busca pela presença do silêncio, do vazio e da ambiguidade. Não se trata de uma procura pela construção do sentido, mas por seu deslizamento. Silêncio e vazio podem ser compreendidos como gestos eficazes no deslizamento do sentido e na desconstrução da representação.

Podemos perceber, por exemplo, como o conceito de *espaço vazio* de Peter Brook não se relaciona, o seu entendimento, apenas com a ideia de um espaço físico, mas com o encontro, no vazio e na imobilidade, da possibilidade de os atores estarem presentes. Para o diretor:

Sentar-se imóvel ou ficar quieto requer muita coragem. A maioria das nossas manifestações exageradas ou desnecessárias provêm do pavor de não estarmos realmente presentes se não avisarmos o tempo todo, de qualquer jeito, que de fato existimos. Isso já é um grande problema do dia-a-dia, em que as pessoas nervosas e incontroladas podem nos infernizar a vida; mas no teatro, onde todas as energias devem convergir para o mesmo fim, a capacidade de reconhecer que se pode estar totalmente “presente”, embora aparentemente sem “fazer” nada, é fundamental (BROOK, 2005, p. 18).

Na obra de Brook há diversos procedimentos no sentido de a imobilidade, o silêncio e o vazio se tornarem presença. Influenciado pelo *zen budismo*, ele encontrou no teatro a possibilidade de experimentar a “realidade absoluta da extraordinária presença do vazio, em contraste com a confusão estéril de uma cabeça entulhada de pensamentos” (BROOK, 2005, p. 19). O seu trabalho, assim como o de Grotowski, direciona-se predominantemente ao esvaziamento e à desconstrução. Ele afirmava também que preparar uma personagem “[...] é o oposto de construir – é demolir, remover tijolo por tijolo os entraves dos músculos, ideias e inibições do ator que se interpõem entre ele e o papel, até que um dia, numa lufada de vento, o personagem penetra por todos os seus poros” (BROOK, 1995, p. 63).

A diretora Arianne Mnouchkine, que costuma realizar uma espécie de *workshop* com os novos atores do *Théâtre du Soleil*, desenvolve constantemente com os participantes alguns princípios básicos de seu trabalho. Para ela, há uma tendência no ator em querer evidenciar tudo o tempo todo, quanto é preciso, antes de mais nada, “aprender a dar espaço à respiração, inscrever pausas e aceitar a imobilidade” (MNOUCHKINE *apud* FÉRAL, 2010, p. 43). Esse processo visa abrir espaço para a imaginação do espectador, pois ele não terá essa oportunidade se o ator revelar todas as intenções por meio de seus gestos e palavras. Para Josette Féral (2010, p.44) “[...]somos reféns da ‘tagarelice’ cênica, que Mnouchkine denuncia e da qual quer fugir”.

A ‘tagarelice’ a que se refere Féral acaba por se encontrar mais evidenciada no

cinema, na televisão ou em qualquer captação de imagem com uma câmera, já que essa tecnologia registra os mínimos detalhes e gestos. Assim ocorre principalmente quando os atores não permitem o silêncio ou enfatizam sobremaneira as intenções que envolvem a cena. Apesar de inúmeros cineastas trabalharem com um registro que vise conferir espaço à expressividade do ator, comumente se constata no cinema uma maior proximidade com a estética realista.

Desse modo, é fundamental que o ator, ao trabalhar frente à câmera, consiga transitar entre os diferentes registros exigidos. Para o roteirista e diretor de cinema David Mamet (2010, p. 105), “O bom ator executa da maneira mais simples e menos emocional possível. Isso permite a plateia entender a ideia”. Quando ele se refere a “menos emocional”, podemos entender também como uma maneira de evitar a “tagarelice”, valorizando a contenção, tão fundamental para o cinema.

De modo geral, quando a atuação cinematográfica é inserida no contexto teatral, ela permite desenvolver um registro “menos emocional” ou mais sutil, que, ao ser projetado, possibilita evidenciar uma atuação que provavelmente não teria o mesmo impacto para quem a assistisse no espaço teatral. A exigência desse registro de atuação no cinema interfere não apenas nas imagens a serem projetadas, mas também no trabalho do ator como um todo. Em *Misanthrofreak*, por exemplo, ao realizar as filmagens para projeção na peça, foi possível mapear impulsos e reações mais microscópicas, que ampliaram a ambiguidade de intenções e ações no palco. A utilização da câmera durante os ensaios constitui-se como ferramenta extremamente importante para gerar outras percepções ao ator, permitindo que ele identificasse, no registro videográfico, os seus mínimos impulsos.

A proposta de contenção para o ator, por meio do esvaziamento e do registro com a câmera, ocorre, então, no sentido de permitir mais ambiguidade à atuação, e não necessariamente para que ela seja “menos emocional”. Essa busca pelo vazio e pelo silêncio é também uma maneira de priorizar mais a materialidade e a presença do corpo a fim de enfatizar sua performatividade, sem propriamente excluir as possibilidades de representação e construção do sentido. O conceito de *matidez*, proposto por Jacques Lassalle e Jean Loup Riviére, é o que, neste contexto, melhor sintetiza a ideia de conter e esvaziar, mantendo uma constante tensão interna, a fim de revelar. Para os autores, *matidez*

[...] é a recusa do pleonasma, da muita homogeneidade de signos e da ausência de tensão, de contradições entre os elementos da representação. Trata-se de introduzir no centro de cada proposta, senão o seu contrário, ao menos o seu correlativo contraditório. A *matidez* tem mais a ver com o translúcido do que com o

transparente. Ela implica um jogo que não seja jamais irremediavelmente declarativo [...] Em termos de técnica teatral, a *matidez* corresponde, primeiramente, a uma grande economia de atuação. Ela evita o excesso, o hiperatuar, o “tudo está dito”, o “nada mais a declarar” (LASSALLE; RIVIERE, 2010, p. 82 e 83).

Pelo conceito de *matidez*, sustenta-se a ideia segundo a qual não apenas a ação pode ser gerada a partir de uma tensão ou mesmo um conflito, mas que a própria “ausência” de ação em si é passível de integrar determinadas tensões. Compreende-se, assim, que o silêncio permite encontrar outros conflitos não tão explícitos em determinadas dramaturgias cênicas ou cinematográficas.

Na peça *Misanthrofreak*, uma das principais motivações era que todo o trabalho fosse conduzido por diversos níveis de tensões, de forma que estes não apenas motivassem a criação, mas também integrassem a dramaturgia em si. Tensão fundamental para a criação de *Misanthrofreak* está presente na opção de colocar em dúvida qualquer ação ou decisão durante a peça, principalmente porque uma das questões centrais versava sobre a dificuldade de se tomar uma decisão. Nessa perspectiva, a peça iniciava e terminava com a personagem sentada entre dois módulos. Em um deles, havia um copo de Coca-Cola; no outro, um copo de suco, ambos remetendo à sua principal dúvida: continuar a vida do mesmo jeito ou mudar, fugir e se isolar? A tensão encontrada no questionamento quanto à tomada de decisões foi também motor para a movimentação da personagem. Definiu-se, diante dessa opção, que qualquer ação ou gesto sempre se originaria em um movimento de oposição. O trabalho foi inspirado nos procedimentos de Eugenio Barba, para quem a *oposição*, como um dos *princípios-que-retornam*¹⁵⁰ da Antropologia Teatral, é entendido não apenas como oposição do movimento, ou seja, como resistência contrária, mas também como um princípio da atuação. Julia Varley, atriz do *Odin Theatre*, dirigido por Barba, esclarece:

Oposição, para mim, como atriz, é uma forma complementar de pensamento, ação, sensibilidade, vontade, intenção e resultado. Uma oposição é caracterizada por tensões antagônicas entre si. São as oposições que me mantêm em pé: a vontade de olhar para cima contrasta com o peso inerte do meu corpo; a energia muscular mantém ereta a estrutura do esqueleto, atraída ao solo pela força da gravidade. As oposições reportam aos princípios técnicos e à capacidade de fazer operar juntas disciplina e liberdade, presença e vulnerabilidade, rapidez e imobilidade, desejo eufórico de avançar e consciência do resultado final (VARLEY, 2010, p. 61).

É possível pensar o conceito de oposição exposto por Varley como uma ambivalência

¹⁵⁰ Trata-se de conceito próprio da Antropologia Teatral que visa identificar princípios, nos mais diferentes modos de expressão, sempre recorrentes durante a performance, seja ela teatral, uma manifestação popular, arte marcial ou dança. Princípios como oposição, equilíbrio, omissão e equivalência são aprofundados nos livros sobre Antropologia Teatral. Para Barba (2009, p. 31), “descobrir esses princípios-que-retornam é a primeira tarefa da Antropologia Teatral”.

que funciona como motor para diversas camadas da atuação. Em *Misanthrofreak*, além das ambivalências ou oposições que regeram as ações e os movimentos da peça, todas as intenções também se concretizaram por intermédio de uma oposição. Vale ressaltar novamente que, mais do que resistência e oposição na maneira como efetivadas nas ações, as intenções eram trabalhadas com uma ou mais finalidades opostas, que podem ser comparadas ao conceito de subtexto. Assim como a multiplicação de subtextos trabalhada por Cassavetes com seus atores, conforme abordado no segundo capítulo, a ideia na peça – e neste estudo – é que as intenções se materializem com ambiguidade e multiplicidade com base em dois, três ou mais subtextos.

Outra possibilidade de pensar a oposição refere-se ao contexto da improvisação, o que será elaborado a seguir. Neste momento, é interessante enfatizar, juntamente com as pesquisas do diretor Mikhail Chekhov, a importância da tensão, oposição e ambivalência como trânsito constante entre dimensões distintas, a fim de se conferir maior dinamicidade para a atuação.

Só a polaridade, por exemplo, salvará a *performance* da monotonia e lhe dará maior expressividade, como sempre acontece com os contrastes; também aprofundará o significado de ambos os extremos. Na arte como na vida, começamos a avaliar, compreender e vivenciar as coisas de um modo diferente se as vemos à luz de verdadeiros contrastes. Pense, por exemplo, em opostos como vida e morte, bem e mal, espírito e matéria, verdadeiro e falso, felicidade e infelicidade, saúde e doença, beleza e fealdade, luz e trevas; ou em fenômenos mais específicos, como curto e longo, alto e baixo, rápido e lento, legato e *stacato*, grande e pequeno, etc. A própria essência de um sem o outro poderia facilmente escapar-nos. O contraste entre o começo e o fim é, na verdade, a quintessência de uma performance bem composta (CHEKHOV, 2003, p. 121).

Com Chekhov, saímos do âmbito das contradições antagônicas para adentrar as contradições não antagônicas. Discípulo de Stanislavski, Chekhov sistematizou procedimentos para o ator considerando o princípio de contrastes como um fundamento para viabilizar maior dinamicidade para a atuação, salvando-a da monotonia. Essa dinâmica se atualiza aqui na forma de uma atuação complexa e ambígua, na qual todas as ações, intenções, movimentos, composições e ideias precisam ser determinadas com ambivalência. O estudo sobre a oposição complementa ainda a ideia de uma presença do vazio e do silêncio, e que ambos também podem ser pulsantes, vivos e presentes.

Na peça *Misanthrofreak*, em diversos momentos, me propus a trabalhar o silêncio e a imobilidade como presença. Assim ocorreu quando, por exemplo, me dirijo até a boca de **cena**¹⁵¹, no começo do espetáculo, fixo o meu olhar na plateia por minutos. Nesse momento,

¹⁵¹ Ver vídeo 18: cena inicial em *Misanthrofreak*.

apesar de haver o acompanhamento de uma música melancólica, o silêncio é estabelecido como uma modulação da escuta, pois a imobilidade e silêncio do ator, assim como o contato com o olhar silencioso de cada espectador do teatro, provoca a escuta recíproca, estabelecendo afeto entre eles. O silêncio é entendido, nesse caso, como possibilidade de modular a escuta para estabelecer uma comunicação para além das palavras. A cena visava instaurar uma relação entre o corpo no palco e os corpos na plateia, propiciando aos espectadores vivenciarem não apenas um corpo vivo, mas um corpo carregado de afeto. Um dos caminhos para esse fim foi justamente modular a escuta em seu aspecto mais amplo e sinestésico, mediante o silêncio.

Materializar a imobilidade, o silêncio e o vazio como potências de presença é efetivar o trânsito e o devir de intenções e (in) tensões; é quando os olhos, a respiração e todo o corpo deseja condensar o instante por sua matéria viva e pulsante.

3.3.2 A presença da imagem

Esta investigação parte das influências filmicas para refletir sobre a atuação no teatro contemporâneo e a sua interferência na composição de imagens no teatro, principalmente pela presença de novas tecnologias. Assim sendo, é fundamental considerar a constituição da presença por meio da imagem. Como discutido no capítulo anterior, a fotogenia, resumidamente, seria uma capacidade dos seres e objetos, enquanto imagem, de aflorar o afeto. Essa predisposição da imagem – ou de uma composição entre corpos e objetos como imagem – poderia remeter a aspectos para além deles próprios, transcendendo sua identificação racional. No cinema de John Cassavetes, essa qualidade fotogênica se associaria acima de tudo ao trabalho dos atores, quando os *gestus*, concebidos com a ambiguidade e o afeto, extravasam a narrativa.

A imagem fotogênica pode, então, ser analisada como presença quando a compreendemos por meio de sua capacidade de aflorar afetos. Materializar a fotogenia, nesse caso, corresponde, de algum modo, à materialização também da presença. No contexto do teatro, assim é possível quando o afeto surge por intermédio da imagem projetada e de sua correlação com outros elementos da cena.

Nessa perspectiva, a proposta neste ponto é refletir sobre essas características na peça *Misanthrofreak*.



Figura 37 – Entrada do público em *Misanthrofreak*¹⁵²

Pela imagem, identifica-se uma grande tela de projeção ao fundo do palco e uma menor mais à frente, com a exibição de uma **cena**¹⁵³ durante a entrada do público teatro. Além da projeção de palavras em movimento na tela ao fundo, projetava-se também um cronômetro *pomodoro*¹⁵⁴ na tela à frente. Com a personagem situada ao centro, havia ainda dois módulos localizados nas extremidades laterais do palco; à direita, em cima de um deles, havia um copo de suco iluminado; no outro, à extrema esquerda, estava um copo de Coca-Cola (Figura 37). Se, nessa cena, uma das projeções propõe a possível tensão temporal com o cronômetro e a outra expõe a confusão mental advinda da necessidade de escolha entre o suco e a Coca-Cola, em outros momentos da peça, as projeções interferem nos mais diversos modos de multiplicação do sentido da obra, permitindo pensar como o modo de expressão cinematográfico amplia principalmente o tempo-espaço no teatro.

As interferências cinematográficas nessa peça não se limitaram apenas às projeções no palco, mas se encontram também na correlação com as ações do ator e em suas possíveis multiplicações espaço-temporais. A pesquisadora Béatrice Picon-Vallin (2011, p. 207) acredita que “o teatro hoje é totalmente ‘cineficado’”. Sustenta que essa influência acontece

¹⁵² Captura de tela da filmagem de *Misanthrofreak*, realizada no Teatro SESC Paulo Autran em Taguatinga, no dia 13 de setembro de 2014.

¹⁵³ Ver vídeo 19: entrada do público em *Misanthrofreak*

¹⁵⁴ Criada nos anos 80 por Francesco Cirillo, a técnica pomodoro é uma forma de gerenciar o tempo no que diz respeito à produtividade, assumindo a pausa como seu principal elemento. Em termos práticos, o tempo é gerenciado entre 25 minutos de produção (trabalho ou estudo) e 5 minutos de pausa. Disponível em: <http://ramonkayo.com/wp-content/uploads/2014/03/PomodoroTechnique.pdf> Acesso em: 09 de janeiro de 2014.

de dois modos, os quais ela denomina de *cinificação externa* e *cinificação interna*. O primeiro resulta justamente da utilização de imagens projetadas ou por meio de outros aparatos como o vídeo, conforme visto no primeiro capítulo com os espetáculos *Festim Diabólico* e *Sexton*. O segundo “diz respeito à utilização de modelos técnicos do cinema e da pesquisa de seu equivalente teatral” (PICON-VALLIN, 2001, 0. 207), exemplificado, neste estudo, com a montagem de *Vilarejo Distante*.

Em *Misanthrofreak*, no que concerne à *cinificação externa*, além de trabalhar as imagens com potencial fotogênico, visou-se priorizar imagens em cena que não se encontrassem determinadas por seu sentido figurativo. Nessa ótica, as projeções estariam em cena prioritariamente pela sensação que elas provocam, e não por sua característica de ilustração representativa. Provavelmente um dos maiores cuidados pertinentes à projeção de imagens projetadas é o de evitar que elas se constituam como solução figurativa. A **cena de sexo**¹⁵⁵ entre o ator-personagem e a boneca inflável, especialmente no momento do orgasmo, apresenta-se como exemplo para essa reflexão.

¹⁵⁵ Ver vídeo 17: cena com boneca inflável de *Misanthrofreak*.



Figura 38 – Sequência com boneca inflável em *Misanthrofreak*

As imagens¹⁵⁶ acima situadas lado a lado, em uma única sequência, sugerem que nos aproximemos da sensação alcançada por uma *montagem dialética*. Esse tipo de montagem cinematográfica, como abordado no primeiro capítulo (ver p. 37), manipula as imagens de modo que seu andamento não se apoie num agenciamento lógico de tempo, espaço e

¹⁵⁶ A sequência de imagens é composta por capturas da tela da filmagem de *Misanthrofreak*, realizada na Sala Paulo Autran do Teatro do SESC de Taguatinga, no dia 13 de setembro de 2014.

movimento como concebido pela *montagem clássica*, mas sim de forma que a justaposição rítmica de imagens independentes propicie sensações e conflitos no âmbito da dialética entre as imagens.

As projeções justapostas, na cena de *Misanthrofreak* (Figura 38) permitiam não apenas uma possível assimilação ou sensação do gozo sexual; procuravam, também, ampliar esse gozo para outras esferas menos racionais. Outro fator interessante a se considerar na apropriação cinematográfica no teatro é que esse tipo de montagem permite uma abordagem sensorial e menos realista, abrindo uma brecha para a participação do espectador. Na incompletude representativa das imagens, a sua construção também é ocasionada pelo olhar de quem a observa.

Ao optarmos pela *montagem dialética* numa apropriação de *cineficação externa* com o uso de imagens projetadas, o conceito de montagem cinematográfica possibilitou interferir na encenação de *Misanthrofreak* como forma de *cineficação interna*. No cinema, a montagem permite que os planos independentes, com tempo e espaço distintos, sejam reunidos numa sequência para determinar uma cena específica. Nesse processo, primeiro se concebem os planos isolados para, depois, uni-los na montagem. Esse sequenciamento pode ocorrer com o intuito de priorizar a linearidade entre os planos de modo a se criar uma continuidade de tempo e espaço; é possível, também, priorizar as potências temporais e espaciais de cada plano. Este último recurso está presente na cinematografia que Deleuze chamou de *imagem-tempo*, como discutido no segundo capítulo e exemplificado com a obra de Cassavetes.

Em *Misanthrofreak*, a estrutura da encenação enfatizou a potência de alguns planos e cenas isoladamente, sem se ater necessariamente à sua junção especificamente, aproximando-se, assim, de uma estrutura de *imagem-tempo* no cinema. Mais do que objetivar a construção de uma obra linear, mantendo a unidade entre a ação, o tempo e o espaço, a encenação buscava entender as possíveis relações entre corpos, “coisas”, e imagens de modo que tais relações multiplicassem as camadas temporais de cada cena. A passagem de uma cena para outra se determinou mais pelo ritmo do que por uma lógica em si. A escolha de trabalhar com cenas independentes destinou-se a privilegiar as múltiplas temporalidades do instante. Essa opção, porém, não impede que a obra, como um todo, determine possíveis representações. No entanto, quem decide prioritariamente é o espectador, que, alimentado pelas potências do instante que cada cena se propõe a capturar, acaba por realizar sua própria construção, movimentando imaginação e afetos.

Um dos momentos mais complexos em *Misanthrofreak*, e que permite exemplificar as

várias apropriações de *cineficações* externas e internas concomitantemente, é a **cena**¹⁵⁷ em que ocorrem correlações constituídas entre bonecos, ator e duas câmeras que dispunham inúmeros pontos de vistas da cena. Corpo-urso, corpo-boneca, corpo-casa, corpo-ator, corpo-imagem, etc.: “coisas” que, ao se afetarem mutuamente, se constituem e se transformam.



Figura 39 – Cena com os bonecos em *Misanthrofreak*¹⁵⁸

Sob a ótica cinematográfica, a cena tem início com o plano-geral – como visto anteriormente (Figura 37) – de todo o palco, que é também a visão global do espectador. Dentro desse quadro (Figura 39), por meio de duas telas de projeção, delimitam-se mais dois planos: um plano-médio lateral do ator, com uma câmera posicionada na boca de cena, e um *close-up* na tela maior ao fundo, demarcado por uma câmera instalada na cabeça do boneco. Além das imagens ao vivo capturadas com essas duas câmeras, havia também imagens pré-gravadas em alternância com as imagens da *câmera subjetiva*¹⁵⁹ do boneco, projetadas na tela ao fundo. O espectador dispunha, assim, de três ângulos de visão da mesma cena, em estrutura promovida no âmbito da *cineficação externa* por meio de aparatos tecnológicos: telas, projetores e câmeras. Já a relação estabelecida entre a tela maior, a tela menor e as ações do ator com os bonecos viabilizava um jogo cênico-filmico que multiplicava as camadas

¹⁵⁷ Ver vídeo 20: cena com os objetos e bonecos “coisas”.

¹⁵⁸ Captura de tela da filmagem de *Misanthrofreak* realizada no Teatro SESC Paulo Autran em Taguatinga, no dia 13 de setembro de 2014.

¹⁵⁹ A câmera subjetiva assume o ponto de vista de uma das personagens ou mesmo o ponto de vista do diretor do filme (AUMONT; MARIE, 2003, p. 279).

espaçotemporais da peça. Esse jogo acontece como um modo de *cineficação interna*, em que a expressão cinematográfica encontra seus equivalentes na expressividade do teatro.

Seguem as imagens¹⁶⁰ separadas em quatro sequências para a análise:



Figura 40 – Cena com os bonecos em *Misanthrofreak*

¹⁶⁰ As quatro sequências de imagens na página anterior são capturas de tela da filmagem da peça *Misanthrofreak* realizada na Sala Paulo Autran do Teatro do SESC de Taguatinga, no dia 13 de setembro de 2014.

Das muitas apropriações cinematográficas apresentadas no primeiro capítulo, o jogo com *raccord* de movimento entre as ações do ator e sua continuidade nas telas multiplicou os pontos de vista do espectador nessa cena. Na sequência 1 (Figura 40), a ação de movimentar a boneca para cima como um voo, realizada no palco, se multiplica com a imagem ao vivo projetada na tela da direita e pelas imagens pré-gravadas com diversos planos da boneca, em alternância o que captado ao vivo pela câmera subjetiva instalada no boneco, miniatura da personagem. O *raccord* acontece tanto pela sincronia entre a manipulação dos bonecos com as imagens já gravadas quanto com o *raccord* criado pelo próprio olhar do público, que ora prioriza o ator e os bonecos, ora a tela da direita e, em outros momentos, a tela do fundo. O jogo é estabelecido pela sincronicidade ou mesmo por sua falta que possibilita outras analogias.

A sequência 2 (Figura 40) segue uma lógica parecida. Da esquerda para a direita, vemos duas imagens sincrônicas: o ator levantando a perna de seu boneco e um plano dessa mesma perna na tela ao fundo; o boneco movimenta seu olhar para baixo, e logo essa imagem se alterna com a proveniente da câmera subjetiva do boneco, que observa os papéis no chão. Ao mesmo tempo, projeta-se um plano-médio, na tela da direita, de todas essas ações, possibilitando uma qualidade diferente da mesma cena realizada no palco. As projeções de imagens ao vivo no teatro propiciam não apenas um ponto de vista diferente da cena ao vivo, mas uma qualidade distinta de imagem, considerando que, principalmente por sua luminosidade, elas invadem a cena de modo quase mágico e são eficientes em “fiscar” o olhar do espectador.

Na sequência 3 (Figura 40), apresenta-se um tipo de *raccord* que só poderia existir de fato no teatro. Enquanto no palco, o ator-personagem esconde o boneco atrás da casinha – como se olhasse pela janela da casa –, é projetado na tela maior um plano-médio pré-gravado do boneco aparecendo na janela, em alternância com outro plano, também gravado com antecedência, do boneco olhando para dentro da casa, como uma câmera subjetiva. O movimento desse plano com a câmera subjetiva ocorre de baixo para cima, como se observasse a parte interna da casa. No palco, o ator executa o mesmo movimento com a cabeça. É na sincronicidade que acontece o efeito de *raccord*, com a subjetividade do boneco se transferindo para a subjetividade do ator. Se até esse momento o público poderia não haver percebido a semelhança do boneco com o ator-personagem, configurada pela analogia do figurino, nesse instante da cena, o boneco, antes visto apenas como objeto, se torna definitivamente presente e *coisificado*, no sentido proposto por Lepecki (2012). Essa

evidência é ainda maior ao final da cena, exemplificada com a sequência 4 (Figura 40), quando o boneco, por meio da câmera subjetiva, olha para o urso e, em seguida, focaliza o ator-personagem. Surge, então, um *close-up* pré-gravado do boneco em *crossfade*¹⁶¹ com um *close-up* do ator-personagem – também gravado de antemão – e do urso. Essa multiplicidade imagética autoriza o espectador a realizar inúmeras leituras da cena, que vão desde a identificação entre o boneco, o ator-personagem e o urso, até outras mais subjetivas, que consideram o urso como a representação do medo e da frustração a ser superada pelo ator-personagem. Boneco, ator, urso, imagem... todos alcançam o mesmo *status* na composição da cena: “coisa”.

Há ainda outras inúmeras *cinificações internas* ao longo da peça, como uma utilização bastante peculiar de plano e contraplano em **cena**¹⁶², que permite o diálogo do ator com sua própria imagem.



Figura 41 - Plano e contraplano em *Misanthrofreak*¹⁶³

¹⁶¹ *Crossfade* é um efeito de transição entre duas imagens ou dois sons que se sobrepõem em algum momento durante essa passagem, que é mais suave que uma transição abrupta.

¹⁶² Ver vídeo 21: plano e contraplano em *Misanthrofreak*.

¹⁶³ Captura de tela da filmagem de *Misanthrofreak* realizada no Teatro SESC Paulo Autran em Taguatinga, no dia 13 de setembro de 2014.

Ao mesmo tempo em que o público dispõe de um plano geral da contracena entre o ator e seu alter ego, projetada na tela da direita, a tela ao fundo alterna planos frontais do mesmo ator. Mediante a alternância, um plano pode se referir à personagem, e o contraplano, a seu alter ego. Essa *cineficação* na cena amplia não apenas o seu efeito visual, mas interfere diretamente na dramaturgia, que se entrelaça à multiplicação temporal propiciada pela imagem, gerando, assim, presença.

As projeções, como modo de *cineficação externa*, surgem inúmeras vezes ao longo da peça, incluindo desde abstrações poéticas, paisagens visuais, textos escritos, delimitações espaciais, passagem de tempo até seu uso mais convencional de delimitação do quadro a ser visto, principalmente com o *close-up* e os planos de detalhe. A utilização das imagens projetadas partiu sempre do princípio de que elas deveriam integrar e ampliar organicamente a cena. Esse era o primeiro passo a fim de se utilizarem as imagens e sua produção de presença.

Porém, é importante considerar que, apesar de se priorizar o uso de imagens que poderiam contribuir para a ampliação da presença em cena, nem todas elas ocorrem dessa forma. Como se tem apontado até o momento, somente as imagens que condensam alguma potencialidade como imagem-tempo e transcendem a sua própria representação objetiva são passíveis de produzir presença e, conseqüentemente, aflorar afetos. Além disso, a presença não ocorre apenas pela imagem projetada, mas também por meio do que ela suscita em cada um.

A abordagem aqui proposta pretende também ressaltar a presença da imagem a partir daquilo que ela é, sem necessariamente delimitar o que ela poderia significar. Nesse caso, a busca pela fotogenia torna-se imprescindível. O pensador francês Georges Didi-Huberman (1998; 2013), ao refletir sobre a obra de arte e a imagem na contemporaneidade, complementa a perspectiva apresentada sobre a produção de presença pelo viés da imagem:

As imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis –, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglgio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados. Ela exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe – mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento. Haveria assim, nessa alternativa, a etapa dialética – certamente impensável para um positivismo – que consiste em não apreender a imagem e deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em deixar-se desprender do seu saber sobre ela. O risco é grande, sem dúvida. É o mais belo risco da ficção. Aceitaríamos nos entregar

às contingências de uma fenomenologia do olhar, em perpétua instância de transferência ou de projeção (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23-24).

A análise de Didi-Huberman nos interessa não apenas por ir ao encontro das ideias apresentadas neste texto, principalmente as elaboradas por Larrosa sobre a experiência (2002; 2011), mas sobretudo porque ele fundamenta seus estudos também pela perspectiva da recepção e apreciação. Ainda que o foco da nossa pesquisa não seja a recepção, é essencial compreender que as possíveis produções de presença dependem também do olhar do receptor. Dentro dessa perspectiva, quando Didi-Huberman (2013, p. 23) argumenta que as imagens não “devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes”, ele contesta a tradição iconológica e cientificista das imagens. A sua proposta não é negar a representação e o sentido das imagens, mas sim o entendimento de que a imagem e sua presença em si podem bastar. Antes de olhar uma imagem e se prender ao seu significado figurativo, trata-se primeiramente de permitir que ela nos olhe, de forma a sermos apreendidos por ela e seus múltiplos significantes. Ou, conforme Larrosa, seria preciso se deixar atravessar – ou passar – pelo acontecimento, no caso a imagem, para então possibilitar a experiência (2002; 2011).

Didi-Huberman (1998), em *O que vemos, o que nos olha*, afirma que essa postura diante da imagem varia entre o *homem da crença*, aquele que busca uma ideia e representação a respeito do que vê, e o *homem da tautologia*, que não pretende ver nada fora do que se vê. No decorrer do seu livro, ele defende não o homem da *tautologia*, mas sugere uma postura dialética que, nos seu entendimento, somente se concretizaria a partir de uma “experiência visual aurática”¹⁶⁴ (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.169). Dessa forma, não “há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que dialetizar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.71). A sua pesquisa, assim como a de Gumbrecht (2010) – explicitada anteriormente –, atenta sobre a materialidade do corpo, da imagem e a produção de presença, que se instauram sem o apoio obrigatório no sentido e na representação. É na produção e recepção dialética que as reflexões de Gumbrecht e Didi-Huberman dialogam entre si.

Essa perspectiva vai ao encontro também das já mencionadas investigações de Fischer-Litche, principalmente quando ela pensa a presença do ator no âmbito da tensão entre o *corpo semiótico* e o *corpo fenomênico*. Em analogia elaborada por Didi-Huberman (1998), o

¹⁶⁴ É importante lembrar que a percepção dialética diante da imagem, postulada por Didi-Huberman, ocorre no contexto da *imagem dialética* apresentada por Walter Benjamin – e exposta no capítulo 2 –, que a considera como o ponto de encontro entre a temporalidade e historicidade da imagem.

homem da tautologia perceberia o *corpo fenomênico*, enquanto o *homem da crença* capta o *corpo semiótico*. A proposta, por meio da discussão instaurada por esses autores, independentemente se relativa à produção ou à percepção, é que a tensão entre uma ótica e outra pode gerar densidade e potencialidade não somente para o corpo, mas também para a imagem.

Surge, então, a seguinte questão: A banalização das imagens na composição, no teatro de forma geral ou no *teatro performativo* especificamente, não se relacionaria à ausência de um maior entendimento a respeito dessa dialética, embotando as possibilidades de adensamento e multiplicação das diversas camadas possíveis em uma cena? Nesse sentido, assumindo como características fundamentais, dentre outras, o deslizamento dos sentidos e a ênfase nas sensações que a materialidade nos propõe, as imagens no *teatro performativo*, sejam elas projetadas ou não, deveriam ecoar e potencializar essas características.

3.3.3 A presença da improvisação ou a improvisação como presença

O improviso, de acordo com a análise realizada tanto no primeiro capítulo a partir das experiências com a peça *EUTRO* e com o filme *No Lugar errado*, quanto no segundo, pela perspectiva do trabalho de John Cassavetes, atualiza-se, neste ponto, como possibilidade de produção de presença ou, ao menos, como elemento intrínseco ao trabalho do ator.

Desde a montagem da peça *EUTRO*, cujo processo se baseou essencialmente na improvisação, tenho integrado esse procedimento aos meus trabalhos, tanto para a criação e ensaio, quanto na condição de operador do próprio espetáculo. Se pensarmos a partir do que discutido em *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*, um dos únicos livros brasileiros dedicado integralmente ao tema, a estrutura em si do teatro pressupõe seu caráter de improviso. De acordo com a autora, Sandra Chacra:

Por mais preparado, ensaiado e pronto, o teatro no seu grau máximo de cristalização – embora passível de reprodução – ainda assim ele não é capaz de se repetir exata e identicamente do mesmo jeito, por causa do seu fenômeno, cujo modo de ser é a comunicação momentânea, “quente”, ao vivo, e cuja efemeridade leva a um efeito estético também transitório (CHACRA, 2005: 15).

Se o improviso, em menor ou maior grau, sempre esteve presente no evento cênico, no contexto do *teatro performativo* ele se torna um elemento constituinte do processo criativo e da materialidade da obra, especialmente porque muitos processos compõe a dramaturgia de seus espetáculos com base na improvisação. Apesar de haver se originado na Grécia, com

ampla estruturação na *Comédia dell'arte*, é apenas no Século XX que a improvisação passa a ser utilizada, em concomitância com o texto dramático, como técnica de criação (ASLAN, 1994, p. 03).

Mais uma vez é Stanislavski quem integra a improvisação na elaboração do espetáculo teatral, permitindo que o ator ressoe sua própria materialidade no texto dramático. Para Jacó Guinsburg, em referência ao trabalho de Stanislavski:

Desligado do texto e das falas previstas na peça, o ator poderá voar na mesma direção com forças próprias, emoções e objetivos nascidos de suas experiências e projeções pessoais, infundindo ao seu desempenho uma qualidade interpretativa mais convincente, junto da técnica improvisacional (STANISLAVSKI, 1992, p. 219-220).

Esse trabalho é conhecido como *método das ações físicas*, em que Stanislavski propõe e sistematiza uma série de improvisações a partir das circunstâncias explícitas e implícitas do texto e da personagem. Por essa metodologia, o ator pode se desgrudar parcialmente do texto e descobrir novas perspectivas com a improvisação. É também por esse viés que Stanislavski (2004) propõe maior autonomia para o ator, por meio de seu corpo e do redimensionamento de sua função criadora e *ações físicas* no espaço, propiciando outras percepções da obra.

De maneira sucinta, podemos dizer que essa prática parte de uma primeira compreensão do texto, a fim de definir os objetivos das personagens em cada cena, para, em seguida, improvisar com base nos objetivos de limitados de modo a encontrar novos pontos de vistas para a cena. Se, numa primeira fase de Stanislavski, a emoção era determinada com base no texto dramático, com o *método das ações físicas*, ela se estabelece na ação. A perspectiva inaugurada por Stanislavski influencia diversos procedimentos técnicos para o ator, como, por exemplo, os realizados por Jerzy Grotowski, Michael Chekhov, Stella Adler e Sanford Meisner.

Stanislavski, em seu *método de ações físicas* com a improvisação, permite que o ator integre seu ponto de vista ao do texto. Apesar de prevalecer o enfoque do texto dramático e da personagem, essa técnica anuncia os primeiros princípios de improvisação em que o corpo do ator pode não apenas redimensionar a obra preestabelecida, como propiciar a criação de outra obra. Se, para Stanislavski, o improviso acarretaria a multiplicação de pontos de vista da obra e a integração do corpo do ator como potência criadora, no *teatro performativo* essas consequências podem ser preservadas, mas não necessariamente se adequam ao texto dramático. A adequação se refere principalmente à presença do ator. Desse modo, a

improvisação é pensada, no contexto deste estudo e dessa forma de teatro, por sua potencialidade de produzir presença.

Se considerarmos que o *estado de devir* se apresenta quando o ator busca se colocar no instante, escutando e reagindo a todos os estímulos que envolvem as circunstâncias cênicas, sejam elas dramáticas ou *performativas*, podemos afirmar que ele inevitavelmente se potencializa na improvisação, produzindo sua presença.

Enquanto procedimento e treinamento, a improvisação tem se configurado, desde a montagem da peça *EUTRO*, como base para a realização de todos os exercícios e propostas nas quais busco o *estado de devir*. Com processo criativo em *Misanthrofreak* até as investigações no workshop *Entre o teatro e o cinema: a performatividade do instante*, eu procuro fundamentar a improvisação a partir da escuta, da reação e da multiplicação de pontos de vistas, a fim de gerar o impulso e materializar a presença. Essas questões são sempre trabalhadas na tensão entre a esfera da realidade e da ficção, priorizando, como ponto de partida, a esfera do real, da matéria e do *corpo fenomênico*. Ou seja, todos os exercícios propostos, a princípio, excluem elementos como personagem, ficção, representação e o *corpo semiótico*. Durante essa etapa de desenvolvimento, minha postura, enquanto condutor, diretor e observador, é a de olhar para o corpo daqueles que executam as ações, como ocorre com o *homem da tautologia* de Didi-Huberman. O meu principal objetivo, ao assim proceder, está na identificação de impulsos instituídos na materialidade do próprio ator, tendo em vista a produção de presença. Talvez o maior desafio nessa etapa seja evitar que os automatismos dos corpos, os impulsos mais racionais e o *corpo semiótico* assumam o lugar da organicidade dos impulsos.

Por mais que nos concentremos, neste estudo, em apontar procedimentos gerais, é essencial a percepção de que cada processo apresentará sua própria demanda, e cada corpo, suas peculiaridades. Desse modo, as propostas elaboradas não intencionam uma imposição sobre o corpo, mas uma abertura para as individualidades, estabelecendo-se o diálogo com cada uma delas, num processo de troca e devir.

Durante a elaboração de *Misanthrofreak*, por exemplo, assumindo a improvisação como técnica primordial de criação, destaca-se a importância de se partir da relação de afeto – afetar e ser afetado – do meu próprio corpo com o espaço, com o tempo, com o instante, com os objetos, com as imagens e com as músicas, desenhando os contornos do que viria a ser o espetáculo. Uma especificidade desse processo, já ressaltada anteriormente, foi a ênfase no trabalho de oposição dos impulsos gerados pelas improvisações. Todo impulso, pensamento

ou sensação que me provocasse ações e gestos deveriam ser concretizados por meio de sua oposição. Não significa dizer, no entanto, que todos os impulsos para as ações e gestos se determinaram somente pela oposição, mas sim que houve um estímulo decorrente ao menos da sua tensão. Se, em determinado improviso, meu primeiro impulso fosse no sentido de sentar, por exemplo, a minha ação deveria ser realizada justamente no rumo de sua oposição, ou seja, permanecer em pé ou agir de acordo com a reação gerada por essa tensão.

Tais procedimentos, nas improvisações, provocam, entre outras coisas, o questionamento próprio, evitando-se padronizações que podem resultar em representações desgastadas e simplistas. A tentativa de escutar os impulsos do corpo, por mais que muitas vezes se encontrem automatizados no cotidiano, viabiliza uma maior acuidade e consciência dos gestos e ações a serem modulados tanto pelo trabalho de oposição, conforme mencionado, quanto por inúmeros outros procedimentos, determinados de forma que sua inerente materialidade seja suficiente enquanto presença.

Durante as apresentações, por outro lado, foi fundamental manter a situação de improviso, já que muitas das minhas ações, e até mesmo cenas, eram definidas com base na minha relação com o momento e com o espectador, na procura do instante e da experiência. Essa percepção se evidenciou com a primeira apresentação da peça no *HERE*, em um formato predominantemente experimental. Nessa apresentação, constatei que boa parte das minhas motivações e ações estava na minha própria relação com a plateia. Até essa ocasião, a minha relação direta com o público se dava apenas em alguns momentos. Por se tratar de espetáculo solo e solitário, pude sentir, durante essa apresentação, a profunda necessidade de me direcionar à plateia com maior frequência. Por fim, a peça *Misanthrofreak*, em seu último formato, reconhece o espectador como uma personagem central. Como dito anteriormente, as correlações entre ator e espectador devem ser compreendidas como constituintes da peça, posto que pela relação sempre improvisada com a plateia é possível potencializar também a presença.

Vale destacar um último procedimento em termos de improvisação, qual seja, a integração do risco no processo e nas apresentações de *Misanthrofreak*. Féral (2008, P. 209) considera que, “no teatro performativo, o ator é chamado a ‘fazer’ (doing), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo”. Ainda que o “valor de risco” se apresente como elemento constitutivo da performatividade e também da improvisação, a ideia em *Misanthrofreak* era ampliar o risco (FÉRAL, 2008, p.203). Como o fracasso se destacou como uma das questões

que mais transpareciam na dramaturgia de *Misanthrofreak*, a possibilidade do erro, gerado pelo risco, era bem-vindo. O risco integrou as apresentações em diversas instâncias, algumas delas já mencionadas anteriormente.

A própria troca de olhares com a plateia durante a peça estabeleceu um constante estado de risco tanto para o ator quanto para o espectador, que muitas vezes teme uma interação maior. Considerando que, em muitos desses momentos, a luz da plateia permanecia acesa, era possível identificar claramente, nas feições de quem assistia à peça, se havia emoção, interesse, displicência, braveza; se a plateia estava dormente ou desinteressada. Essa possibilidade inevitavelmente afeta o ator em cena, cabendo a ele fazer uso desses estímulos a favor do espetáculo.

Outra situação de risco ocorreu na criação em improviso durante a apresentação. Um exemplo é a **cena do casamento**¹⁶⁵, na qual eu me dirijo à boca de cena, escolho uma pessoa da plateia e faço uma declaração de amor completamente improvisada. A reação da pessoa escolhida vai desde o silêncio constrangedor sem resposta, até inúmeras outras reações, tais como: declarar que também me ama; responder que eu preciso pedir a autorização do marido que está sentado ao lado, ou mesmo aceitar o pedido de casamento – em algumas ocasiões, eu acabo mesmo por levar a pessoa ao palco para a realização da cerimônia. Os direcionamentos da cena são sempre motivados pela interação com a plateia, e o risco que pode acontecer contribui diretamente para o *estado de devir* e de presença do ator em cena. As consequências desse risco determinam o que acontecerá a seguir. Na maioria das apresentações, o resultado foi a simulação do casamento sozinho em cena:

¹⁶⁵ Ver vídeo 22: cena do casamento.



Figura 42 – Cena do casamento¹⁶⁶

Quando o ator se propõe a correr risco por meio da improvisação de uma cena a partir das inesperadas reações da plateia, é necessário que ele cogite as diversas alternativas de reação do espectador, preparando-se para elas. Nessa cena, por exemplo, sempre tenho à mão, estrategicamente, um saco com arroz, caso eu queira utilizá-lo, como pode ser visto na imagem anterior (Figura 42), em que os grãos de arroz caem sobre meu rosto. Ou mesmo, é preciso o controle de alguns elementos estéticos. No caso dessa peça, como todas as instancias tecnológicas são manipuladas pelo próprio ator, há como, por exemplo, controlar a utilização da música em cena apenas girando, para um lado e para o outro, o controle de *wii*, estabelecendo a alternância entre a Marcha Fúnebre de Frédéric Chopin e a Marcha Nupcial de Felix Mendelssohn. Assim, a improvisação é construída a partir de uma base que permite ao ator transitar entre o controle e o risco, como visto no capítulo 2, quando ela foi abordada em analogia com o *jazz*.

Outro elemento presente na peça para provocar as ações do ator e o risco foram os estalinhos escondidos por entre os papéis espalhados no palco. Essa ideia buscou basicamente provocar, pelo barulho, alguma reação física no ator, principalmente tendo em vista que os momentos em que eles estouravam eram totalmente aleatórios. Se, nas primeiras apresentações da peça, o uso excessivo dos estalinhos chegava a atrapalhar o andamento da peça, nas últimas encenações, eles provocaram pequenas partituras de movimento, que se repetiam todas as vezes em que produziam barulho. Essas repetições propiciaram até mesmo

¹⁶⁶ Captura de tela da filmagem de *Misanthrofreak* realizada no Teatro SESC Paulo Autran em Taguatinga, no dia 13 de setembro de 2014.

o humor em determinados momentos. Vale destacar que essas reações só foram possíveis por se haver integrado o risco dramaturgicamente.

Como a programação e operacionalização da parte tecnológica da peça é extremamente complexa, a possibilidade de o *software* falhar se tornou uma constante. Falhando ou não, a situação de risco interferia diretamente na atuação. Os exemplos de risco aqui referidos, no tocante à realização da peça, são os mais evidentes. Porém, destaco, neste ponto, a minha disponibilidade psicofísica enquanto ator, que, em vez de visar a segurança em todas as ações e intenções, propiciava o risco e motivava toda a minha movimentação e atitudes em cena. Se a própria natureza do teatro é um espaço de exposição do ator, colocar-se em risco é uma maneira de ampliar essa exposição e um modo de estabelecimento da experiência, na perspectiva de Larrosa:

O sujeito da experiência é um sujeito ex-posto. Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pôr-nos), nem a o-posição (nossa maneira e opor-nos), nem a im-posição (nossa maneira de impor-nos), nem a pro-posição (nossa maneira de propor-nos), mas a exposição, nossa maneira de ex-por-nos, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se ex-põe. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada lhe toca, nada lhe chega, nada lhe afeta, a quem nada lhe ameaça, a quem nada lhe fere (LARROSA, 2011, p.19).

Um dos maiores objetivos de criar e apresentar a peça *Misanthrofreack* – no que pode ser considerado uma finalidade também do teatro performativo – foi permitir a instauração da experiência tanto para o ator quanto para o espectador mediante a exposição; o risco; a vulnerabilidade; a materialidade dos corpos e das coisas, e a presença no instante.

3.3.4 A presença do ator no trabalho de Sanford Meisner

De todos os grandes pedagogos da cena nos séculos XX e XXI estudados durante o processo de doutoramento, o trabalho do ator, diretor e professor Sanford Meisner (1905-1997) é considerado aqui como aquele que mais dialogou com a pesquisa e com a perspectiva de John Cassavetes sobre o trabalho do ator. Além disso, trata-se de uma técnica para atuação presente tanto no teatro quanto no cinema e que apresenta inúmeras atualizações para a reflexão em contextos e fins específicos. Apesar de conhecida como *técnica meisner* (*meisner technique*), podendo ser apreendida como uma prática cristalizada, ela é compreendida neste texto marcadamente como princípios e procedimentos que viabilizam o diálogo e o cruzamento com outros materiais criativos para o ator, ou seja, como uma “técnica em devir”.

O contato com esse método se deu durante a etapa da pesquisa realizada em Nova Iorque, em que tive a oportunidade de participar tanto de um curso de extensão na New York University quanto de uma pesquisa de improvisação com um grupo de atores interessados em trabalhar com a *técnica meisner*. O contato e aprendizado aconteceram simultaneamente à criação de *Misanthrofreak*, influenciando, conseqüentemente, o processo de elaboração da peça. Ao longo desta tese, essa técnica também se correlaciona a muitos pressupostos de performatividade e presença.

De acordo com o que sustentado no segundo capítulo, Sanford Meisner, Lee Strasberg e Stella Adler, que fizeram parte do famoso *Group Theatre*, estão entre os nomes mais importantes da pesquisa nos Estados Unidos sobre o trabalho do ator com influências de Stanislavski. A opção de abordarmos os princípios básicos da *técnica meisner* tem como motivação o fato que ela sintetiza, por meio de sua prática, diversos pontos abordados ao longo deste estudo, constituindo um ponto de partida para a realização de conexões e adaptações de acordo com contextos e fins específicos.

A primeira identificação com o trabalho de Sanford Meisner (1987) refere-se a todas as potencialidades da atuação só se efetivarem quando trabalhadas e determinadas no momento presente. Para ele, as emoções não devem ser predefinidas ou controladas. O controle estaria em criar um espaço ou atmosfera propícios para que a emoção se estabeleça. Independente se no âmbito do teatro ou no cinema, o fundamento é a criação da atmosfera de entrega, liberdade, risco e imaginação. Esse provavelmente é um dos principais motivos que leva a *técnica meisner* a ser tão difundida nas esferas teatral e cinematográfica. A criação de um espaço ou atmosfera propícia para a atuação se aproxima, conforme já mencionado, dos procedimentos utilizados por Cassavetes, para quem a direção se constituía basicamente em criar uma atmosfera para os atores. Tanto Meisner quanto Cassavetes jamais demonstravam aos atores o que eles queriam que eles executassem, mas criavam meios e espaço para que, de sua própria maneira, se chegasse ao ponto esperado.

Outro fator que, em Meisner, evidencia a clara influência do *método das ações físicas* de Stanislavski é o fundamento da atuação como “a realidade do fazer”¹⁶⁷ (MEISNER, 1987, p. 16, tradução nossa). As ações permitem que a emoção aconteça no corpo; as ações são, em sua visão, uma “isca” para a emoção. Para Stanislavski (2004, p. 271), “em toda ação física, a não ser quando é puramente mecânica, acha-se oculta alguma ação interior, alguns

¹⁶⁷ Tradução do inglês: “The foundation of acting is the reality of doing”.

sentimentos. Assim é que serão criados os dois planos de vida de um papel, o plano interior e o exterior. Estão entrelaçados”. Esse era também o fundamento de Meisner para todas as etapas de seu trabalho com os atores. Tudo acontecia a partir da ação. Ele costumava dizer que o ator primeiramente deveria agir para, depois, pensar. Seu entendimento encontra a percepção de Cassavetes: “Quando você fizer algo, o faça em vez de fingir que está fazendo”¹⁶⁸ (MEISNER, 1987, p. 24 - tradução nossa): Desse modo, para Meisner, todos os exercícios e improvisações desenvolvidos na sala de ensaio deveriam considerar essa concepção, até mesmo a relação dos atores com os objetos, na qual os atores não poderiam fingir a existência de qualquer objeto, mas fazer uso do que de fato disponível em determinado espaço.

Apesar de todo o fundamento do seu trabalho se encontrar na ação, esta somente se efetivaria se de fato houvesse um impulso que a possibilitasse. “Não faça nada, a menos que algo o leve a agir”¹⁶⁹ (MEISNER, 1987, p. 34 - tradução nossa). Em outras palavras, todo o sentido da atuação se voltaria para um estado de escuta e reação, em que a ação não dependeria de nós mesmos, mas sim do outro. Importante compreender que a escuta aqui envolve não apenas o sentido auditivo, mas engloba os outros sentidos e suas Possíveis sinestésias. Ainda para Meisner (1987, p. 62 – Tradução nossa), a “atuação é sempre baseada em dar e receber impulsos que se afetam mutuamente”¹⁷⁰. Essa é a base de seu exercício mais famoso, conhecido como *repetition exercise* ou *repetition game* – exercício de repetição ou jogo de repetição.

No exercício de repetição, geralmente em duplas, toda e qualquer ação só ocorre se for provocada pelo parceiro. A repetição visa atrair um estado de presença, que obriga os atores a realmente se escutarem. Uma mesma frase é repetida seguidamente até que algo verdadeiramente aconteça entre os atores, ou seja, até que um novo impulso, nomeado por Meisner como *pinch*, seja provocado e uma nova frase inserida. Ao menos num primeiro momento do exercício, é essencial aceitar o ponto de vista do outro. Por exemplo, se um dos participantes disser: “você está assustado”, o outro precisa aceitar e repetir “eu estou assustado”. Assim segue até ocorrer o *pinch*, o impulso de mudança. O fato de repetir e aceitar o que dito acaba inevitavelmente por convencer a pessoa que realiza o exercício sobre pensamentos e pontos de vista que ela a princípio não assumiria. É também uma maneira de

¹⁶⁸ Tradução do inglês: “When you do something you really do it rather than pretend that you’re doing it”.

¹⁶⁹ Tradução do inglês: “Don’t do anything unless something happens to make you do it”.

¹⁷⁰ Tradução do inglês: “Acting is all a give-and-take of those impulses affecting each person”.

multiplicar as camadas de percepção e perspectivas, assim como de evitar os automatismos, procedimento que dialoga diretamente com o propósito deste estudo.

O exercício de repetição é relevante ainda porque incentiva o ator a trabalhar o silêncio. Antes mesmo de qualquer frase ser proferida e repetida, há o “silêncio, até que alguma coisa o leve a agir”¹⁷¹ (MEISNER, 1987, p.43 - tradução nossa). A atuação para Meisner não apresenta um princípio verborrágico, mas antes, um estado de presença que provoca a reação por parte do ator. O intuito dos exercícios é que o ator manipule seus impulsos a partir de sua reação física, e não intelectual, premeditada ou condicionada.

Eu decidi que queria um exercício para o ator no qual não houvesse intelectualidade. Eu queria eliminar todo o trabalho mental, para retirar toda a manipulação mental e chegar ao local em que o impulso surge. Eu iniciei com a premissa de que, se eu repetir o que te ouço dizer, minha cabeça não está funcionando. Eu estou apenas ouvindo, e com isso há uma eliminação absoluta do cérebro (MEISNER, 1987, p. 36 - tradução nossa).¹⁷²

Meisner idealiza eliminar o excesso de intelecto a fim de que o impulso seja reconhecido. Trata-se de um processo mais direcionado aos impulsos e instintos, e menos às determinações racionais. Ao trabalhar um texto, por exemplo, o ator não deve exercitar e exercer suas ações ou falas a partir das “deixas” ali presentes, uma vez que, para Meisner (1987, p.72), a preocupação central são os impulsos:

Minha abordagem se estrutura em trazer os atores de volta para os seus impulsos emocionais e para uma atuação arraigada firmemente nos instintos. Baseia-se no fato de que toda boa atuação vem do coração, por assim dizer, e não há mentalidade alguma nisso (MEISNER, 1987, p. 37 - tradução nossa).¹⁷³

Na ênfase da necessidade de um trabalho com base nos impulsos, Meisner ressalta seu intuito de eliminar os automatismos do ator e permitir a apropriação de outros pontos de vistas. Se, com a repetição, o ator visa se afastar da intelectualização, ele conseqüentemente abre espaço para os estímulos não determinados racionalmente, mas motivados pelo presente, pela escuta e pela reação. Nas práticas realizadas em Nova Iorque, tanto no curso sobre a *técnica meisner* quanto nas improvisações com um grupo de atores dentro dessa concepção,

¹⁷¹ Tradução do inglês: “Silence. Until something happens to make you do something”.

¹⁷² Tradução do inglês: “I decided I wanted an exercise for actor where there is no intellectuality. I wanted to eliminate all that ‘head’ work, to take away all the mental manipulation and get to where the impulse comes from. And I began with the premise that if I repeat what I hear you saying, my head is not working. I’m listening, and there is an absolute elimination of the brain”.

¹⁷³ Tradução do inglês: “My approach is based on bringing the actor back to his emotional impulses and to acting that is firmly rooted in the instinctive. It is based on the fact that all good acting comes from the heart, as it were, and there is no mentality in it”.

trabalhei o conjunto dessas questões no âmbito do corpo, constatando a eficiência da proposta. Porém, toda a base do trabalho de Meisner se fundamenta na relação com o outro ser humano. Nesse sentido, a questão estabelecida para o processo de *Misanthrofreak* era a busca pelo entendimento de como esse processo poderia ocorrer sem a presença do outro.

Tendo em vista que *Misanthrofreak* é uma peça solo, tais princípios possibilitaram enfatizar e evidenciar que os objetos, a música e a imagem também nos afetam, e que a atuação se estabelece não somente no antagonismo com outro ser humano, mas também com elementos inanimados. Se a atuação a partir do outro e da repetição, no sentido de Meisner, permite que o ator trabalhe por meio de impulsos não intelectualizados, a criação em *Misanthrofreak* tornou-se um espaço no qual deveria o afeto advinha das “coisas” (LEPECKI, 2012), a fim de gerar um material cênico. Roberta Matsumoto apresenta um interessante estudo sobre a relação do ator em monólogos com elementos não humanos:

Quando pensamos ainda no monólogo podemos entender que não estou só, estou com, mas devo estar com para estar só. É um jogo entre a solidude [escolha de estar sem outros seres humanos em cena] e a solidão [estado]. Essas camadas são assim trabalhadas por contraste. Ela compõe poeticamente uma contradição não antagônica subvertendo o que em si seria uma contradição antagônica (MATSUMOTO, 2014, s/p).

A solidude em *Misanthrofreak* propiciou a descoberta de possibilidades de afeto mediante a relação estabelecida entre “coisas”, ou seja, o sujeito que se torna menos sujeito, e o objeto que se constitui menos objeto pelas coexistências no campo da matéria (LEPECKI, 2012). A inquietação instalada durante as improvisações no processo de criação se situou no deslocamento de relações preestabelecidas entre humanos e não humanos. Por exemplo: qual a relação existente entre uma pessoa e uma boneca inflável? A boneca como objeto decorativo? Como manequim para roupas? Como a personificação de alguém? O trabalho com os objetos visou que tais relações ultrapassassem as determinações convencionais entre uma pessoa e os objetos em cena, permitindo encontrar outras formas de afetar e ser afetado por eles.

A proposta de Meisner, ao ressaltar que o ator deveria (re)agir apenas quando algo de fato o afetasse (1987, p. 34), motivou a proposta de *Misanthrofreak* de desenvolver o afeto no instante como performatividade. Tornou-se necessário, então, intensificar todos os elementos que motivassem o impulso para a reação, sem que, no entanto, houvesse planejamento ou que ele fosse intelectualizado. Com essa concepção, foi delimitada a composição de *Misanthrofreak*, na busca por espaços em que o ator simplesmente reagisse aos estímulos no

instante. O elemento de maior destaque, nesse contexto, foi sem dúvida o jogo com o risco em cena, que, por sua vez, enfatizava a performatividade, como apontado anteriormente.

O último ponto a ressaltar no tocante a Meisner – e que dialoga com as perspectivas deste estudo, ampliando-as – refere-se à imaginação, aspecto ainda não mencionado. Uma de suas frases mais famosas apresenta esta questão: “atuar é a habilidade de viver verdadeiramente sob circunstâncias imaginárias” (MEISNER, 1987, p. 45 - tradução nossa)¹⁷⁴. O viver verdadeiramente é o princípio da presença e da ação se realmente houver um impulso nessa direção. Já as *circunstâncias imaginárias* são proporcionadas pelo texto ou o contexto da proposta. Meisner entende a imaginação como um processo sempre ancorado no presente e na realidade. Ela não pode ser o ponto de partida do trabalho, mas a consequência do que acontece no espaço.

O interessante de pensar a imaginação sob essa perspectiva é que ela não contradiz, mas, ao contrário, enfatiza a perspectiva de composição cênica mediante as correlações entre os atores, o espaço e todos os elementos constituintes do presente. No momento em que há a conexão, a imaginação surge para potencializar o atrelamento com o presente. Nesse sentido, a proposta de Meisner não entra em choque com os procedimentos do teatro performativo, pois seu ponto de partida é a materialidade do ator – qual seja, seu *corpo fenomênico* –, para, então, integrar os elementos existentes do *corpo semiótico*. Contudo, propomos não encontrar pontos convergentes com o teatro performativo, mas sim identificar, na performatividade, possibilidades de repensar o afeto no teatro por meio da presença.

3.3.5 A presença do *gestus*

Como discutido no capítulo anterior, o conceito brechtiano de *gestus*, atualizado por Deleuze para o contexto fílmico, nos permite refletir a respeito também na esfera do teatro como um gesto potencialmente afetivo e capaz de extravasar a representação em que se insere, além de conter múltiplas camadas temporais. Se o gesto é assim materializado, é possível denominá-lo como *gestus* e entendê-lo como algo que contribui para a produção de presença na cena.

A partir do pensamento de Deleuze e das produções de John Cassavetes, observou-se que o corpo e o *gestus* do ator podem não só contribuir para a materialidade da obra, mas também estimular uma percepção que oscila entre o *corpo fenomênico* e o *corpo semiótico*,

¹⁷⁴ Tradução do inglês: “Acting is behaving truthfully under imaginary circumstances”.

provocando dessa forma, uma *multiestabilidade perceptiva*, como descrito por Fischer-Lichte (2013). Se, no terceiro capítulo, compreendemos como o *gestus* se materializava na obra de Cassavetes, o objetivo, neste momento, é apontar alguns aspectos a serem trabalhados no sentido da sua efetivação.

Considerando que a abordagem da pesquisa possibilitou o diálogo com perspectivas do teatro performativo que enfatizam mais a tensão entre elementos opostos e a multiplicidade de significantes do que a dicotomia e a unidade do significado, é fundamental que essa tensão se materialize no corpo e no gesto do ator de modo a efetivar uma performatividade que multiplique as camadas temporais da cena. Trata-se, assim, de um tempo aberto e múltiplo. Se, para Tarkovski (2010), esculpir o tempo no cinema, como já dito, significa estender as imagens para além do quadro, esculpir o tempo no teatro é permitir uma performatividade do gesto de tal forma que armazene diferentes temporalidades e ultrapassa sua própria representação, transformando-se em *gestus*, ou mesmo, de maneira antagônica, quando a performatividade do gesto é “reduzida” à sua própria materialidade, ou melhor, à sua “forma como presença” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.71) constituindo-se, então, como *gestus*.

Independentemente se o trabalho com o gesto com o fim de alcançar o *gestus* prioriza o que transcende sua materialidade ou privilegia a sua própria forma e materialidade, o principal fator para a gestualidade ser temporalmente esculpida é encontra-se na opção de trabalhá-la de forma aberta e ambígua. Em realidade, o trabalho do ator, no contexto do *teatro performativo*, privilegia que a gestualidade, ao menos num primeiro momento, seja desenvolvida dentro de uma esfera não ficcional. É importante lembrar que, se determinados gestos transcendem sua própria materialidade, assim o fazem não apenas pela maneira como são compostos, mas também pelo modo como o espectador se deixa afetar e é afetado por eles.

A proposta de abordar a gestualidade do corpo segundo a esfera da realidade, por meio de um *corpo fenomênico* e com o olhar de um *homem da tautologia*, converge com o trabalho de John Cassavetes. A “literalidade absoluta do corpo” (JOUSSE, 1992, p. 85), que se evidencia na sua obra – vale ressaltar novamente –, assim como em tantos outros diretores de cinema, é defendida também pelo cineasta brasileiro Rogério Sganzerla. Ainda nos anos 60, Sganzerla analisou a relação de muitos cineastas com seus objetos filmados, enfatizando a necessidade de contemplá-los sem dramatizações reféns do sentido. Ele propõe, então, uma “câmera cínica”, que procura olhar as coisas e os seres sem a imposição de um sentido. Em suas palavras:

A “câmera” cínica é a “câmera” que deixou de participar do movimento dramático, distanciou-se dele; olha-o indiferentemente, olha-o apenas [...] Não dramatiza a ação, ao contrário, procura esvaziá-la de qualquer dramaticidade a fim de registrá-la através da visão pura e desdramatizada (SGANZERLA, 2010, p. 40).

A ênfase performativa do cinema e do teatro na esfera real dos seres e objetos, priorizando a materialidade em detrimento do sentido, é uma característica evidenciada na contemporaneidade. Porém, é importante mencionar mais uma vez que o destaque para a performatividade, inerente ao teatro, não pretende excluir a esfera ficcional. Nessa perspectiva, podemos afirmar que a ficção não necessariamente omite a materialidade, conforme relata Jean-Louis Comolli a respeito dos filmes de época. Ele defende a hipótese de que numa obra cinematográfica, mesmo na ficção de época, antes mesmo de haver a representação de uma personagem, é o corpo do ator que prevalece (COMOLLI, 1978, p. 32). Ressalta também que “a personagem chega até nós como um efeito físico na imagem” (COMOLLI, 1978, p. 43 - tradução nossa)¹⁷⁵. Seu argumento é de que, em vez de considerar o corpo na tela como um atributo da personagem, é preciso reverter essa compreensão de modo a ver a personagem como um atributo do corpo do ator. Para Comolli, a personagem no cinema possui ao menos dois corpos:

O primeiro a aparecer será o corpo – corpo como máscara vazia –, e o personagem só aparecerá mais tarde, pouco a pouco como efeitos dessa máscara, efeitos no plural, mudando, instável, nunca completamente alcançado, contrariado, incompleto [...] A certeza que sempre temos, tendo essa questão em mente, é que o espetáculo não é vida, nem o filme é realidade; que o ator não é a personagem, e se estamos ali como espectadores é porque sabemos que se trata de um simulacro, é a certeza de que precisamos duvidar. Seu único valor é estar em risco: só nos interessa se ele pode, temporariamente, ser abolido. O “eu sei muito bem” irresistivelmente clama por “mas ao mesmo tempo”, de modo a incluí-lo em seu valor, sua intensidade” (COMOLLI, 1978, p. 43-46, aspas do autor e tradução nossa).¹⁷⁶

Esse efeito é também analisado por Kouvaros (2004, p. 169) no tocante ao cinema de Cassavetes, no qual as personagens e seus *gestus* nunca se reduzem apenas ao papel que representam. Afirma ele que “O corpo é mais do que se vê: o rosto, os membros, o tronco. O corpo se torna um ponto de encontro de uma série de transferências – entre o ator e a

¹⁷⁵ Tradução do inglês: “The character reaches us as a bodily effect in the image”.

¹⁷⁶ Tradução do inglês: “The first to appear will be the body, the body as an empty mask, and the character will only appear later and bit by bit as effects of this mask, effects in the plural, changing, unstable, never quite achieved, thwarted, incomplete [...] The certainty we always have, bearing it in mind, that the spectacle is not life nor the film reality, that the actor is not the character and that if we were there as spectators it is because we know it is a simulacrum, is a certainty we have to be able to doubt. Its only value is that it is put at a risk: it only interests us if it can (temporarily) be abolished. The ‘I know very well’ irresistibly calls for the ‘but all the same’, includes it as its value, its intensity”.

personagem, filme e não-filme – e as forças dramáticas que moldam o espaço do filme” (KOUVAROS, 2004, p. 170).

A perspectiva que procuramos apresentar neste estudo não prioriza nem o trabalho do ator voltado apenas à materialidade de seu corpo, nem tampouco privilegia uma esfera ficcional que abafe as potencialidades reais do corpo do ator. A ênfase na performatividade, então, ocorre com o intuito de primeiramente pensar as potencialidades do corpo e sua possível produção de presença, para, dessa forma, permitir que ele se tencione com os elementos presentes na esfera ficcional. Essa perspectiva tem conduzido as investigações, experimentações e produções estéticas apresentadas nesta tese, com o intuito de aprimorar o *estado de devir* no trabalho do ator a fim de ocorrer a produção de presença e afeto.

Analisar uma cinematografia que busca enfatizar mais o tempo do que o espaço, principalmente por intermédio do trabalho do ator, como fez John Cassavetes, objetivou a ampliação das possibilidades de considerações sobre de que forma o tempo pode se tornar centralizador no trabalho do ator relativamente a todos os aspectos que envolvem a composição cênica.

A hipótese apresentada defende que, quando ocorre a presença, nas suas mais distintas formas de produção, ela pode estilhaçar, multiplicar, interromper e dilatar o tempo. A presença do *gestus* ou de imagem fotogênica, por exemplo, possibilita que o espectador tanto se aproxime do momento em que a materialidade do *gestus* ou da imagem são estabelecidos, como viaje para tempos passados, futuros, imaginários, memoriosos, históricos ou suspensos, alcançando o instante e a abertura para a experiência. Trata-se do teatro como meio de escapar das cristalizações do passado ou do futuro, que nos convida a fazer parte de um presente condensado, no qual o corpo conduz a múltiplas possibilidades narrativas, representativas e, antes de tudo, afetivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seja na atuação, na direção teatral ou na pesquisa acadêmica, minha busca principal tem sido no sentido de encontrar meios para que a atuação seja trabalhada com ambiguidade, mistério, presença e afeto. Essa é a minha prioridade desde o término do mestrado, com a defesa de uma dissertação que investigava as possibilidades de intensificar a atuação pelo viés da multiplicidade. Com os filmes de Cassavetes, cheguei à percepção de que ele, juntamente com os atores, materializava os meios que eu almejava encontrar de forma extremamente potente. Tornou-se, assim, uma necessidade investigar esse processo.

Paralelamente, vi-me diante da oportunidade de atuar no filme *No lugar errado*, que introduziu possíveis aproximações entre o cinema e o teatro. Essa circunstância me propiciou também a percepção de que a relação entre os atores, principalmente durante as improvisações, pode ser um espaço de adensamento da experiência, no qual se busca um corpo aberto para todos os atravessamentos do instante, ou seja, um corpo em *estado de devir* como se estabeleceu ao longo deste texto. Senti ser preciso aprofundar essa percepção. Naquele momento pude compreender que o meio de expressão cinematográfico poderia contribuir para as minhas reflexões no campo da atuação teatral.

Segui, então, dois caminhos concomitantes com o mesmo intuito de me apropriar das contribuições do cinema, especialmente a partir das obras de John Cassavetes, para a atuação teatral. O primeiro deles foi na condição de professor e diretor teatral, com as montagens de *Festim Diabólico*, *Vilarejo Distante* e *Sexton*, nas quais me foi possível experimentar, em diversas instâncias, *cineficações internas* e *externas* na cena teatral. Determinadas peculiaridades do cinema, como *raccord*, *close-up*, profundidade de campo, plano, contraplano, extracampo e montagem cinematográfica, foram trabalhadas marcadamente com o objetivo de causar interferências em questões espaçotemporais do teatro, em seu alinhamento com a atuação. A principal delas se concretizou pelo uso de projeções que permitiam não só multiplicar camadas de espaço e tempo da cena, mas favoreciam o encontro do ator com uma composição mais microscópica pelo intermédio da câmera. Uma das maiores contribuições desse recurso, nessa etapa especificamente, foi perceber como o meio de expressão no cinema possibilita não apenas controlar o discurso proposto pela obra, mas também ampliá-lo.

O segundo caminho consistiu em investigar mais detalhadamente o cinema de Cassavetes a fim de identificar procedimentos que pudessem colaborar com a atuação teatral. O ponto de partida foi tentar entender por que as imagens de seus filmes alcançavam uma determinada potência afetiva ou fotogênica, principalmente quando tais imagens eram compostas pela presença dos corpos dos atores. Ao analisar seu processo de criação com os atores, houve a fundamental compreensão de que todos os seus procedimentos nesse sentido eram delimitados ou motivados a partir do afrouxamento de fronteiras como vida e arte; realidade e ficção; teatro e cinema. Desse modo, o fazer cinematográfico se transformava num espaço de construção da experiência, permitindo a circulação de afeto entre todos os envolvidos, o que, por sua vez, favorecia a criação. Mais do que dirigir os atores, Cassavetes entendia que seu papel era criar uma atmosfera e mecanismos que favorecessem a entrega, a autonomia, a liberdade e a presença dos atores. Sua câmera buscava captar os momentos em que os impulsos, motivados entre realidade e ficção, concretizam-se em gestos que podem transcender a representação, tornando-se *gestus* e alcançando, dessa maneira, uma potência afetiva.

Considerando que o estabelecimento do conceito de fotogenia ocorreu por sua capacidade de produzir afetos, chamada por Deleuze de *imagem-afecção*, identifiquei que essas imagens, em Cassavetes, são produzidas a partir do corpo. Trata-se de imagens, *instantes plenos*, que, independente de seu significado no contexto dos filmes, são provocadas a partir do corpo do ator e do *gestus*.

Com base nos estudos a respeito do cinema, auxiliado pelas reflexões do filósofo Gilles Deleuze sobre o tema, observei que o corpo, em sua própria materialidade, pode ser extremamente afetivo dentro de uma obra, seja ela cinematográfica ou teatral. Foi com o cinema de Cassavetes que pude compreender, a partir do pensamento de Deleuze, como o corpo, independente de psicologismos, significados ou representações, pode multiplicar e ampliar o discurso de uma obra. Mediante a pergunta “o que pode um corpo?”, surgiu a percepção de o corpo em si é matéria afetiva, e o objetivo de trabalhá-lo no campo da atuação não visa necessariamente determinar sentido para ele, mas, sim, buscar meios para que seja trabalhado enquanto afeto.

A discussão sobre a presença do corpo no cinema de Cassavetes viabilizou também o encontro com inúmeras investigações no âmbito do teatro performativo, especialmente no que se refere à valorização da materialidade do corpo em detrimento de sua representação. Nessa

perspectiva, a última parte da pesquisa procurou encontrar meios para que o ator trabalhasse a potência afetiva de seu corpo em cena. Considerando que a atuação nos filmes de Cassavetes é delimitada por meio de uma tensão entre a realidade e ficção e que há no contexto do teatro performativo uma ênfase no mesmo direcionamento, o objetivo da última parte desta tese foi refletir sobre as possíveis produções de presença no âmbito da tensão localizada no trabalho do ator.

Com os estudos de Féral e Fischer-Litche, ocorreu a percepção de que o teatro sempre se caracterizou por uma tensão entre realidade e ficção. No entanto, apenas no século XX essa tensão desloca-se em direção à esfera do real. Se diretores como Stanislavski e Grotowski foram precursores nesse deslocamento, foi a partir dos anos 90 que inúmeros diretores passaram a priorizar em seus trabalhos uma ênfase no real. É nesse contexto que Féral e Fischer-Litche denominam o teatro performativo, o qual privilegia a materialidade dos corpos, dos objetos e do espaço como autorreferenciais. Destaca-se, nessa perspectiva, a performatividade inerente ao teatro, contrapondo-o ao teatro dramático, que favorece a representação e o sentido desses elementos. Ao considerar esse contexto, a investigação encontrou perspectivas de reflexão nos conceitos de Kirby (*continuum*), Ferracini (*zona de turbulência*) e Fischer-Litche (*multiestabilidade perceptiva*), que dialogam e ampliam o conceito de *estado de devir*, arquitetado ao longo da pesquisa aqui apresentada.

Desse modo, entendendo o *estado de devir* para o ator como uma alavanca à produção de presença, como um estado que enfatiza a escuta, o devir e o instante, o atual estudo procurou identificar meios para produzir a presença, a partir de aproximações entre o cinema de Cassavetes com o teatro performativo, que buscaram essencialmente: priorizar a esfera do real dos atores em detrimento da esfera ficcional das personagens; valorizar o instante e a materialidade do corpo; enfatizar a autonomia do ator e a adequação do material dramático sobretudo pelo ponto de vista do ator e não da personagem; permitir a multiplicidade de vozes para a criação; estabelecer o fragmento, a imagem, o corpo e o gesto como potencialidades afetivas; elaborar o trabalho com a ação física; considerar as significações múltiplas do discurso; destacar a gestualidade ambígua para além da história, e valorizar o trabalho de improvisação.

A partir das aproximações mencionadas, buscou-se, com o processo de criação da peça *Misanthrofreak*, refletir sobre os possíveis meios de produção de presença, sem eliminar a dimensão da produção de sentido. Priorizou-se a discussão de alguns aspectos que já haviam

sidos abordados ao longo do estudo, como a improvisação, a ambiguidade, o trabalho com o *gestus* e com a imagem. Abordou-se, ainda, o trabalho de Sanford Meisner, que sintetiza princípios fundamentais para produção de presença, como a escuta, a reação, o jogo e o instante.

Misanthrofreak foi constituída não apenas com o intuito de absorver e reverberar as reflexões teóricas da pesquisa, mas, acima de tudo, para experimentar a criação de uma obra que privilegiasse o discurso a partir da performatividade do corpo e de todos os elementos que compõe a cena, compreendidos no sentido lepeckiano de “coisa”. Foi possível, então, investigar como a materialidade do corpo, da imagem e dos objetos não necessita inicialmente de um sentido para serem expressa. Esses elementos, contudo, ao serem trabalhados organicamente, enquanto presença, podem gerar afeto e compor a obra. O corpo, ao ser manipulado pelo ator no âmbito de sua própria materialidade, em tensão constante com seus possíveis significados, pode não apenas estilhar e multiplicar o tempo da obra, mas também intensificar o deslizamento de seu sentido, enfatizando, dessa forma, a ambiguidade, o mistério, a presença e o afeto da atuação.

Logo, o corpo torna-se a materialização do tempo em devir de tal modo que “a atenção do público é atraída para o tempo, a intensidade, a força, a energia e a direção do ator, isto é, para sua corporeidade específica individual” (FISCHER-LITCHE, 2008, p. 85).

Diante dos aspectos ressaltados nessa breve recapitulação do estudo aqui apresentado, vale ressaltar que a proposta elaborada visou enfatizar a materialidade do corpo, muitas vezes atropelada pela necessidade contínua de significação. A constituição de uma maior intensidade, no âmbito da oscilação entre o *corpo fenomênico* e o *corpo semiótico*, intenciona, antes de mais nada, o estabelecimento das potencialidades do corpo e suas produções de presença e afeto, sem excluir a esfera da representação.

Os caminhos percorridos pela pesquisa realizada, concentrados no campo da atuação teatral e cinematográfica, buscaram o diálogo com urgências restritas não apenas a esses campos específicos ou ao contexto em que vivemos, mas relacionadas também com as urgências de que o mundo, tal como está, carece. O mundo – industrializado, capitalista, tecnocrata, informatizado, burocrata, tecnológico, virtual, acelerado – necessita de espaços que possibilitem a efetivação da experiência. Desse modo, não apenas o teatro, mas todas as outras artes poderiam fomentar um espaço em que o afeto não fosse gerado apenas por determinações do sentido, mas também por seu deslizamento, mistério e ambiguidade.

*O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa
era a imagem de um vidro mole que fazia uma
volta atrás de casa.*

*Passou um homem depois e disse: Essa volta
que o rio faz por trás de sua casa se chama
enseada.*

*Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás de casa.*

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem.

Manuel de Barros¹⁷⁷

¹⁷⁷ BARROS, 1993, p. 19.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. *Selected writings*. University of Califórnia: Berkeley, 1975.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- _____. *A teoria dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.
- _____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e grafia, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.
- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leituras de peças tetarais*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel*. Brasília: Teatro Caleidoscópico, 2009.
- BARROS, Manuel. *O livro das ignoranças*. 3aed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- BARTHES, Roland. *El obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- _____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. Tradução e coordenação: Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.
- BONFITTO, Matteo. *A cinética do invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BORNHEIM, Gerd. Brecht: *A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais 1946- 1987*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- CARNEY, Ray. *Cassavetes on Cassavetes*. New York: Faber and Faber, 2001.

_____. *Shadows*. London: British Film, 2003.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.

CARTER, Randy. Entrevista concedida a Rodrigo Fischer. 11 de novembro de 2013.

CHARNEY, Leo. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *Espinosa: uma filosofia da liberdade*. São Paulo: Moderna, 1995.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. Martins Fontes: São Paulo, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1997.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. "Como criar para si um corpo sem órgãos". In *Mil Platôs*. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alli. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - A imagem-tempo*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2006a.

_____. *A imagem-movimento: Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2009.

DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Ed Escala, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed 34, 1998.

_____. *Diante da imagem*. São Paulo: Ed 34, 2013.

DIÓGENES, Pedro. Entrevista concedida a Rodrigo Fischer. Belo Horizonte, 12 de abril de 2012.

ESPINOZA, Benedictus de. *Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Tratado político; Correspondência* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FÉRAL, Josette. *Encontros Com Ariane Mnouchkine: Erguendo um Monumento ao Efêmero*. São Paulo: Ed SESC, 2010.

FERRACINI, Renato. *O corpo subjétil e as micropercepções um espaço tempo elementar*. In MEDEIROS, M. B. et al. (Orgs.). *Tempo e performance*, Brasília, Editora da Pós Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. p. 11-120.

FIELDSTEEL, Robert. Entrevista concedida a Rodrigo Fischer. 13 de Novembro de 2013.

FINE, Marshall. *Accidental Genius: How John Cassavetes invented the American Independent Film*. New York: Miramax Books, 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Appearing as Embodied Mind – defining a week, a strong and a radical concept of presence*. In: *Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being*. (Org. GIANNACHI, Gabriela, KAYE, Nick e SHANKS, Michael). New York: Routledge, 2012.

_____. *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*. London, New York and Canada: Routledge, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GROTOWSKI. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUINSBURG, Jacó. *Pirandello do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed PUC, 2010.

GUTIÉRREZ, Fernando. Entrevista concedida a Rodrigo Fischer. Brasília, 20 de fevereiro de 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KIRBY, Michael. *A formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

KOUVAROS, George. *Where does it happen? John Cassavetes and cinema at the breaking point*. London: University of Minnesota Press, 2004.

LASSALLE, Jacques; RIVIÉRE, Jean Loup. *Conversas sobre a formação do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MCLURE, Elli. Entrevista concedida a Rodrigo Fischer. 12 de novembro de 2013.

MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna; F. M. E MATSUMOTO, Roberta K. (org). *Tempo e Performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MEISNER, Sanford. *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage Books, 1987.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

PARENTE, Guto. Entrevista concedida a Rodrigo Fischer. Belo Horizonte, 12 de abril de 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- PRETTI, Luiz. Entrevista concedida a Rodrigo Fischer. Belo Horizonte, 12 de abril de 2012.
- PRETTI, Ricardo. Entrevista concedida a Rodrigo Fischer. Belo Horizonte, 12 de abril de 2012.
- PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal*. São Paulo: Abril, 1972.
- _____. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril, 1977.
- _____. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosacnaif, 2010.
- _____. *Assim é se lhe parece*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.
- PONTY, Merleau. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- REISCH, Steve. Entrevista concedida a Rodrigo Fischer. 15 de novembro de 2013.
- RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SGANZERLA, Rogério. *Textos Críticos 1* (Org. Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros). Editora da UFSC: Florianópolis, 2010.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais: Stuart Hall e Kathryn Woodward*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- _____. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004a.
- STEPHENSON, Ralph e DEBRIX, J. R. *O cinema como arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- VARLEY, Julia. *Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.
- VENTURA, Michael. *Cassavetes Directs*. London: Kamera Books, 2007.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (Org. Ismail Xavier). Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ZOURABICHVILLI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Documentos Eletrônicos e Sites da Internet

- BARONE, Luciana Paula Castilho. *Projeções poéticas: influências das técnicas com o advento da iluminação, do cinema e do vídeo sobre a arte cênica moderna e contemporânea*,

2009. Disponível em: <
http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Extensao/I_encontro_inter_artes/16_Luciana_Barone.pdf> Acesso em: 05 de abril de 2013.

BERLINER, Todd. *Hollywood movie dialogue and the "real realism" of John Cassavetes*. Film Quarterly vol 52, número 03, 1999, pag 2 -16. Disponível em: <
<http://uncw.edu/filmstudies/faculty/documents/Berliner.FQ.pdf>> Acesso em: 25 de junho de 2011.

CARREIRA, André; SILVA, Daniel. *Ator-criador, ator-autor, ator-encenador... Aspectos da autonomia do ator nas criações do teatro de grupo*. Revista DAPesquisa, Santa Catarina, vol. 2, n. 2, ago. 2006/jul. 2007. Disponível em:
http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas> Acesso em: 18 de junho de 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. *A body too much*. Journal Screen: Hannover, vol 19, nº 2, 1978. Disponível em: <
<http://screen.oxfordjournals.org/content/19/2/41.extract>> Acesso em: 25 de março de 2014.

DOANE, Mary Ann. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency*: Disponível em: <
http://books.google.com.br/books?id=_RaoHSs1kcMC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 16 de outubro de 2014.

FÉRAL, JOSETTE. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Revista Sala Preta, vol. 8, 2008, p. 197-210. Disponível em:
 <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>> Acesso em: 30 de agosto de 2012.

_____. *Teatro performativo e pedagogia: Entrevista com Josette Feral*. Revista Sala Preta, vol. 9, 2009, p. 255-267. Disponível em: <
<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57410>> Acesso em: 13 de janeiro de 2015.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea*. Repertório, UFBA, nº 16, 2011. Disponível em: <
<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860>> Acesso em: 27 de janeiro de 2015.

FERRACINI: 2003. Disponível em:
 <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57124/60112>> Acesso em:

_____. *Atuar*. UNICAMP, 2013. Disponível em:
<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Renato%20Ferracini%20-%20Atuacao.pdf>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

FISCHER-LITCHE, Erica. *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*. Revista Sala Preta, vol. 13, 2013, pag 14-32. Disponível em: <
<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>> Acesso em: 12 de fevereiro de 2014.

_____. *Entrevista com Erika Fischer-Litche*. Conceição/Conception: Revista do Programa de PósGraduação em Artes da Cena-UNICAMP, vol 2, nº 1, 2013a. Disponível em: < <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/97> > Acesso em: 27 de janeiro de 2015.

FONSECA, Raquel. *A fotogênica como fundamento do desejo de transformação da aparência*, 2010. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/18792> > Acesso em: 10 de junho de 2011.

KING, Hoday. *Free indirect affect in Cassavetes Opening Night and Faces*. Câmera Obscura, volume 16, número 02,2004, pag 104 – 139. Disponível em: < http://cameraobscura.dukejournals.org/cgi/reprint/19/2_56/105 > Acesso em 10 de junho de 2011.

LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Universidade de Barcelona, 2001. Disponível em:< http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDI_A.pdf > Acesso em 20 de junho de 2011.

_____. *Experiência e alteridade em educação*. UNISC: Revista do Departamento de Educação, 2011. Disponível em < <http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2444> > Acesso em 15 de janeiro de 2015

_____. *La experiencia y sus lenguajes*. Universidade de Barcelona, 2003. Disponível em: <http://www.me.gov.ar/curriform/publica/oei_20031128/ponencia_larrosa.pdf> Acesso em 17 de setembro de 2008.

LEPECKI, André. *9 variações sobre coisas e performance*. UDESC: Revista Urdimento, 2012. Disponível em: < http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2012/Urdimento_19/nove_variacoes_sobre_coisas_e_performance.pdf > Acesso em: 12 de janeiro de 2015.

MATSUMOTO, Roberta Kumasaka. *Sentidos do corpo em cena*. Anais da ABRACE, 2014. Disponível em: < http://portalabrace.org/1/attachments/article/579/RobertaKMatsumoto_Abrace_2014_def.pdf > Acesso em: 21 de janeiro de 2015.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. *Teatro e cinema: uma perspectiva histórica*, 2011. Disponível em: < http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/gabriela_monteiro.pdf > Acesso em: 07 de fevereiro de 2013.

_____. *Cinema e teatro: interfaces*, 2010. Disponível em: < http://www.concinnitas.kinghost.net/pdf/rev19/gabriela_lirio_gurgel_monteiro.pdf > Acesso em: 15 de fevereiro de 2013.

_____. *Corpo e espaço na obra de Peter Brook: Marat/Sade e os limites da representação*, 2010a. Disponível em: < <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1450> > Acesso em: 02 de março de 2013.

MENCARELLI, Fernando Antônio. Mapas e caminhos: práticas corpóreas e transculturalidades. Revista Brasileira de Estudos da Presença – UFRGS, 2013. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/36945> > Acesso em: 12 de janeiro de 2015.

READ, Herbert. *A filosofia da arte moderna*. Trad. José Maria Miranda. Portugal: Ulisseia, 1951.

TAYLOR, Diana. *Atos de Transferência*. In: The Archive and the Repertoire: Performing cultural memory in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003. Traduzido por Eliana Lourenço de Lima Reis. Disponível em: <<http://www.scalar.usc.edu/nehvectors/wips/atos-de-transferencia>> Acesso em: 10 de fevereiro de 2013.

ULPIANO, Cláudio. *O cinema do corpo: instante pleno e gestus*, 1995. Disponível em: < <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=130> > Acesso em: 10 de janeiro de 2012.

Documentos Audiovisuais

A FITA branca (Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte). Direção: Michael Haneke. Produção: Stefan Arndt et al. Intérpretes: Christian Friedel, Ernst Jacobi, Leoni Benesch. Roteiro: Michael Haneke. 2009, Alemanha/Áustria/França/Itália (144 min), son., P&B.

A MORTE de um bookmaker chinês (The killing of a Chinese Bookie). Direção: John Cassavetes. Produção: Phil Burton, Al Ruban. Intérpretes: Ben Gazzara, Timothy Carey, Seymour Cassel. Roteiro: John Cassavetes. 1976, EUA (135 min), son., color.

A VILA (The village). Direção: N. Night Shyamalan. Produção: Sam Mercer et al. Intérpretes: Bryce Dallas Rowland, Joaquim Phoenix, Adrien Brody. Roteiro: M. Night Shyamalan. 2004, EUA (108 min), son., color.

AMANTES (Love streams). Direção: John Cassavetes. Produção: Yoram Globus, Menahem Golan. Intérpretes: Gena Rowlands, John Cassavetes, Diahnne Abbott. Roteiro: Ted Allan, John Cassavetes. 1984, EUA (141 min), son., color.

ARCA russa (Russkiy Kovcheg). Direção: Aleksandr Sokurov. Produção: Oliver Damien et al. Intérpretes: Sergei Dreyden, Mariya Kuznetsova, Leonid Mozgovoy. Roteiro: Anatoli Nikiforov et al. 2002, Rússia/Alemanha/Japão/Canadá/Finlândia/Dinamarca (99 min), son., color.

ASSIM fala o amor (Minnie and Moskowitz). Direção: John Cassavetes. Produção: Paul Donnelly, Al Ruban. Intérpretes: Gena Rowlands, Seymour Cassel, Val Avery. Roteiro: John Cassavetes. 1971, EUA (114 min.), son., color.

CANÇÃO da esperança (Too late blues). Direção e produção: John Cassavetes. Intérpretes: Bobby Darin, Stella Stevens, Everett Chambers et al. Roteiro: Richard Carr. John Cassavetes. 1961, EUA (103 min), son., color.

DOGVILLE. Direção: Lars von Trier. Produção: Gillian Berrie et al. Intérptetes: Nicole Kidman, Harriet Andersson, Lauren Bacall. Roteiro: Lars von Trier. 203, Dinamarca/Suécia/Inglaterra/França/ Alemanha/Países Baixos/Noruega/Finlândia/Itália (178 min), son., color.

FESTIM diabólico (Rope). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Sidney Bernstein, Alfred Hitchcock. Intérpretes: Dick Hogan, John Dall, James Stewart. Roteiro: Arthur Laurents. 1948, EUA (80 min), son., color.

GLORIA. Direção: John Cassavetes. Produção: Stephen F. Kesten, Sam Shaw. Intérpretes: Gena Rowlands, Julie Carmen, Tony Knesich. Roteiro: John Cassavetes. 1980, EUA (123 min), son., color.

GRITOS e sussurros (Viskningar och rop). Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman, Lars-Owe Carlberg. Intérpretes: Harriet Andersson, Kari Sylwan, Liv Ullmann. Roteiro: Ingmar Bergman. 1972, Suécia (91 min), son., color.

ÍNTIMO Cassavetes (A constant forge). Direção: Charles Kiselyak. Documentário. 2000, EUA (200 min), son., color.

NOITE de estreia (Opening night). Direção: John Cassavetes. Produção: Al Ruban et al. Intérpretes: Gena Rowlands, John Cassavetes, Ben Gazzara. Roteiro: John Cassavetes. 1977, EUA (144 min), son., color.

NO LUGAR errado. Direção: Guto Parente et al. Produção: Rodrigo Fischer et al. Intérpretes: Rodrigo Fischer, Márcio Minervino, Súlían Princivalli. Roteiro: Guto Parente et al. 2011, Brasil (70 min), son., color.

O MARTÍRIO de Joana D'Arc (La passion de Jeanne D'Arc). Direção: Carl Theodor Dreyer. Produção: Société générale des films. Intérpretes: Maria Falconetti, Eugene Silvain, André Berley. Roteiro: Joseph Delteil, Carl Theodor Dreyer. 1928, França (110 min), sil., P&B.

OS MARIDOS (Husbands). Direção: John Cassavetes. Produção: Al Ruban, Sam Shaw. Intérpretes: Ben Gazzara, Peter Falk, John Cassavetes. Roteiro: John Cassavetes. 1970, EUA (131 min), son., color.

ROSTOS (Faces). Direção: John Cassavetes. Produção: Maurice McEndree. Intérpretes: John Marley, Gena Rowlands, Lynn Carlin. Roteiro: John Cassavetes. 1968, EUA (130 min), son., P&B.

SOMBRAS (Shadows). Direção: John Cassavetes. Produção: Seymor Cassel, Maurice McEndree. Intérpretes: Ben Carruthers, Lelia Goldoni, Hugh Hurd. Roteiro: John Cassavetes. 1959, EUA (81 min), son., P&B.

UM GRANDE problema (Big trouble). Direção: John Cassavetes. Produção: Mike Lobell. Intérpretes: Peter Falk, Alan Arkin, Beverly D'Angelo. Roteiro: John Cassavetes. 1986, EUA (93 min), son., color.

UMA MULHER sob influência (A woman under the influence). Direção: John Cassavetes. Produção: Mitch Breit, Al Ruban. Intérpretes: Peter Falk, Gena Rowlands, Fred Draper. Roteiro: John Cassavetes. 1974, EUA (155 min), son., color.

