

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicações e Artes

Curso Superior do Audiovisual

São Paulo

2007



**O Ator no Audiovisual:
Primeiras Reflexões**

BRUNO FREDDI MANCUSO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de Comunicações e Artes
Curso Superior do Audiovisual

BRUNO FREDDI MANCUSO

**O Ator no Audiovisual:
Primeiras Reflexões**

Monografia apresentada no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP, para obtenção do título de Bacharel em Audiovisual, sob orientação do Prof. Dr. Rubens Arnaldo Rewald.

São Paulo
2007

de Mancuso, Bruno Freddi

O Ator no Audiovisual: Primeiras Reflexões

[São Paulo, SP] 2007. 55p.

Orientador: Rubens Arnaldo Rewald

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)

**Apresentado na ECA – USP / CTR – Departamento de Cinema
Rádio e TV**

1. Direção de atores 2. Audiovisual 3. Contrato obra-espectador
4. Ficção 5. Não-atores

I.Rewald, Rubens Arnaldo II.Universidade de São Paulo. Escola de
Comunicação e Artes. Curso Superior do Audiovisual III.Título

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

Curso Superior do Audiovisual

**O Ator no Audiovisual
Primeiras Reflexões**

por

Bruno Freddi Mancuso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rubens Arnaldo Rewald – CTR / ECA - USP

Prof. Ms. Antônio Carlos de Araújo Silva – CAC / ECA - USP

Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Junior – CTR / ECA – USP

São Paulo, 24 de agosto de 2007.

SUMÁRIO

1. Resumo.	6
2. Palavras-chave.	6
3. Introdução.	7
4. Experiências Pessoais.	10
4.1. <i>Introdução.</i>	10
4.2. <i>Referências e projeto estético.</i>	10
4.3. <i>Criação do Roteiro e Colaboração dos Atores.</i>	14
4.4. <i>Fatores de Influência Extra-ficcionais.</i>	17
4.5. <i>Improvisações Durante as Gravações.</i>	22
4.6. <i>Frescor da Improvisação X Sua Repetição.</i>	24
4.7. <i>Aquecimento</i>	27
4.8. <i>Audiovisual, Arte Coletiva?</i>	29
4.9. <i>Ponto de Partida para uma Reflexão.</i>	31
5. O Contrato obra-espectador.	32
6. O Ator, o Não-ator e a Personagem.	39
7. Considerações Finais.	50
8. Bibliografia.	54

1. Resumo.

Este trabalho de conclusão de curso organiza reflexões, a respeito da interpretação de atores no audiovisual, possíveis através de análises sobre a experiência prática de dirigir atores em um curta-metragem em vídeo. A partir destas análises, propõe uma aproximação teórica entre os campos da ficção e do documentário como um possível caminho para se abordar o trabalho de direção de atores.

2. Palavras-chave.

Direção de atores. Audiovisual. Contrato obra-espectador. Ficção.
Não-atores.

3. Introdução.

Desde que comecei a interessar-me por cinema de maneira mais atenta, os filmes que mais me tocavam eram aqueles em que os atores prendiam minha atenção por algo que poderia chamar de uma “ótima interpretação”. Saía da sala de cinema inquieto e apaixonado sem saber ao certo por quê.

Fazendo algumas experimentações amadoras como ator de teatro, percebi também que, por instantes, durante algum exercício ou ensaio de cena, alcançava um estado fugidio que dava uma sensação de plenitude: ocorria uma conexão com algo realmente sincero em mim. Os limites entre os momentos embebidos desta sinceridade e outros eram imprecisos. Não sabia ao certo como nem quando acontecia a mudança de um estado para outro, mas a percepção da diferença entre eles era evidente e não só para mim. Coincidentemente estes momentos plenos eram também aqueles que chamavam a atenção de quem me assistia (colegas ou professores). Entender este fenômeno foi se tornando uma necessidade e a cada passo nesta direção percebia estar lidando com algo realmente delicado, sutil e por isto mesmo complexo. Saber diferenciar a “boa” da “má” interpretação, e conhecer práticas que permitam aplicar este saber ao dirigir atores conformam as motivações desta dissertação.

Ao começar a pensar e escrever este trabalho sob estas motivações, deparei-me com dois problemas: um de percepção e outro de nomeação. O primeiro problema se apresentou quando ao procurar por uma boa interpretação só podia basear-me em um juízo de valores subjetivo. Apesar de estes valores insistirem na medida em que consigo diferenciar o desempenho dos atores entre um filme e outro, esta diferenciação nem sempre concorda com a opinião de outros. Este fato subjetivo da percepção

se impõe, pois além de sustentar o julgamento entre boas ou más performances como espectador, também determina o trabalho prático de direção de atores na medida em que precisa julgar para escolher.

O segundo problema, de nomeação, surgiu quando começou ser preciso falar desta percepção pessoal e subjetiva: falar do meu entendimento do que pode ser um bom trabalho de atores. Assim, os nomes a que posso chamar esta boa interpretação, qualquer que sejam, natural, sincera, espontânea, verdadeira, justa e assim por diante, trazem consigo uma enorme margem para a interpretação daquilo a que quis me referir, (isto acontece mesmo sabendo que e, sobretudo porque, existe um sentido mais ou menos comum a todos estes nomes). Em meio a esta multiplicidade interpretativa de sentidos operam relações acumuladas com movimentos artísticos e correntes filosóficas que, mesmo sendo referências ocasionalmente indesejadas, são difíceis de serem desassociadas. É em meio a estas dificuldades que me esforcei em descrever algumas reflexões elaboradas sobre o tema. O percurso que tracei para esta reflexão apresento a seguir.

Descrevo no primeiro capítulo “Experiências pessoais”, dentre outras coisas, o processo de feitura do curta-metragem em vídeo que dirigi, analisando os processos que acredito importantes para o trabalho desenvolvido com os atores. A partir destas descrições reflexivas, levanto uma hipótese quanto à natureza do trabalho de interpretação de atores no audiovisual: a interpretação se sustenta em todas as relações interpessoais que acontecem no set de gravação (incluindo-se a estas relações, os integrantes da equipe) e nos momentos de preparação dos atores.

Com esta hipótese em mente, inicio o próximo capítulo “O contrato obra-espectador”, em que arrisco algumas considerações sobre a relação do espectador com a ficção. Em meio a aspectos que dão corpo à ficção,

repousam convenções e condicionamentos que podem limitar a nitidez necessária para observar o trabalho do ator (já do ponto de vista do diretor). Buscando brechas para este olhar, esbarro na problemática da interpenetração entre real e ficção, na medida em que sustento ser nos aspectos emocionais reais que uma “boa interpretação” possa se dar.

O capítulo seguinte, “O Ator, o Não Ator e a Personagem”, é uma tentativa de resolver esta problemática assumindo esta intersecção entre ficção e não-ficção como desejável. Para justificar esta aproximação, recorro a algumas reflexões sobre interferências entre os campos ficção e documentário.

O capítulo “Considerações Finais” é um breve balanço do que acredito ter reunido nestas reflexões, que implicam em desafios para aprofundar as pesquisas sobre interpretação de atores num futuro imediato.

Independentemente do sucesso obtido nesta empreitada, as expectativas deste trabalho e destas reflexões são, como disse, as de poder aproximar-me da compreensão dos fenômenos da interpretação dos atores e desta forma, transformá-las em ferramentas poeticamente úteis para produções audiovisuais futuras. Estarei plenamente satisfeito, se de alguma forma este trabalho contribuir para este objetivo.

4. Experiências Pessoais.

4.1. Introdução.

Através de minhas experiências práticas com interpretação de atores, pude formular algumas reflexões que me ajudaram a ver novas possibilidades para trabalhar com atores. Para estas reflexões descrevo minha principal experiência diretamente ligada ao audiovisual: a feitura do curta-metragem em vídeo intitulado “O Satélite”, em que exerci o papel de diretor; assim como, recorrerei a outras experiências, quando necessário. O curta-metragem “O Satélite” encontra-se anexado a esta dissertação, em formado DVD.

4.2. Referências e projeto estético.

“O Satélite” surgiu como projeto de um curta que configuraria meu trabalho de conclusão de curso¹ e, antes de existir o roteiro que deu nome ao projeto, existiam para mim alguns parâmetros estéticos que se relacionavam direta e indiretamente com o trabalho de interpretação de atores e que já apontavam para o que mais tarde se consolidariam nas escolhas constituintes do curta. Estes parâmetros foram influenciados principalmente pelo contato com dois filmes, “Festa de família”² e “Os Idiotas”³ antes mesmo de entrar na faculdade.

O que mais me chamou atenção nestes filmes era certo favorecimento aos atores e sua interpretação. Segundo minha percepção, os atores destes filmes eram primorosamente bons, além disto, as escolhas

¹ TCC – Trabalho de Conclusão de Curso - Curso Superior do Audiovisual.

² FESTA de família, Thomas Vinterberg. Nimbus Film Aps, Dinamarca, 1998.

³ OS Idiotas, Lars Von Trier, Zentropa Films, Aps, Dinamarca, 1998.

formais e estéticas pareciam possibilitar que este aspecto sobressaísse. Talvez a característica mais evidente destes filmes seja a opção por câmera na mão. A princípio isto não parece ter uma relação causal com a interpretação dos atores, mas nestes casos tive a sensação de que as cenas aliadas à câmera na mão ganhavam certa autonomia. Os atores gozavam de uma liberdade próxima à da total improvisação que refletia, segundo meu ponto de vista, numa vivacidade da interpretação. Em “Os Idiotas”, a cena que pode servir de exemplo desta autonomia é a da “orgia”. Mais do que uma representação de liberdade sexual, nesta cena a liberdade se apresenta como uma “anarquia” da dramaturgia e da representação que os atores parecem experimentar durante a gravação. Não posso afirmar o quanto esta cena ao ser gravada estava livre de marcas ou de “ações ancora” do roteiro, mas percebi que de algum modo esta liberdade se impunha para os atores. Neste caso, a câmera na mão pareceu estar a serviço dos atores que livres, exigiam uma movimentação igualmente livre do cinegrafista; mais documental ao procurar se inserir na cena e não o contrário (ou um maior equilíbrio destas duas possibilidades).

Neste mesmo sentido, os outros elementos constitutivos da captação, como o som e todo o alicerce de iluminação fotográfica também pareciam tender para este olhar “documental”: a captação sonora ao buscar os atores em seus posicionamentos de improviso e a iluminação não meticulosa, mais “homogênea” para atores que provavelmente não respeitavam marcas e desenhos de luz muito precisos. Depois de ler o “voto de castidade” do manifesto “Dogma 95” descobri que de fato, mais ou menos como supus, se permitia à gravação somente a iluminação já encontrada na locação sem que se adicionassem luzes especiais para a filmagem:

“Voto de Castidade” do Manifesto “Dogma 95”.⁴

1. As gravações devem ser feitas na locação. Adereços e cenários não deverão ser trazidos (se um adereço particular for necessário para a história, a locação deverá ser escolhida onde este adereço for encontrado).

...

3. A câmera deve ser câmera-na-mão. São permitidos qualquer movimento ou imobilidade conseguida com a mão. (O filme não deve ser feito onde a câmera é posicionada; a gravação tem que ser feita onde o filme acontece).

4. O filme deve ser colorido. Iluminação especial não é aceita. (Se há luz insuficiente para a exposição a cena deve ser cortada ou uma lâmpada única ser colada na câmera).

...

Baseando-me nas percepções e informações adicionais sobre estes filmes, julgava que a possibilidade de deixar a cena mais livre poderia ser um catalisador para uma boa interpretação, por isto, mesmo sem o roteiro, tinha de antemão para o projeto algumas intenções estéticas. Exemplos disto, um olhar mais documental para a cena, a utilização da câmera na mão e iluminação simplificada. Da mesma forma gostaria que este futuro roteiro servisse apenas de referência para os atores, ou seja, que não tivessem que decorar nenhum texto, na medida em que soubessem a ordem e o sentido dos acontecimentos da cena. Esta opção não poderia ser diferente, pois acompanhava as anteriores. Entendia que o texto improvisado podia facilitar também uma interpretação mais “natural” dos atores. Para que todas estas opções fossem possíveis e, de acordo com os mesmos filmes de referência, o suporte do vídeo foi o escolhido. Esta escolha também parecia a melhor já que a opção por uma decupagem mais

⁴ TRIER e VINTEMBERG, 1995.

livre dá menor segurança à posterior sutura dos planos segundo certo padrão de continuidade. A possibilidade de um maior número de *takes* poderia garantir ampliar as opções de montagem ao mesmo tempo em que garantia margem para o imprevisto. O vídeo, por motivo prático-material, parecia o suporte ideal para tais “liberdades”, e esta escolha mais adiante se reforçaria sob novos motivos.

Pierre de Kerchove somou-se ao projeto já depois de estar roteirizado e, como fotógrafo trouxe alguns filmes de referência para a fotografia do curta. Dentre estes, os principais eram “Julien Donkey Boy”⁵ e “O Filho”⁶; filmes que eu não conhecia. Estas referências além de reforçarem os motivos da escolha pelo suporte do vídeo, acrescentaram outras possibilidades para pensar a interpretação dos atores. Em “Julien Donkey Boy” as cenas são gravadas na íntegra por mais de uma câmera de vídeo, simultaneamente, o que deve conferir uma liberdade para os atores e para o desenvolvimento das cenas. Muitas delas parecem ser totalmente improvisadas e a multiplicidade das câmeras garante a captação e a posterior montagem da cena (seguindo a necessidade de certo padrão de continuidade). Também neste filme nota-se que o suporte permite uma maior liberdade para que aconteça nos espaços públicos sem que a câmera ou a cena sejam notadas, o que parece ser uma grande possibilidade de inserção da ficção no real, (e para os atores de uma “naturalidade” maior). Para determinadas cenas de “O Satélite” seria necessário gravar no meio da rua, numa praça, na padaria e em outros espaços que não estariam reservados para a filmagem, mas sim em seu funcionamento normal. O vídeo parecia ser a opção mais viável também neste sentido.

No outro filme, “O Filho”, existem enormes planos-sequência que por vezes acompanham cenas inteiras e que só foram possíveis graças ao

⁵ JULIEN Donkey Boy, Harmony Korine, 391 Productions, Estados Unidos, 1999.

⁶ O Filho, Luc e Jean-Pierre Dardenne, Bélgica, Les Films du Fleuve e Archipel 35. 2002.

suporte do vídeo (por conta da duração dos planos). Isto é formidável também porque, assim como em “Julien Donkey Boy”, as cenas ao serem gravadas não são fragmentadas pela decupagem e *set-ups* variados, permitindo ao ator construir uma dramaturgia interna e emocional da cena, o que reverbera em sua representação.

Como “O Satélite” não teria à sua disposição várias câmeras como no caso de “Julien Donkey Boy”, a opção por planos-sequência parecia ser a maneira de garantir que as cenas fossem gravadas na íntegra e na ordem cronológica com uma câmera só.

4.3. Criação do Roteiro e Colaboração dos Atores.

O roteiro de “O Satélite” surgiu de uma criação em conjunto por um grupo de roteiristas composto por cinco pessoas⁷. A princípio entrei em contato com o universo das produções anteriores do grupo e somando a isto, uma inquietação que era de meu interesse trabalhar: o problema da crise de identidades. Desta intersecção surgiu o roteiro de “O Satélite”.

Grosso modo, “O Satélite” é o retrato de uma mulher grávida no dia em que sua crise de identidade irrompe precipitando-a na loucura. Amanda acorda, desce as escadas (a decoração de sua casa revela uma classe social privilegiada) e encontra seu marido na sala, tomando café da manhã. Mirian aparece para servi-los; trabalha como doméstica da casa. Neste momento, evidencia-se o desconforto entre o casal e a arrogância que o marido impõe à doméstica. (A personagem Miriam, não por acaso, tem pele de cor negra). Amanda demonstra certa benevolência com relação à Mirian. O filho do casal, de dez anos, aparece e sai com o pai.

Amanda sai de casa a princípio para ir ao médico, porém, não pega o táxi que a esperava. Escolhe perambular sem rumo por uma praça. Lá,

⁷ Ana Paula Pacheco, Eduardo Mattos, Luciana Sobral, Renato Briano e Rui Neuenschwander.

Amanda avista Eugênia e Celeste, mãe e filha, negras, que passam. Amanda as segue. Depois de certo tempo, mãe e filha se separam. Amanda passa a seguir a mãe até sua casa.

Amanda passa mal em frente à casa de Eugênia que, ao percebê-la neste estado, a faz entrar. Dali em diante evidencia-se que Amanda não está, nem psicologicamente, nem fisicamente, bem. Começa a chamar Eugênia de mãe. Eugênia decide leva-la ao hospital onde sua filha trabalha como médica obstetra. No hospital, Amanda tem um ataque de nervos quando Celeste tenta fazer seu diagnóstico. Amanda entra em trabalho de parto e a cena termina.

Na última cena, depois de uma elipse temporal, Amanda e Eugênia estão no quarto do pós-parto, onde uma enfermeira entra com um bebê e entrega à Amanda. A criança é negra e todas parecem felizes.

O primeiro momento do desenvolvimento do roteiro, apesar de ser fruto de criação coletiva, ainda não contava com a participação dos atores, que até então não estavam em vista para o projeto. Mas logo que chegaram, os atores e os ensaios mostraram-se muito importantes para a dramaturgia. Isto de certa forma era almejado, mas o objetivo principal dos ensaios era que os atores se apropriassem do roteiro na medida em que improvisassem as situações. Intuitivamente, achava importante que improvisassem cenas que não existiam no roteiro, mas que poderiam fazer parte do histórico das personagens. Com isto podia criar uma relação mais completa entre as personagens e, que estas improvisações poderiam ajudar subjetivamente a interpretação nas cenas do vídeo. Este trabalho foi feito apenas algumas vezes, mais precisamente para estabelecer a relação entre as personagens Celeste e Eugênia, mãe e filha. Como ainda não tinha formulado suficientemente bem esse tipo de trabalho, que só fui entender mais tarde, percebi que, mesmo entre as duas personagens em questão, não

conseguimos, em alguns momentos, que sua relação aparentasse ser realmente de mãe e filha. Na edição final fui obrigado a cortar um trecho do plano-sequência em que Celeste e Eugênia se encontram no hospital e se cumprimentam. Evidentemente as duas não tinham afeto uma pela outra, se cumprimentaram com dois beijos na bochecha como duas apenas conhecidas. As próprias atrizes ao assistirem à cena chamaram minha atenção para esta incongruência da interpretação⁸. O trecho foi suprimido, pois tive que concordar com aquela evidência.



I - Momento do beijo entre Eugênia e Celeste.

Acredito que se estas improvisações que pretendiam criar um histórico das personagens tivessem sido trabalhadas mais a fundo, em maior número de ensaios, talvez esta incongruência da interpretação não escapasse durante as gravações. As improvisações deste tipo não foram em maior número por vários motivos. O principal era porque tinha a falsa noção de que a maioria das cenas era curta demais, com pouca intensidade dramática, fazendo-me crer que estes vários ensaios poderiam ser cansativos e redundantes para os atores. O resultado provou o contrário. Um simples encontro no corredor poderia entregar o jogo da ficção, criando um choque de existência entre a das personagens (mãe e filha) e a das atrizes (praticamente desconhecidas.).

⁸ Os trechos do vídeo com e sem a ação do beijo estão em sequência no DVD em anexo sob o título de “Beijo”.

4.4. Fatores de Influência Extra-ficcionalis.

Quando os ensaios e as gravações começaram, uma evidente nova condição se deu: a das relações entre todas as pessoas envolvidas nestas tarefas. Concluí, tanto através do processo de “O Satélite”, como de outras experiências, que ensaiar e desenvolver o trabalho de interpretação acontece substancialmente entre todas aquelas pessoas: atores, diretor, equipe e assim por diante. Isto quer dizer que, em “O Satélite”, grande parte das dificuldades e facilidades para desenvolver o trabalho de interpretação decorreu do modo como se deram estas relações, principalmente entre diretor e atores. Constatado que existiram problemas no modo como pude conduzi-las.

Uma das possíveis causas disto foi a existência de uma mistificação exagerada pelo trabalho dos atores. Esta disposição certamente inibia minha relação com eles. Não acredito que o motivo deste comportamento tenha se dado simplesmente por timidez, mas em grande parte inspirado por minha breve experiência como ator: o trabalho de interpretação de atores sempre me pareceu difícil e complexo. Fazendo uma analogia bastante lúdica, é como se soubesse que “bombas atômicas” são objetos delicados e que merecem cuidado, mas que por não ser um “expert” em bombas, não poderia ter muita “audácia” ao lidar com elas – ou seja, havia falta de conhecimento prático na direção de atores. Desta forma, acredito que o intercâmbio criativo entre as subjetividades dos atores e do diretor foi uma necessidade que não se supriu plenamente. (No entanto, penso ainda hoje que o cuidado que lhes reservei não foi maior do que deveria ser.).

Paira entre as responsabilidades do diretor, ser aquele que deve sempre trazer respostas prontas para o trabalho. Este é um “fantasma” perigoso para a direção de atores, é algo a ser combatido. Contra isto, a

simples promoção de um ambiente favorável e mais “solto” faz com que os atores estejam livres de alcançar objetivos finais para a cena e isto para o diretor, implica em abandonar respostas prontas e perceber o que surge dos ensaios e da gravação. Acredito que este problema acometeu a cena do café da manhã na casa de Amanda, por exemplo. Mesmo fazendo um ensaio preparatório para desenvolver a cena, considero que ela tenha permanecido objetiva demais, didática, na medida em que a relação conflituosa entre Amanda, seu marido e a doméstica se resume a uma fala do marido que demonstra seu preconceito extremado. O ideal era que este preconceito se mostrasse pela tensão entre as personagens e não em uma fala. Neste caso insisti na solução do roteiro, que não é ruim enquanto tal, mas teria que ser transposta para a cena organicamente, o que certamente a transformaria. No entanto, o objetivo que impus foi garantir o signo do preconceito, ou da estupidez do marido.



II – Cena do café da manhã

Neste caso, teria sido positivo consultar os atores e suas sensações⁹ para confirmar se a relação entre eles se estabeleceu e se o desconforto provinha disto, não do signo combinado. Certamente descobriria que algo não ia bem.

⁹ Falo em sensações por ser algo menos elaborado, mas mais significativo em contraposição a idéias e opiniões.

Quase um ano depois das gravações de “O Satélite”, participei do curta “Fim de Semana Sim”¹⁰ como assistente de direção. Esta experiência também me ajudou a pensar nas relações extra-funcionais entre os integrantes de uma gravação. O elenco deste curta era basicamente formado por crianças. A meu ver, esta característica evidenciou o problema das relações por duas vias. A primeira, positivamente, através da maneira como os diretores de “Fim de Semana Sim” conduziram o trabalho com as crianças e a segunda, negativamente, por conta das necessidades que as crianças apresentaram no decorrer das gravações.

Entre atores e diretores era evidente que desde os ensaios desenvolveu-se uma relação de amizade. Isto foi reforçado durante o período de gravação que, por escolha dos diretores, aconteceu em um sítio onde todos, equipe e atores, ficaram hospedados. Por si só, ficar hospedado com o resto da equipe na locação dava outra característica para os dias de gravação. O ritmo e a dinâmica já não era aquele habitual dos “sets” de que fiz parte. Não exigia uma produtividade “industrial”: horários apertados e clima de trabalho fastidioso. Estar em um local aprazível e com toda equipe proporcionava outro clima para a atividade. Só o fato de as pessoas não terem que se deslocar até a locação toda manhã já aliviava o trabalho.

Para os atores mirins, além deste ambiente de trabalho favorável, (um sítio com piscina e coelhos), os diretores procuraram estabelecer uma dinâmica de co-responsabilidade em relação à feitura do vídeo. Era sempre lembrado às crianças qual eram suas responsabilidades no fazer da gravação e tudo, de certa forma, era negociado com elas de maneira que se sentissem parte integrante do projeto. Esta sensação delegada aos atores é mais ou menos aquilo que faltou em “O Satélite”, pois se assim fosse, os atores não só fariam parte das gravações como seriam co-realizadores do

¹⁰ FIM de Semana Sim, Mirian Magami e Vinícius Toro. CTR-ECA-USP. São Paulo.2006 (em finalização).

curta¹¹. Acredito que se o clima de trabalho coletivo se estabelecesse, as possibilidades de criação se ampliariam.

Em “Fim de Semana Sim”, tive uma surpresa em relação a uma determinação dos diretores que, na minha pequena experiência em sets, nunca tinha visto. É muito comum estabelecer silêncio total no set quando se está rodando e durante as coberturas de som. Este silêncio tem um caráter objetivo que é indispensável, mas nos intervalos entre um take e outro, um *set-up* e outro, o caos é re-instaurado: “é mudança de luz pra lá e, mudança de móveis pra cá; é “me passa a bandeira!” pra lá e, lanchinho, água pra cá...”. No set de “Fim de Semana Sim”, durante todo o período das cenas em que era requerido um maior desgaste emocional dos atores, foi pedido para que a equipe mantivesse silêncio mesmo nos intervalos entre *set-ups* diferentes. Nunca tinha visto aquilo, toda equipe preparando o próximo *set-up* em silêncio e sob uma concentração extremamente direcionada para o que seria gravado: os atores e a cena. Neste caso, este estado não era causado simplesmente por uma ordem, mas eu, como assistente de direção, era incumbido de pedir silêncio justificando a todos o motivo disto: a cena requeria uma maior concentração dos atores.

Considero que este comportamento foi determinante para que o trabalho no set de filmagem fosse menos alienado da cena em si. Em vez de cada um cumprir seu papel determinado no set, incluídos os atores, que geralmente são chamados pra representar quando o set está pronto; gravam e depois vão embora. Todos estavam ali pra realizar a cena e o objetivo era este.

Outro fator que me chamou atenção às relações extra-ficcionais foi o que chamei de necessidades dos atores. Pude observar isto na relação estabelecida entre a atriz principal do curta, uma menina de dez anos e o

¹¹ Para alguns atores isto ocorreu em maior grau, para outros em menor.

ator que representava seu pai. Sei que durante os ensaios, os diretores tentaram estabelecer uma relação de afeto e proximidade entre os dois atores. Isto aparentemente tinha sido bem sucedido, porém surgiu um problema. Em uma das cenas, o ator que representava o pai tinha que, nervoso, repreender severamente sua filha. A experimentação desta cena de maneira mais intensa foi deixada para os últimos ensaios, próximos ao período das gravações. Nesta experimentação, o ator que representava o pai, convincentemente deu uma bronca enfurecida na atriz. O problema surgiu das implicações reais desta bronca na relação que estava sendo estabelecida. Durante as gravações a atriz demonstrou extremo incômodo em estar perto do ator que representava seu pai. Chegava a não querer gravar *takes* com ele, ou mesmo não querer beijá-lo na bochecha em uma cena em que se despediam. A relação extra-ficcional influenciou, neste caso, negativamente a gravação, porém atestou sua importância. Claro, este problema teve que ser solucionado através de negociações com os atores, principalmente com a menina, lembrando-a de sua responsabilidade em fazer as coisas que tinham sido combinadas e, do por que delas. Mesmo assim, se nos atentarmos à cena do beijo no resultado final, é possível perceber as implicações emocionais da menina em sua interpretação, por exemplo, pela velocidade apressada com que dá o beijo. Os diretores de “Fim de Semana Sim” tomaram muito cuidado para que as relações fossem muito bem estabelecidas nos ensaios, não obstante se defrontaram com esta situação. Provavelmente, o afeto desenvolvido entre os atores que representavam pai e filha não estava suficientemente forte para superar um momento de conflito normal numa relação entre pais e filhos.

4.5. Improvisações Durante as Gravações.

Como havia planejado, as gravações de “O Satélite” contaram com momentos de abertura para a improvisação e isto proporcionou, de fato, algum sucesso, tanto no que diz respeito à interpretação, quanto em acréscimos criativos à dramaturgia. Exemplo que funcionou em ambos os sentidos aconteceu durante a gravação da cena em que Amanda perambula pela praça. Esta cena não existia no roteiro original, a idéia da cena veio a partir de conversas com a atriz que, revelou certa fixação por praças. Ela até chegou a dizer que queria fazer um documentário sobre “tipos” que passavam por ali. A praça, então, seria o espaço que ambientaria o “estar à deriva” da personagem.

Não existiu propriamente um ensaio desta cena, houve apenas um pré-reconhecimento do espaço, ou seja, fomos ver como era a praça. Então tudo foi gravado em regime de improviso¹². Tínhamos um período inteiro (5 horas) só pra gravar esta cena e, esta folga de tempo aliada à pouca necessidade de garantir momentos objetivos do roteiro, permitiram liberdade para a atriz criar sob as circunstâncias da personagem. (A câmera e o microfone estariam encarregados de segui-la de maneira igualmente livre). O resultado final de todo o material gravado nesta diária é muito intrigante, (fez-me querer editar um curta apenas com estas imagens¹³). No decorrer destas improvisações a atriz criou uma ação que contribuiu muito para a o roteiro na edição final. Entre todas as coisas que fez naquela praça, uma delas foi a apropriação de um hábito pela atriz-personagem de colher folhas das árvores, dobrá-las para sentir o cheiro exalado e finalmente guardá-las na bolsa. Este detalhe foi muito importante mais adiante quando a personagem Amanda é acolhida por Eugênia em sua casa.

¹² Apenas duas ações foram exigência e imposição do roteiro para a gravação: o momento do choro e o início da perseguição.

¹³ Este outro curta se chama “Contenda” e está no DVD em anexo.

Nesta cena há um momento em que Eugênia bisbilhoteia a bolsa de Amanda com o intuito de saber alguma informação sobre aquela mulher “perdida”. Quando Eugênia abre a bolsa, vê-se que dentro há apenas notas de dinheiro e, junto com elas, um amontoado de folhas, as mesmas recolhidas na cena da praça. O resultado disto é formidável, pois imageticamente cria-se para o espectador e para a personagem de Eugênia a confirmação do estado problemático daquela mulher. Pode-se dizer que encontrar folhas na bolsa de Amanda foi o motivo das ações seguintes de Eugênia (telefonar para a filha e ir para o hospital).



III - Amanda pega folhas na praça.



IV - Sente odor das folhas.



V - Guarda-as na bolsa.



VI - Eugênia encontra as folhas na bolsa.

Na cena da praça, a atriz apresenta um registro de interpretação muito “natural”. Acredito que muito disto tenha sido causado pela liberdade de exploração da cena (sem excluir-lhe os méritos de boa atriz que é). De certo modo, este registro se mostra recorrente na maioria das cenas. Creio que a decisão de não pedir aos atores que decorassem, nem estudassem o texto do roteiro, assim como de não estabelecer uma decupagem rígida, liberou os atores de se preocuparem com o que iriam falar e com que iriam fazer. Esta liberdade era estabelecida em prol de que os atores tomassem mais atenção às relações durante a cena (entre si e com

o “mundo”). A improvisação, neste caso, ajudou na interpretação dos atores. Isto aconteceu em detrimento da possibilidade de que executassem uma simples reprodução daquilo que imaginaram ao ler o roteiro.

4.6. Frescor da Improvisação X Sua Repetição.

As improvisações permitiram que os atores experimentassem as vontades das personagens em cena, descobrindo livremente o que cada ação sugeria e como estas levavam a outras ações. Esta interligação das ações configura o que arrisco chamar de dramaturgia interna do ator e, claro, refletem no novo roteiro, da mesma forma que o exemplo da cena da praça. Estas ações e percepções descobertas durante a cena pelo ator têm um valor “documental”, uma espontaneidade do momento que considero almejável.

Porém, nem tudo correu como o imaginado. A improvisação durante as gravações entrou em conflito com a necessidade de continuidade das ações e espaços por conta da montagem futura. Uma vez improvisada a cena, em maior ou menor exatidão, aquelas ações teriam que ser repetidas em outros *takes* para poder permitir que tomadas de ângulos diferentes tivessem continuidade e, no limite, que as ações, precedentes e posteriores àquela improvisada, pudessem ligar-se a ela ¹⁴. Este conflito se manifestou na cena em que Amanda e Eugênia encontram Celeste no hospital. Neste momento Amanda já havia se assumido integralmente como filha de Eugênia, porém, frente a frente com a filha verdadeira, Amanda entra em um choque de realidades. A tensão entre as personagens aumenta até que Amanda sente dores de parto e a cena termina. Tudo estava pouco

¹⁴ Claro que só existe uma necessidade de respeitar a gramática da continuidade se esta for uma escolha estética do vídeo, como no caso em questão. Não se trata de uma necessidade natural.

ensaiado, propositalmente livre para o improviso. Apenas a seqüência determinada de acontecimentos era referência para a cena.

Não havia uma decupagem meticulosa, o plano de gravação estava arquitetado de maneira que a cena inteira se repetisse pelo menos quatro vezes para que, nas primeiras três vezes a câmera concentrasse a atenção em cada personagem consecutivamente e na quarta vez transitasse livre entre as três personagens. Apesar dos benefícios destas escolhas a possibilidade de gravar várias vezes a cena inteira de vários ângulos gerou o problema da repetição. Nem todos os momentos de cada take ficavam bons (também por razões técnicas como entrada de boom em quadro e etc.) e isto nos levava a repetir a cena inteira além das vezes já planejadas. Esta repetição não foi problema para os momentos de menor intensidade emocional, mas para os de maior como este, percebi um desgaste das atrizes. Não optei por re-gravar e, portanto, repetir apenas os trechos prejudicados da cena em cada *set-up*, pois não queria fragmentá-la durante a gravação. Toda esta cena se dava num crescente emocional.

Claro que este problema da repetição não é apenas fruto da opção por esta determinada dinâmica de gravação, mas também e principalmente se deu por minha insegurança como diretor. Gravar as cenas inteiras de diversos ângulos, dando prioridade para cada personagem em cada um deles, delegando liberdade para o fotógrafo enquadrar de maneira mais livre, gera um problema prático: A dificuldade em saber, depois de certo número de *takes*, se para todos os momentos da cena havia boa interpretação registrada de um ou mais ângulos, garantindo bom material para a edição. Perdi a noção do que já estava bom e do que ainda faltava gravar. Multiplicar as variáveis dos ângulos, da prioridade por cada personagem e dos momentos bons e ruins de cada take, resulta em muitas

variáveis. Isto fazia com que sempre gravasse um take ou outro a mais por segurança.



VII – Câmera acompanha Celeste



VIII – Câmera acompanha Eugênia

O problema da repetição vai contra a natureza livre do improviso, pois sua repetição leva a um enrijecimento da interpretação. Os atores podem mecanizar-se e começar a criar marcas que não existiam. Hoje entendo que até um determinado momento a repetição livre da cena serve para aprofundar e ir ao limite de algumas possibilidades da interpretação desenvolvidas nas primeiras passagens, mas depois de um tempo alcançam um ponto de saturação. Esta saturação pode ser dissolvida com alguma mudança considerável da cena ou da condução dela. Esta mudança poderia se configurar como uma pausa de um dia de gravação (ou ensaio) para reflexão e assentamento da experiência alcançada no improviso ou, se no mesmo dia, em propor algum jogo teatral que proporcionasse um descondicionamento. Um exercício simples que poderia ser feito é o da inversão lúdica dos papéis entre os atores.

No caso específico da cena do hospital, a repetição levou ao cansaço físico e mental das atrizes (e da equipe). Mesmo pensando na exaustão física como possível bom alicerce de preparação para o ator, (para sensibilizar e portar o ator a estados extra-cotidianos), não estávamos preparando a cena, a estávamos gravando. Não fiz nenhuma pausa, pois o plano de gravação estava apertado e somado a isto, naquela época, nunca passaria pela minha cabeça propor algum jogo teatral. Além destas

possibilidades das pausas, acredito que existam outras soluções para que, contra a repetição, não se tenha que abandonar os planos-sequência, os diversos ângulos e a liberdade de enquadramentos como, por exemplo, a solução das várias câmeras em “Julien Donkey Boy”.

4.7. Aquecimento

O despreparo em conduzir um aquecimento para os atores durante os ensaios impediu-me de usufruir deste colossal alicerce de criação. O corpo e suas possibilidades criativas não foram aproveitados. Na época dos ensaios já sabia que um aquecimento corporal era importante, talvez não tanto quanto o acredito hoje, mas percebia alguma importância. Lembro-me que no início de um ensaio em que estariam presentes as três atrizes que interpretavam Amanda, Celeste e Eugênia¹⁵, esperávamos a chegada da atriz que interpretava Celeste: ela estava um pouco atrasada. Enquanto não chegava, coloquei para tocar uma música para nos entreter apenas. Quando a atriz chegou, cumprimentamo-nos e, com o intuito de começar logo o ensaio, desliguei o som. Instantaneamente a atriz que chegou questionou o porquê de ter feito aquilo. Com pesar, disse que a música era boa para fazer um aquecimento. Fiquei meio sem jeito e re-liguei o som por mais algum tempo aguardando que a atriz se aquecesse. O fato é que não sabia conduzir um aquecimento e isto me impedia de utilizá-lo nos inícios dos ensaios. As atrizes a que chamei para realizar o curta provavelmente tinham muito mais experiência neste campo do que eu e, por conta disto, sem tocar no assunto, deixava a cargo delas o aquecimento individual como neste ensaio que relatei.

Isto hoje me parece um desperdício. Tenho certeza de que cada ator sabe como se aquecer, mas o aquecimento coletivo pode fazer parte do

¹⁵ O nome das atrizes nesta ordem é: Lorena Lobato, Mawusi Tulani e Maria Melo.

processo de criação (Isto implica também na necessidade de espaços adequados para ensaios, espaços de que não dispunha e nem acreditava imprescindíveis.). Além de os ensaios poderem ser elaborados de maneira direcionada para as deficiências de interpretação detectadas nos próprios ensaios, o momento do aquecimento pode compreender diversas funções. Acredito que uma primeira e fundamental função que serve a todos, incluído o diretor, é a função da concentração e sintonização. Este espaço reservado à simples concentração pode ser muito importante para a atividade de criação. (Só recentemente entrei em contato com práticas recorrentes nas artes cênicas e agora entendo melhor suas possibilidades. Em minha formação audiovisual experimentei poucas oportunidades deste tipo de conhecimento).

No início dos encontros, o aquecimento com a simples função de concentração e sintonização pode combater a ansiedade e angústia que, quando chegamos para o ensaio, trazemos dos lugares de onde viemos: da rua, do emprego, da faculdade, e assim por diante. Portamos conosco todo stress da locomoção pela metrópole, assim como, pensamentos que não necessariamente têm a ver com o ensaio e com o trabalho criativo. Percebo que existem inúmeras formas de realizar uma atividade destas, podendo ser desde uma meditação conduzida, uma massagem coletiva, exploração dos movimentos do corpo sob uma dinâmica não cotidiana, ou qualquer coisa que favoreça a todos se desligarem das circunstâncias cotidianas, aumentando a atenção para toda sutileza e novidade que pode surgir no ensaio.

Depois deste momento reservado à concentração, o aquecimento pode tomar rumos mais específicos, por exemplo, trabalhar carências dos atores em relação à cena, ou mesmo direcioná-lo para jogos aparentemente lúdicos que possam desobstruir a mente, no que diz respeito à auto-

juízos e pré-condicionamentos. Um bom exemplo de exercício deste tipo é o da livre associação de palavras. Neste exercício condiciona-se uma palavra dita a um passo dado, mantendo um ritmo mais ou menos acelerado de caminhada. Este exercício promove, dentre outras coisas, desobstrução do imaginário para favorecer a criação durante a improvisação.

Acredito que o aquecimento também tem como finalidade o estabelecimento de um ambiente seguro e propício para a criação. A determinação deste ambiente não é objetiva, mas acredito que o papel de propor este ambiente é do diretor e, isto pode se dar através de uma simples postura e de ações concretas como a de conduzir um aquecimento coletivo¹⁶. Nada disto passava muito pela minha cabeça na época das gravações de “O Satélite”.

4.8. Audiovisual, Arte Coletiva?

Os questionamentos a que me propus em relação à influência das relações extra-ficcionais no trabalho com os atores levaram-me a pensar nas condições de produção como sendo fatores influentes nestas relações. Já tinha mais ou menos me referido a este assunto quando falei sobre o curta “Fim de Semana Sim”, e isto também serve para o processo de “O Satélite”.

A primeira percepção sobre as condições de produção diz respeito ao número de ensaios e sua operacionalidade. Tendo as datas de filmagem marcadas com antecedência e a impossibilidade de remunerar os ensaios e todas as pessoas que dele faziam parte (o mesmo para o período das gravações), os encontros precisavam ser mais objetivos. Não queria abusar do tempo dos atores com ensaios numerosos e sem aparente necessidade.

¹⁶ Não se trata de uma posição paternalista, mas sim de uma responsabilidade primordial de quem conduz o ensaio e o projeto. Isto não exclui a responsabilidade de cada ator em colaborar para propiciar este ambiente.

Mas pensar assim já era, acredito, uma contaminação por determinada idéia de produção audiovisual. Este condicionamento além de pedir por encontros mais objetivos, também favorece o isolamento entre as “funções” (especializações) e a personificação da obra em torno de alguma figura, o diretor, o produtor ou o roteirista. Aos poucos começo desconstruir esta cultura dentro de mim e a conseguir compreender o audiovisual como uma arte que também pode ser coletiva. Esta mudança de perspectiva poderá alterar meu entendimento em relação a trabalhos futuros.

Observei, nas dinâmicas de ensaio de grupos de teatro, com que entrei em contato, um interesse em comum entre seus integrantes, que em colaboração, criam¹⁷. Nestas dinâmicas parece-me que fica mais evidente a necessidade de um tempo e de uma dedicação mais alongados. Pensar em um processo de criação, em vez de pensar em ensaios, não fazia parte de meu universo no tempo de “O Satélite”, mas se fizesse, ainda seria inviável sob uma perspectiva em que curtas são normalmente encarados: como produtos encerrados em si¹⁸.

Ainda sob uma perspectiva mais industrial, arcar com remuneração e gastos para manter atores e equipe por um tempo alongado de processo é praticamente impensável. Mesmo sabendo que alguns filmes brasileiros são embriões de desenvolvimento em processo, principalmente aqueles que dão maior atenção aos atores, considero que a maioria ainda se restrinja à naturalização da interpretação e não como perspectiva de pesquisa. Arrisco propor que uma disposição da criação, em que cada indivíduo considera o processo como uma realização própria ao mesmo tempo em que coletiva,

¹⁷ “Processo colaborativo”, “processo de pesquisa” e “criação coletiva” são termos diferentes entre si, mas muito em voga no âmbito do teatro, enquanto que no audiovisual que pude conhecer são quase desconhecidos ou não aplicáveis.

¹⁸ Com “produtos encerrado em si” me refiro a necessidade programática de produção de um curta-metragem, ou seja, é necessário que exista um projeto com objetivos claros (roteiro, numero de ensaios e diárias, plano de gravação, locações etc.) e o resultado é esperado como um produto que encaixe em um formato aceito por festival ou televisão. As experimentações enquanto projeto são raramente viáveis.

possa viabilizar sua existência num período mais alongado. Claro que esta solução não supre os problemas financeiros de cada um, mas enquanto perspectiva pode favorecer o processo. Difícil é estabelecer coletivos em tempos em que reina a individualidade (incluindo a estas, minha própria).

4.9. Ponto de Partida para uma Reflexão.

Todas estas reflexões sobre os projetos de que fiz parte levam-me a apostar que os universos ficcionais e não ficcionais são fatores do trabalho objetivo da representação dos atores. No entanto, todas estas ponderações são feitas segundo o pressuposto de que é no ato de fazer, que se determina o resultado para o público. O problema de percepção se apresenta no momento em que considero o espectador como aquele que de fato irá julgar a qualidade da interpretação dos atores. Insistindo nas repostas que já encontrei, arrisco algumas considerações sobre esta relação entre espectador e obra para através destas aprofundar as reflexões sobre o “como fazer”.

5. O Contrato obra-espectador.

Se o diretor, ao conduzir os atores, é de fato o primeiro espectador destes (privilegiado no audiovisual por ser o único com a possibilidade da interação física – aquele que pode influir decisivamente), é importante para seu trabalho pensar em quais as vias em que pode se conformar a ficção: acontecimento que pode ser fabricado por uma experiência nova e potente ou por uma demasiadamente codificada e esperada.

Para desenvolver esta afirmação, proponho reconhecer que entre espectador e peça audiovisual sempre se estabelece um ou mais contratos. Contrato é um acordo entre duas partes, redigido tanto pela peça, quanto pelo espectador. Existe desde sua proposição, que se dá a partir da existência da peça. Como é confeccionado conjuntamente pelo espectador, este contrato não é objetivo, nem respeita um modelo pré-definido, (já que cada espectador entrará com suas necessidades). Deve-se levar em conta uma série de variantes que antecedem a experimentação da obra e que acometem o espectador, como: informações relacionadas à peça audiovisual, estado de espírito, circunstâncias culturais e assim por diante. O contrato começa a ser estabelecido pelo espectador no momento em que procura no jornal por um filme, induzido por uma motivação qualquer, informar-se, divertir-se ou outra; muitas vezes vai ao cinema por indicação de amigos. De qualquer forma, munido de algum pré-julgamento ou uma breve sinopse do que se apresentará.

Ir ao cinema é um fenômeno socialmente e culturalmente já constituído. Mesmo diferentes entre si um cinema de outro, convenções culturais operam sempre no espectador: uma pessoa vai assistir a um "filme de arte" em um cinema que propõe ocupar-se disto, ou vai a um cinema

comercial procurando por um filme despreziosamente, para se divertir. Pode propor-se a assistir a um filme supostamente transgressor e "underground", projetado em um espaço alternativo, produzido por um artista supostamente inovador e estará, sem perceber, condicionando-se para este mesmo evento, preparando-se para ser chocado. Assim, acredito que mesmo fugindo de uma convenção o espectador inevitavelmente se insere em outra. Estes fatores vão já o condicionando para algo que ainda nem se quer se apresentou.

Até onde estas expectativas podem determinar a experiência? Acredito ser uma pergunta sem resposta exata, porém, tendo a acreditar que uma relação demasiadamente condicionada pode impedir uma percepção mais sensível do trabalho dos atores, na medida em que se torna mais importante e mais sólida que a própria experiência. É o momento extremo em que se consolidam os pré-conceitos. Neste caso, o espectador pode se satisfazer ou não com a obra por conta de algo independente desta. Quero acreditar que nem todos sejam dominados pelas expectativas e que sua influência pode ser proporcionalmente alterada no decorrer da experimentação da obra, pois estas expectativas são equivalentes a contratos não firmados, esboços de contrato que se concretizariam, ou não, só depois da relação viva do observador com o objeto. Se assim é, existem dois momentos cruciais que conformam o contrato obra-espectador: um antes da exibição e outro durante.

Isto posto, o contrato de maior interesse para esta discussão é o que chamarei de "contrato ficcional". Como o nome sugere se dá em obras ficcionais e, mesmo com a predisposição do espectador, durante a exibição da obra o contrato ficcional pode não se efetivar causando o desinteresse do

espectador pela ficção e, conseqüentemente, pela obra¹⁹. Em determinados casos é fácil observar quando o contrato ficcional se estabelece. Em histórias fantásticas tomamos por reais elementos que cotidianamente não poderiam ser tomados como tais. Só assim, acredito ser possível se envolver e participar afetivamente de um filme como "Homem Aranha"²⁰, mesmo sabendo da não existência do Homo-aracnídeo e da impossibilidade de todas as peripécias por ele realizadas. Acredito que este fenômeno seja comum ao audiovisual e ao teatro.

O contrato no teatro parece-me que costuma ser mais frágil do que no audiovisual, porém, mais evidente, o que facilita observar seus desdobramentos. Quando assisto a uma peça de teatro percebo quase sempre uma série de convenções que fazem parte do contrato "ir ao teatro". A mais evidente no palco italiano é a convenção físico-espacial que abriga a cenografia, o palco, a platéia e até mesmo os atores. A cenografia, mesmo se realista em sua caracterização, é distribuída pelo palco frontalmente, ou seja, de forma a estar visível ao público que observa sentado de um lugar fixo e que não pode se locomover pelo espaço. Desta forma, o espaço e os objetos cênicos distinguem-se daqueles cotidianos que, ao contrário, não se apresentam sob perspectiva predefinida na relação com as pessoas. Os atores procuram representar voltados para o público; as trocas de cenário podem ser usadas para transformar o mesmo espaço concreto, o palco, em "lugares ficcionais" diferentes, e assim por diante. Muito da ficção fica a cargo do espectador, como se ao entrar na sala encontrássemos um enunciado dizendo: "Complete as lacunas com a imaginação!". É comum que muitos objetos e cenários sejam apenas sugeridos pelos atores. Os espectadores são quem os tornam reais imaginando-os. Por exemplo, um

¹⁹ Estas considerações baseiam-se no pressuposto de que há uma escolha pela ficção, mas sabe que existem possibilidades estéticas que se fundam justo na quebra deste contrato e que pode haver interesse nisto.

²⁰ "Spider-man", Sam Raimi. Sony Pictures, Estados Unidos. 2004.

ator pode segurar um pedaço de madeira²¹ pretendendo que seja um bebê e, dependendo de como isto for feito, o espectador assume esta "irrealidade" como uma nova realidade, ficcional. Se isto acontece é sinal de que o contrato se efetivou, mas isto não foi causado pelo simples estabelecimento do signo do bebê de madeira. O problema reside em que, todas estas convenções e inúmeras outras, se não acordadas com o espectador não o permitem embarcar neste outro mundo proposto, ficcional. Isto reforça a idéia de que o fenômeno das convenções, por si só, não é condicionador. Pode funcionar também e principalmente na mão oposta resultando em um contrato ficcional mal sucedido. Mais uma vez, o contrato está além das convenções e expectativas. O que é este contrato ficcional então?

Ao lembrar-me de relações com professores de escola, ou de minha participação em alguma roda de conversa, percebo nestas situações diferenças em meu grau de atenção e interesse por determinado orador, professor ou colega em contraposição a outros. É notável aquele que fala de algo que realmente lhe importa, que realmente tem necessidade de dizer. Um professor pode lecionar sobre uma "matéria" repulsiva para o gosto do aluno, mas se tem prazer em ensinar aquilo, se realmente lhe move, a atenção do aluno é captada de alguma forma. Faz-se jus àquela constatação de domínio público que, ao se referir aos olhos de um orador munido desta "vontade", diz: "Os olhos dele brilham quando fala sobre aquele assunto!".

Quando uma mensagem é emocionalmente significativa para o emissor (e não só significativa por ser composta de signos, palavras, números e uma mensagem codificada) seus olhos magnetizam nossa atenção, brilham. O contrato ficcional é esta potencialidade que permite sugar a atenção do espectador para algo que arrisco chamar de sincero. Pensar nisto, para mim, ajuda a concretizar aquilo que percebo numa boa

²¹ O exemplo do bebê de madeira é uma citação de Stanislavski em seu livro "A preparação do ator".

interpretação de atores. Mas como garantir isto? O que pode imprimir em uma convenção, num signo, num gesto, uma necessidade sincera de existir?

A realidade com que o ator pode lidar com objetos e cenários imaginários está relacionada a isto tudo²². Se um ator faz de conta que um pedaço de madeira é um bebê e leva isto a sério, acredita ele mesmo nesta "mentira", o espectador também vai acreditar e segui-lo com sua imaginação, este é o ponto. É seguindo este mesmo princípio que um ator pode deixar que o espectador acredite em suas "emoções e sentimentos ficcionais", ou seja, as representa de maneira que o espectador compre-as para si, que reconheça o brilho em seus olhos.

Ao acreditar na mentira, não se espera que o ator esqueça quem é e se confunda definitivamente com sua personagem ao ponto de ser possível encontrar "Hamlets" tomando ônibus por aí; não é este tipo de esquizofrenia absoluta a que me refiro. Arrisco dizer que qualquer pessoa minimamente atenta à sua própria consciência já percebeu em situações cotidianas que existem camadas de consciência, ou de auto-observação, que operam simultaneamente, ou seja, é possível enquanto choramos por qualquer tragédia verdadeiramente ocorrida, que observemos nosso próprio comportamento num outro nível de consciência, que não está necessariamente chorando ao mesmo tempo²³. Está nesta possibilidade dos vários níveis de consciência a capacidade do ator criar versões da realidade sem se embriagar definitivamente nelas; estas realidades são necessárias para o trabalho do ator.

²² Acredito que o cinema, através das possibilidades intrínsecas à sua linguagem pode proporcionar o contrato ficcional sem passar pelo trabalho dos atores. De modo geral, os filmes de ação conseguem fazer isto através da montagem "estroboscópica" músicas "emocionantes" e ruídos de explosão, por exemplo. Algumas destas possibilidades específicas do cinema são apreciadas pelo texto "A alma do cinema" de Edgar Morin. XAVIER, Ismail. 1983: 143-172.

²³ Não é uma técnica exclusiva de atores e nem é preciso nomear isto a que chamo de "camadas de consciência" segundo teorias psicanalíticas. Poderíamos encontrar um paralelo a estas instâncias no livro de Stanilavsky, mas acima de tudo, é uma experiência que qualquer um pode fazer em qualquer situação.

Para que a ficção ocorra, além dos contratos estabelecidos com o espectador, deve haver a reafirmação constante dos mesmos, garantindo sua efetivação. Isso quer dizer que, no caso do bebê de madeira, por toda a duração peça se a idéia for manter esta ilusão, os atores devem continuar tendo uma relação real com o bebê; se por acaso um ator segura o pedaço de pau de maneira brusca ou incompatível com o segurar um bebê, o espectador voltará a ver apenas o pedaço de pau, ao invés do bebê, então este contrato foi quebrado o que gera conseqüências para a fruição da obra. O mesmo problema se mantém se um mesmo objeto é usado para significar vários outros, por exemplo, o pedaço de madeira como bebê que se transforma em espingarda e em vassoura. Para cada mudança de significado acredito ser necessário rearticular o contrato com todo o cuidado expresso acima. Este cuidado em cada mudança corresponde diretamente à profundidade e à própria impregnação do significado no espectador. Para com os sentimentos interpretados acontece da mesma maneira: está a cargo do ator manter coerentes as ações e reações de seu personagem para que o espectador permaneça de acordo com o contrato ficcional²⁴. A coerência almejada não é em relação a alguma lógica realista ou naturalista, mas sim, em relação à própria sinceridade do ator, idéia que será aprofundada no próximo capítulo.

Pensar no contrato ficcional como uma relação com o espectador, que é viva, pulsante, não só pressupõe um trabalho dos atores tão vivaz quanto esta relação, como requer um espectador sensibilizado, capaz de se alimentar desta “vida”, além das suas expectativas, além do já codificado.

²⁴ Mesmo se a proposta da peça for a de quebrar a ilusão, em algum momento ela terá que ser criada pra ser quebrada, então as considerações valem para estes casos também.

O diretor, enquanto dirige os atores, é antes de tudo um espectador²⁵ (o primeiro).

²⁵ Com isto não entendo o diretor como uma entidade passiva, mas com a sensibilidade aguçada para tomar suas decisões.

6. O Ator, o Não-ator e a Personagem.

Segundo consta, em sua experiência sobre montagem cinematográfica, Kulechov²⁶ dispôs sucessivamente o mesmo grande plano “estático e completamente inexpressivo” de Mosjunki²⁷, diante de um prato de sopa, de uma mulher morta e de um bebê risonho: os espectadores “entusiasmados com o jogo fisionômico do artista”, viram-no sucessivamente exprimir fome, dor e doce emoção paternal²⁸.

Acredito que esta experiência sugere algo além do que uma lição sobre as potencialidades significativas da montagem. A imagem do ator, que é alternada com as demais, é sempre a mesma, repete-se. Neste caso, o que possibilita que a mesma imagem sirva para a construção de vários sentidos é a suposta inexpressividade do ator. Mas a “inexpressividade do ator” não parece servir só como imagem-coringa em meio às diferentes situações. Antes de atestar que é a montagem que gera todo o sentido para a imagem, é necessário atentar para o que é a simples presença de um ator, inexpressivo que seja, como um elemento significante, neste caso, não como imagem de um ator, mas como sinal de existência de alguém.

É muito oportuno o exemplo do ator que “não faz nada” ser aquele que melhor serve à intenção do diretor, como no caso do experimento de Kulechov. Já escutei algumas vezes pelos corredores a expressão “o ator que menos faz é o que melhor faz”. O não-fazer do ator, se não subjugado a uma artificialidade exterior (como se seguisse uma ordem – “não se mova!”), aproxima o ator e sua interpretação da simplicidade, do mínimo. A experiência de Kulechov faz-me perceber que o ator ao ser

²⁶ Lev Kulechov – Cineasta-teórico atuante na primeira metade do século XX na URSS.

²⁷ Nome do ator que participa do experimento.

²⁸ MORIN em XAVIER. 1983: 153.

“inexpressivo”, ao contrário de se tolher toda ação e por conta disto sua expressividade, pode simplesmente deixar-se ser, estar presente, que é a ação primordial.

Não quer dizer que fique mais tranqüilo ao saber disto, pois o segredo da boa atuação estaria em não fazer nada. Muito pelo contrário, acredito que o importante seja diferenciar os “tipos de fazeres”, aquele que é provindo do exterior como uma ordem e aquele que é inerente, imanente. Este fazer inerente pode estar presente, tanto no ator sem ação aparente, quanto naquele aparentemente ativo: é este simples “deixar-se ser”. Nem toda cena e nem todo filme permite que o ator simplesmente “seja” sem que para isto precise se mexer, como no caso Kulechov. Porém, qualquer que seja sua ação, deve estar permeada por uma transparência que revela o próprio ator. É possível que um ator construa todas as caracterizações da personagem, que fale com sotaque diferente, que faça determinadas ações pré-estipuladas (marcas), que fale um texto originalmente literário, porém, todas estas maneiras de se colocar devem necessariamente estar permeadas intimamente e sinceramente pelo ator (aquilo que ele é). É simples e concreto. Há um ator. Este nada mais é do que um ser humano e acredito que seja a partir desta existência que começa o trabalho da interpretação. É sempre do ator mesmo que se estará falando ao interpretar qualquer papel. Quando o ator não respeita esta premissa, ao querer fazer uma ação, inventa uma ação desligada de si, de sua sensibilidade, de sua natureza. Se percebo um ator que não convence, que é não crível, o problema não é caracterizado por uma não correspondência com a realidade: não é uma questão de verossimilhança e sim de vero-transparência.

Gosto de imaginar a representação como uma tela fina que cobre, ou não, o ator. O ator não convence porque tenta ser o que não é. Este não-ser, a tentativa da representação se transforma numa tela fina, que entre o

espectador e o ator, tapa-lhes a visão. Não se vê bem quem é que está se expondo (no caso, não se expondo). Como uma tela, este anteparo tapa, mas ainda sim deixa ver através. Sob ela, o que vemos turvamente é o próprio ator. Neste momento dá-se um conflito. Vejo duas existências simultâneas: a do ator e a outra que não é sua, mas da “personagem” (a tela fina). Esta situação de “conflito de existências” evidencia a ação do ator tentando ser o que não é, pois o vemos ao mesmo tempo que sua invenção para si. Não há aparição mais temível que a de um ator tentando ser e por isto mesmo não sendo. Para entender melhor este temor pode-se pensar na analogia do mentiroso que não sabe mentir. Este, ao mentir, evidencia-se mentindo e, para piorar, insiste na mentira mesmo sem sucesso: o cinismo do ator.

Então qualquer um pode ser ator, basta ser a si mesmo? A principio acredito que sim, basta estar vivo pra ser ator. Por isto não é estranho hoje em dia ver não-atores atuando em filmes de ficção e, muitas vezes, não por acaso, num desempenho melhor que o dos próprios atores profissionais. “Claro, estão sendo eles mesmos!” - alguém pode bradar negativamente. Mas por isto mesmo, por serem eles mesmos, é bom, é de verdade, sem tela fina. Este ser-a-si-mesmo aproxima o não-ator de uma personagem de documentário. Se encarar o documentário como sendo, acima de tudo, uma prática capaz de produzir realidades²⁹, esta aproximação não parece casual.

Silvio Da-Rin³⁰ ao falar de Jean Rouch, Edgar Morin e o Cinema-verdade traz à tona que é difícil desvincular realidade de ficção, ator de

²⁹ Do verbete “Real, realidade” em AUMONT, MARIE, 2003: 252, “... A realidade, em compensação, corresponde à experiência vivida que o sujeito desse real tem; ela está inteiramente no campo do imaginário...” “Produzir realidades” neste caso pode ser entendido tanto como a experiência do espectador do documentário, quanto de suas personagens.

³⁰ DA-RIN, 2004: 148-167.

personagem, isto no que diz respeito ao documentário. Sobre o filme “Crônicas de um verão”³¹, Da-Rin comenta:

“Em uma seqüência, Marceline, judia, ex-prisioneira em um campo de concentração, vaga pelas ruas de Paris com um gravador a tiracolo e um microfone de lapela – método que Rouch inaugura neste ato. Ela é acompanhada à distância pela câmera e suas palavras são uma evocação saudosa e dramática do pai, de quem a deportação a separou irremediavelmente. Durante o debate que se seguiu à projeção para os participantes do filme em vias de se fazer, surge a questão: verdade ou encenação? As respostas de Marceline, no debate e no questionário respondido pelos “atores”, são ambíguas. Verdade, porque eram lembranças íntimas de situações vividas, ditas com sentimento. Mas, esta verdade decorria de uma encenação:

*Eu me coloquei em situação, no drama, eu escolhi um personagem que eu interpretei na medida das possibilidades do filme, um personagem que é ao mesmo tempo um aspecto de uma realidade de Marceline e também um personagem dramatizado por Marceline.”*³²

Ainda sobre esta relação do real com o imaginário, Rouch ao descrever parte dos fenômenos percebidos em seu método de filmagem no filme “La Punition”³³, diz: “... as pessoas, talvez porque haja uma câmera ali, criam algo diferente; e o fazem espontaneamente.”³⁴ Da-Rin complementa esta afirmação de Rouch: “Ao criá-lo, não só criam o filme como criam uma dimensão de si mesmos que não poderia existir sem o filme, dimensão a um só tempo real e imaginária”³⁵.

³¹ CRÔNICAS de um verão, Jean Rouch e Edgar Morin, Argos Films, França, 1960.

³² DA-RIN, 2004: 154 - 155.

³³ LA Punition, Jean Rouch, Les Films de la Pléïade, França, 1962.

³⁴ DA-RIN, 2004: 157.

³⁵ DA-RIN, 2004: 157.

A meu ver estas duas últimas considerações definem o papel do ator em um filme. Na ficção, por mais que tudo seja ficcional, para o ator tudo deve ser uma dimensão (criada ou não) do seu íntimo, deve ser verdadeiro, real. Mais uma vez Rouch chega ao ponto:

“Agora eu percebo que se nós chegamos a algo foi em colocar o problema da verdade. Nós quisemos fugir da comédia, do espetáculo, para entrar em tomada direta com a vida. Mas a própria vida também é comédia, espetáculo. Melhor (ou pior): cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo que revela, amplifica. Ao longo dos diálogos cada um pode ser ao mesmo tempo mais verdadeiro que na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, mais falso.”³⁶

O que interessa a Rouch no ator do documentário é essencialmente o mesmo que pode interessar ao ator ficcional: a verdade com todas as suas implicações ficcionais. Porém, os meios de alcançar isto podem ser diferentes em um e em outro campo. No documentário, o processo da relação inesperada ou nova do ator com a câmera (ou documentaristas) parece jogar a favor desta verdade. Em geral, o personagem do documentário não sabe interpretar alguém que não ele mesmo, mesmo que este “ele mesmo” seja imaginário. Ele não tem tempo para decorar uma fala ou habilidade para controlar ou recalcar gestos indesejáveis para aquela relação (com a câmera). Acredito que no documentário o personagem pode chegar a se expor, desnudar-se de maneira inconsciente, como um paciente num divã psicanalítico: mesmo que fingindo ou dissimulando algo, revela-se. Mesmo na tentativa de criar um “outro eu” para a câmera o personagem do documentário diz muito de si, de seu caráter; esta mentira é sua verdade, sua espontaneidade. Esta situação é muito semelhante àquela do ator de

³⁶ DA-RIN, 2004: 154.

ficção que tenta ser outro, o efeito é o mesmo (tela fina), mas inserido no contexto do documentário me parece muito mais interessante, pois o tentar ser outro parece ser matéria prima para documentário. Mais uma vez, lembrando de um filme de Jean Rouch, “Eu um Negro”³⁷, uma das coisas mais interessantes são os nomes que as personagens do documentário dão a si mesmos, na medida em que lhes é concedida esta liberdade para o filme. Um deles se auto-nomeia Tarzan e outro Lemmy Caution – Agente Federal Americano. Esta influência cultural americana (do norte) e a necessidade de se representarem desta forma é algo que diz muito destas pessoas e em nenhum momento acreditamos que um deles é o próprio Tarzan (o personagem ou o ator do filme americano³⁸) e nem que o outro é agente federal americano. O mesmo parece se repetir em toda a trama que o filme desenvolve, a qual apesar de ser claramente ficcional, não deixa de mostrar muito do universo daquelas pessoas, de seus desejos. Assim, neste caso, é interessante vê-los tentando ser outros, com toda tela fina que os cobre.

É possível dizer que apesar de existir diferenças de interesse expressas pelos campos em relação aos atores (aos da ficção e aos do documentário), não sejam diferenças fundamentais, pois o fundamental se mantém: o interesse por perscrutar aquelas pessoas além da tela fina que os esconde, independentemente de como este esconder se dê, ora pela tentativa da personagem ficcional (alienando-se), ora pelo desejo de controlar sua própria representação (transfigurando-se)³⁹. Porém, em meio às diferenças entre os campos, há algumas que chamam atenção para pensar a boa interpretação do ator da ficção. Ao contrário do documentário, talvez não seja interessante perceber o ator se auto-denunciar

³⁷ EU, um Negro, Jean Rouch, Les Films de la Pléiade, França, 1958.

³⁸ TARZAN and the Mermaids, Robert Florey, Sol Lesser Productions, Estados Unidos, 1948.

³⁹ Esta reflexão não tem como objetivo definir o documentário como sendo algum tipo de prática específica, mas certamente resgata algumas possibilidades deste campo por uma escolha de afinidade com o assunto.

desconhecedor de sua própria exposição ao tentar negá-la (tentando ser outro, a personagem). Creio que na ficção não interessa ver a tela fina. Também não me parece que seja interessante perceber o ator, durante a cena, tomar consciência de suas “mentiras”: que perceba a incongruência entre ele e a personagem, um não podendo ser o outro. O que me parece mais interessante para o ator da ficção é que a personagem que cria para si, inevitavelmente imaginária, seja como uma declaração de si – “eu sou isto, também!” – contra o - “quero ser isto!” ou “a personagem é isto!”. À personagem do documentário esta declaração sincera de si não me parece necessária. Ao contrário, a personagem do documentário ao escolher para si um papel sob o desejo de ser outro (para a câmera ou para o mundo), proporciona maior interesse, na medida em que há a possibilidade do ato falho, assim como, no limite deste processo, a possibilidade da sua conscientização a respeito deste processo impossível (de ser outro), revelando-lhe sua própria condição precária daquele que deseja ser outro, da falta. Parece-me que para o olhar documental há interesse na possibilidade de registrar este processo⁴⁰.

Para o espectador da ficção, a dissimulação e o ato falho não parecem interessar, a não ser que sejam diegéticos. Mas estes, como tudo que é diegético, só podem ser esperados e programados por um roteiro ou por uma preparação do ator; já lhe serão conscientes antes do registro, inviabilizando o momento da descoberta, da revelação.

Se este desinteresse do olhar ficcional pela dissimulação é considerável, então é interessante que o ator se desnude, se exponha por toda a duração do registro: em nenhum momento ele tenta ser outro; a todo o momento ele o é - transparente! Não há um segundo sequer que lhe seja

⁴⁰ Com isto de forma nenhuma entendo o documentário como um instrumento científico-psicanalítico, nem que exista um objetivo único e fixo a que serviria, mas que estas possibilidades a que me referi podem ser aproveitadas esteticamente com interesse pela prática documental.

permitido dissimular ou ir contra um sentimento que irrompe, contra a “representação de si” que insiste além dos desejos de transfiguração em personagem⁴¹. O ator de ficção tem que ser consciente de sua extrema exposição e almejá-la ao contrário de relutar. Se estas afirmações procedem como uma perspectiva de pesquisa estética, existe interesse por algum trabalho de preparação ou de ensaio para a prática do ator profissional que permita aprofundar seu auto-conhecimento, visando que seus processos internos e suas contradições emocionais tornem-se, pouco a pouco, mais conscientes (num movimento infinito de transformação de sua “representação de si”). Que suas máscaras sociais e as “representações de si” sejam investigadas por ele mesmo, numa busca profunda. Parece-me que é através desta busca que se torna possível encontrar a personagem em si.

Se o trabalho de conscientização e auto-conhecimento é um trabalho necessário, poderá ser estimulado por inumeráveis formas e “métodos”, já que se configura como uma busca pessoal e subjetiva. Mas isto não exclui a existência de práticas comuns e objetivas para conduzir um processo desta natureza. Entre estas práticas, incluo um trabalho de preparação onde se busca a significação ou re-significação emocional das relações entre os atores e os elementos de cena, assim como, entre os atores mesmos.

Como um exemplo banal do que possa ser a necessidade desta re-significação, imagino dois atores que tenham que representar um casal, sendo que não se conhecem previamente. Quando um olha para o outro o que lhes suscita emocionalmente é apenas aquilo que sua real relação permite, sensação de apenas conhecidos. Um casal, qualquer que seja, tem necessariamente um histórico emocional. Quando se olham, brota

⁴¹ Acredito que a “representação de si” é aquilo que transparece, sempre.

internamente todo um significado entre aquelas figuras. Para chegar a este novo patamar (dos desconhecidos ao casal) não será necessário que os atores realmente se relacionem intimamente por anos, porém, será necessário que haja uma re-significação de um para o outro tão real quanto.

Neste sentido, existem exercícios que ajudam desenvolver estes novos significados emocionais, por exemplo, um que é feito por mais de um ator e bexigas⁴²: Cada ator tem três bexigas a encher. Sob a condução de um diretor ou preparador, os atores enchem cada bexiga com um sonho, algum desejo importante (por exemplo, encontrar o amor da vida ou qualquer coisa que for importante conquistar individualmente por aquele ator). Nada disto é verbalizado, apenas fortemente mentalizado. Muito lentamente os atores enchem as bexigas uma a uma. Quando cheias, cada ator deve brincar com seus próprios sonhos, mas sempre com um enorme cuidado, afinal são seus sonhos mais preciosos. Depois de algum tempo lhes é dito que a vida não é fácil e que a crueldade do destino nos obriga a abrir mão de alguns sonhos. Portanto, cada um terá que escolher um sonho de que se desprenderá, aquele dentre os três for o menos importante e então, uma bexiga terá que ser estourada – pelo próprio ator. Isto feito, logo há um reconforto, pois lhes é lembrado que por mais que um sonho tenha deixado de existir ainda restam dois outros e que por isto mesmo, ainda mais cuidado era necessário ao lidar com as bexigas que restaram. Depois de um novo período de relação (novamente a brincadeira) com os sonhos, outra vez lhes é dito algo como, no decorrer da vida vamos amadurecendo e aprendendo que não é possível levar tudo consigo, que escolhas difíceis são necessárias e que pra cada escolha uma perda se dá. Devem escolher outro sonho para abandonar. Estouram outra bexiga. Resta-lhes um último sonho e isto lhes é alertado. É o sonho mais importante, aquele de que não

⁴² Tive contato com este exercício durante o período em que trabalhei como operador de câmera no “Estúdio Fátima Toledo” – Escola de interpretação de atores para cinema.

abrirá mão. É aquele por qual abriu mão dos outros, tão importantes. O cuidado com o último sonho é extremo, é questão de vida, é o sentido de uma vida que está em jogo. A própria possibilidade de um ator chegar perto do sonho do outro já é um perigo.

Discretamente, quem conduz o exercício escolhe estrategicamente algum ator e dá-lhe a ordem de estourar o sonho de outro de maneira a surpreendê-lo. Isto feito, a reação de quem teve seu último sonho destruído por outro ator é muito forte, ainda mais constatado que quem o estourou não poderia entender a importância daquele sonho (nem mesmo sabia qual era). A reação do ator que perdeu a última bexiga pode chegar ao ódio e um real impulso de agressão física para com o outro ator. No momento em que esta situação limite é alcançada, dá-se a ordem para parar. Entre os atores envolvidos no incidente criaram-se novos significados emocionais. (Claro, o exercício não deve ser o único artifício, pois resultaria em uma relação superficial). Chamo atenção para uma característica deste exercício: é feito pelos os atores, são os sonhos deles próprios que são mentalizados, não os da personagem.

Acredito que a não racionalização e a não retenção dos sentimentos em cena seja importante. Os sentimentos deveriam ser sentidos e não programados, racionalizados: apesar de poder existir um roteiro que o ator conheça de antemão, deve funcionar da mesma forma que na vida, o saber que um encontro entre ex-namorados faz surgir sentimentos negativos, este saber não impede que, quando se encontrem, isto aconteça de verdade, sinceramente como o imaginado, como o previsto.

Um treinamento que acredito funcional para que o ator não racionalize e não retenha os sentimentos é a própria prática da improvisação. Na improvisação, o roteiro que o ator cria em sua cabeça deve ser descartado a todo o momento. Na prática isto quer dizer que, se o

ator imagina algo para ser feito dali a dois segundos, este algo dali a dois segundos já não serve, pois as condições já serão outras: o outro ator já terá feito algo inesperado que impossibilitou a idéia programática (caso a idéia seja mantida, o resultado é como uma conversa de surdo e mudo: incongruência total entre os atores). Para a improvisação importa o impulso e o momento atual, o que não impede a ação simultânea ao pensamento. O sentimento do ator brota em cena, é ação e pensamento ao mesmo tempo. Este fazer sem pré-fazer, sem o programa mental, é o próprio descortinar da tela fina. Se desta forma for feito, se a busca for pelo “brotar”, todo o histórico emocional do ator, é respeitado e aproveitado. Claro, para este brotar-em-cena existe todo um trabalho que pode ser feito anteriormente, como aquele de que falei há pouco, de significação e re-significação das relações. Tanto para o ator, quanto para o não ator, este trabalho pode ser alcançado por ensaios e preparação, mas sobretudo, fundamentando na própria vida deles.

Hoje, penso ser importante para se montar o *casting* de um vídeo ficcional, por exemplo, que se faça da mesma forma que é feita uma pré-pesquisa de documentário. Que se tente aproximar mais das pessoas (atores ou não), descobrindo quem são, o que pensam e o que sentem, para só então, a partir deste material despertar o interesse por um ou por outro, para desenvolver seus potenciais. Acredito que um teste de atores merece contar com uma entrevista intensa.

Isto tudo dito, o que me parece importante frisar é que acredito profundamente em técnicas, exercícios e ensaios, práticas que conferem ao ator o status de profissional, no sentido de ser alguém que se ocupa quase que exclusivamente desta pesquisa e a aprimora a cada instante. São práticas que lhe facilitam exercer a criação artística, ser artista.

7.Considerações Finais.

Mais uma vez, como primeira consideração possível é preciso apontar que este trabalho não tem condições de encerrar conclusões. Por mais que ao terminá-lo sinta que arrisco algumas certezas, estas são inevitavelmente provisórias. Podem ser certezas apenas até que as possa testar na prática, até que as possa vivenciar em novos projetos, o que por certo as transformarão. A segunda consideração é decorrência direta desta primeira e reflete os dois problemas que já acometiam o princípio da dissertação. Os problemas de percepção e nomeação.

Se o trabalho dos atores é um trabalho incerto, na medida em que lida com a inter-subjetividade humana, com os acontecimentos que ocorrem no entre-caminho das relações, o aprender deste trabalho se dá numa contínua pesquisa prática, lugar onde estas relações se dão. Apesar de ter me apoiado, sobretudo, em minhas próprias experiências para desenvolver as idéias deste trabalho, acredito que os resultados a que pude chegar apontam para uma urgente necessidade de ampliar e aprofundar estas experiências, esta prática. Tomada esta atitude, um próximo trabalho dissertativo poderá ser muito mais rico, pois na medida em que surgem as dificuldades é que as soluções são possíveis.

O segundo problema, o da nomeação, inevitavelmente ligado a este primeiro, aponta para a persistência da dificuldade de se falar destas experiências subjetivas, destes valores adquiridos por uma percepção que é pessoal. Suspeito que isto persista tão fortemente neste trabalho e em suas conclusões por conta do pequeno levantamento teórico que pude reunir. Desta forma, reconheço que adquirir maior conhecimento teórico-reflexivo

dará maiores possibilidades para dialogar e traduzir em palavras aquilo que eventualmente descubro com as experiências práticas.

Apesar destes obstáculos permaneceram em meu horizonte ao final desta reflexão, acredito que a reunião das questões expostas aponta para uma hipótese que merecerá aprofundamento futuro. Esta hipótese consiste em admitir as relações interpessoais reais (não ficcionais) como terreno em que se desenvolve o trabalho de interpretação de atores. Isto implica em confundir os limites entre ator e personagem sem que, para isto, extinga-os enquanto referência. Com esta hipótese e pelas condições materiais e práticas necessárias para testá-la, abrem-se possibilidades estéticas (como aquelas que surgiram na produção de “O Satélite”). Uma das possibilidades estéticas em que este trabalho me obrigou a pensar, podendo ser um motor para um trabalho futuro, é a implicação das intersecções entre ficção e documentário, já que os limites entre ator, não ator e personagem de documentário são relativizadas por aquilo que chamei de: um interesse pelas “representações de si”.

Isto posto, parece-me que urge experimentar e aprofundar seis objetivos práticos para continuidade evidente do que as reflexões deste trabalho apontaram.

1 – Aprofundar os estudos práticos de improvisação com dois objetivos; um para desenvolver e criar as cenas em ensaio, outro pra descobrir a espontaneidade durante a atuação nas gravações (criar possibilidades para o acaso).

2 – Procurar incluir a dimensão da vida pessoal dos atores como material de criação, de maneira semelhante a uma aproximação

documental⁴³. Isto implica em uma maior responsabilidade e comprometimento ético nas relações entre atores e diretor de modo geral.

3 – Pesquisar e desenvolver exercícios que “ativem” emocionalmente os atores de maneira que possam re-significar relações ou fazê-las surgir.

4 – Pesquisar e desenvolver possibilidades de aquecimento para todo início de trabalho, tanto com objetivo de criar estados coletivos com maior condição para a criação, quanto com o objetivo de despertar novas possibilidades expressivas, novas relações através do corpo, através de múltiplos estímulos sensoriais como sons, incursões a espaços alternativos⁴⁴, imagens e assim por diante.

5 – Procurar estabelecer projetos em que a criação seja assumidamente coletiva, combatendo a alienação promovida pelo excesso das especializações, promovendo um ambiente mais propício para os atores e para a criação.

6 – Fazer ser um objetivo pedagógico frente a meu próprio aprendizado como pretendente a diretor, experimentar estas novas possibilidades enquanto ator, pois entendo que a experiência de ser dirigido, de ser conduzido enquanto ator pode propiciar o desenvolvimento de noções mais sólidas a respeito do que funciona no trabalho de direção de atores (incluindo-se a isto as possibilidades de aquecimento e outros exercícios).

Arrisco dizer que todo o interesse que pude desenvolver por este tema, assim como alguma habilidade que reuni, tenha sido promovido por meu contato com o teatro (enquanto ator). Suponho que as ferramentas à disposição dos profissionais que atuam nas Artes Cênicas apresentam hoje,

⁴³ Como exemplo de referência documental a que me refiro neste caso, tenho em mente os documentários de Eduardo Coutinho. A prática documental neste caso não seria perseguida como fim, mas estaria presente no processo, com o intuito de compartilhar a subjetividade dos integrantes.

⁴⁴ Espaços alternativos à sala de ensaio, à locação planejada.

de modo geral, mais possibilidades e conhecimento em relação à interpretação de atores⁴⁵.

Todas as vezes em que experimentei a atuação do como ator de maneira “sincera”, maravilhei-me. É a mesma sensação que me acomete ao reconhecer este estado nos atores de filmes e vídeos a que assisto. A partir desta sensação, é um objetivo mais abrangente, perseguir um trabalho com os atores que possa ser acompanhado pela transformação das representações de si e do mundo, tanto para os atores quanto para todos que participem do projeto, ou seja, que na medida do possível, fazer um vídeo seja um processo de transformação.

Estas proposições, declaradas, incentivam-me dar seqüência a esta pesquisa.

⁴⁵ Esta afirmação é condicionada ao meu restrito conhecimento e às possibilidades que consigo vislumbrar.

8. Bibliografia.

- ABBAGNANO**, Nicola. Dicionário de Filosofia. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000, 1014p.
- MUNIZ**, Mariana de Lima. Improviso: O público não sabe o que vai ver, os atores não sabem o que vão fazer. In: A CHUTEIRA, vol. 1, São Paulo: Jogando No Quintal, 2006. Mensal.
- AUMONT**, Jacques e **MARIE**, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003, 236p.
- DA-RIN**, Silvio. Espelho Partido. Rio de Janeiro: Azougue, 2004. 448p.
- DIDEROT**, Dennis. Paradoxo sobre o comediante. Lisboa: Guimarães editores, 72p. (Coleção Pequena Biblioteca).
- EDGAR**, Morin. A alma do cinema. In: **XAVIER**, Ismail. (Org.) A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, 484p, (Coleção Arte e Cultura).
- STANISLAVSKI**, Constantin. A construção da personagem, Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 396 p.
- STANISLAVSKI**, Constantin. A preparação do ator, Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 395 p.
- TRIER**, Lars Von e **VINTEMBERG**, Thomas. Voto de Castidade, in Dogma 95. Disponível em: <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>

ULMAN, Liv. Mutações. Trad. Sônia Couto: Rio de Janeiro, Editorial Nórdica Ltda, 1978, 223p.

XAVIER, Ismail. (Org.) A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, 484p, (Coleção Arte e Cultura).