

O ATOR NO CONTEXTO DA DIREÇÃO CINEMATOGRAFICA: ATUAÇÃO COMO TERRITÓRIO DE ESTRANHAMENTO

Rejane K. Arruda¹

Resumo: O texto coteja a problemática da atuação no cinema partindo de duas clássicas dicotomias. Primeiramente, a oposição entre uma atuação naturalista (fundamentada na cotidianidade do corpo e na leitura de ações diegéticas) e a exacerbação da plasticidade corporal (tal como postulava Bertolt Brecht a fim de provocar um estranhamento sobre o que, na sociedade burguesa, estaria posto como "natural"). Em segundo lugar, passa-se pela oposição representação-performatividade, em voga na cena contemporânea, para propor a atuação naturalista no cinema como uma poética – ou seja, como perspectiva de "fazer vacilar a referência" (de um efeito de real representado na diegese). O texto traz exemplos da história do cinema para concluir com a perspectiva da atuação como tessitura de arranjos singulares entre representação e performatividade. Isto na medida em que significantes podem ser escutados e deslocados para a diegese enquanto o olhar do espectador performa.

Palavras-chave: O ator no cinema, Atuação naturalista, Poética, Estranhamento.

Contacto: rejane7karruda@yahoo.com.br

A hipótese que desenvolvo neste texto é a de uma poética da atuação como choque entre visualidades diferentes, sendo que o corpo do ator encontra-se inscrito em um território de estranhamento. Estranhamento primeiramente no sentido comum do verbo "estranhar", mas também em alusão ao termo cunhado por Bertolt Brecht, quando o ato de atuar é revelado e, reconhecido, implica uma visualidade inscrita como poética da cena. Em outras palavras, quero dizer que a atuação depende de algo que escapa à diegese e, advindo como estranho, ganha sentido ao inscrever-se na poética do filme. Um sentido que é político, pois se investe no que não está dado como certo,

¹ Rejane K. Arruda é professora da Universidade Vila Velha (ES), da Academia Internacional de Cinema (SP), doutoranda pela ECA/USP e especialista em Audiovisual pela Universidade Gama Filho. Membro do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica (USP), editora da Revista PesquisAator (USP) e coordenadora do projeto de extensão "Ateliê Cênico-cinematográfico" (UVV-ES).

Arruda, Rejane K.. 2014. "O Ator no Contexto da Direção Cinematográfica: Atuação como Território de Estranhamento". In *Atas do III Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco, 10-18. Coimbra: AIM. ISBN 978-989-98215-1-4.

pondo em cheque o que seria natural. De maneira que, quando se trata de uma atuação realista, a própria inscrição do ator na visualidade de um cotidiano diegético deve estranhar. Esta hipótese está em experimentação, ou seja, não está plenamente desenvolvida. No entanto, espera-se que um possível amadurecimento abra perspectivas para uma crítica da atuação.

Estranhem o que não for estranho
Tomem por inexplicável o habitual
Sintam-se perplexos ante o cotidiano
Façam sempre perguntas
Caso seja necessário
Comecem por aquilo que é mais comum
Para que nada seja considerado imutável
Nada, absolutamente nada.
Nunca digam: isso é natural (Brecht 1990, 129)

Quando falamos de diegese estamos nos referindo à ficção, tal como define Aumont em referência ao uso do termo por Soriau. Esta diegese que aparece, no campo da teoria contemporânea articulada a noção de representação.

Para Souriau, os "fatos diegéticos" são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira (Aumont & Michel 2003, 79)

Também podemos evocar aqui, outro conceito, que é o "efeito do real", como o que Brecht, justamente, queria quebrar.

O efeito de real designa o fato de que, na base de um efeito de realidade o espectador induz um "juízo de existência" sobre as figuras da representação e lhes confere um referente no real; dito de outro modo, ele não acredita que o que ele vê seja o próprio real (não é uma teoria da ilusão), mas sim que o que ele vê existiu no real. Para Jean-Pierre Oudart (que retoma conscientemente ou não teses de Michel Foucault), esse vínculo entre efeito de realidade e efeito de real é característico da representação ocidental pós-renascentista, que sempre quis submeter a representação analógica a uma perspectiva realista (Ibidem, 92).

No que diz respeito à atuação, Brecht cunhou o termo "estranhamento" em referência à estilização dos gestos, mas também à presença de uma crítica – ou seja, à visualidade do olhar (do próprio ator que representa a personagem). Aparece, em cena, a visualidade do pensamento do ator criticando a personagem. É como se o ator dissesse: sou eu aqui (não a personagem) e não

estou de acordo com o que esta personagem faz, pois entendo que ela está agindo por uma determinação social; com o meu gesto, eu digo isto a vocês; por isto, olho diretamente para vocês; exagero os gestos e os construo de maneira a não simplesmente mimetizar ações, mas também estranha-las, colocá-las em questão, desituá-las, retira-las da diegese, deslocá-las para um discurso que é meu.

Trata-se, classicamente, da oposição à atuação naturalista quando esta é dada como registro de um real sem pô-lo em questão (de um real "natural"), tal como pode ser atribuída à Stanislavski (com a sua crença na revelação de uma essência do homem) ou Antoine, quando este tenta fazer do teatro o documento do mundo "tal como é", reverberando o projeto cientificista de Zola. Ao contrário, a obra teatral de Brecht está marcada "pelo niilismo anárquico e pelo cinismo" (Montagnari 2010, 9)

Com o folclore, as ações populares, os corais, cenas justapostas ou a estilização do texto, Brecht procura evocar a visualidade de um olhar, de um pensamento. Na atuação, o efeito de distanciamento implica que, enquanto o ator inscreve as ações da personagem, outra cadeia é lida pelo espectador. A visualidade de uma representação aparece, enquanto que, em Stanislavski, esta se encontra disfarçada e escondida – para que o ator evoque o "como se" fosse o personagem. Para muitos, o projeto de Stanislavski de evocar, através da atuação naturalista (ou realista), com a mimese de uma cotidianidade do corpo, o "como se" fosse real, implicaria a diluição do olhar do espectador; um colamento na diegese por empatia (identificação), reforçando, assim, padrões burgueses. Já a obra de Brecht seria "convite ao deboche (sexo, charuto, álcool, ópio) e um desafio à moral burguesa" (Ibidem 9).

No entanto, podemos perceber que, no cinema, uma atuação realista pode estar implicada em uma poética que sublinha a visualidade do olhar do espectador através da *mise-em-scene*, enquadramento e movimento da câmera, bem como dos cortes. No cinema, podemos perceber indícios da visualidade de um contexto do ator inscrita na poética do filme. Por exemplo, em *Viver a Vida* de Jean-Luc Godard, por mais cotidianidade que Anna Karina imprima através do seu desenho corporal, olhar, respiração e gestos, há distanciamento e a visualidade da presença do espectador é evocada quando a atriz olha (ou quase olha) para a câmera. Ou, para citar um exemplo brasileiro, quando, em *Bang*

Bang, de Andrea Tonacci (1971), Paulo Cesar Pereio repete um mesmo diálogo por diversas vezes na mesa do bar, misturando a visualidade da representação a um universo diegético fragmentado, apesar da cotidianidade da construção corporal da atriz, que se torna, então, performativa.

- Oi.
- Oi. (...) Tá bom?
- Porque você falou "tá bom"? Eu só falei "oi!"²

O que quero demonstrar é que, enquanto no teatro de Brecht é necessário uma plasticidade exacerbada do corpo (ou, como diz Barba, "extra-cotidiana") para que o deboche, a crítica, a visualidade do olhar e o pensamento sejam impressos, no cinema, o ator pode se valer da montagem e *mise-en-scene* onde se inscreve para, justamente, potencializando a cotidianidade da atuação, estranhar. Deparamo-nos com a perspectiva de uma revisão do papel da atuação naturalista: não de forma a dizer que o mundo burguês é natural, mas como potencia de estranhamento deste mundo.

No caso de *Bang Bang* a visualidade do contexto do ator aparece na medida em que está também criticando a parceira de cena. Na repetição do diálogo entra a música e o barulho do trânsito se sobrepõe às falas; a câmera passeia de um lado para o outro, reforçando a visualidade de uma construção que vem a primeiro plano, como espécie de laboratório de linguagem, na medida em que os elementos da cena estranham a diegese. Enquanto isto, a "naturalidade" dos gestos da atriz contribui para que o estranhamento se configure – porque há algo em cena que está deslocado do seu habitual apesar de ser reconhecido como tal.

No teatro, não apenas o projeto de Bertolt Brecht implicou oposição à atuação realista, mas também Meyerhold, Craig, Decroux, Grotowski, Barba, tomaram a atuação como território que evoca diferentes camadas textuais. Craig e Meyerhold preconizaram o uso de traços gratuitos e abstratos do desenho corporal para sugerir uma dimensão que se pretende espiritual e para além das aparências (de uma imitação da realidade). Este paradigma do teatro simbolista, burilado desde o começo do Século XX, implicava uma de-subjetivação da atuação para que a interpretação do ator não interferisse na poética do texto. Um projeto que lembra o choque entre o que se daria como

² Trecho de diálogo em *Bang Bang* de Andrea Tonacci.

inscrição humana no cotidiano diegético e a mecanização dos gestos postulada por Robert Bresson.

Em um filme como *Mouchette* (Bresson, 1967), o corpo evoca significantes que podem ganhar sentido na diegese (como a mortificação dos indivíduos frente às relações de poder, por exemplo), mas também, que, por outro lado, ganham sentido em alusão à presença do boneco como poética da cena, de maneira que o ator é coisificado, como postulava Kantor ou Craig. Assim, a visualidade das ações dramáticas implica um sentido na diegese, no entanto, está também para além desta quando se configura como uma poética que aproximaria a atuação das artes plásticas ou da dança.

Mas, se por um lado, percebemos estas duas vertentes como paradigmáticas de uma teoria da atuação (a estilizada e a realista), por outro lado, os limites entre elas se diluem quando estabelecemos a articulação com a poética fílmica. Deparamo-nos com a perspectiva desta espécie de estranhamento quando é a visualidade do desenho do corpo que estranha. Mas também encontramos a perspectiva da inscrição de uma naturalidade do corpo comum e cotidiano, das ações advindas como impulsos em função da inscrição em relações intersubjetivas – ou seja, da atuação que implica o disfarce da representação para que o corpo possa ser tomado como objeto da captura do olhar (e o estranhamento possa advir da identificação deste olhar). Trata-se, portanto, de duas modalidades para que o estranhamento se configure. E, neste caso, podemos tomar a propriedade do ator estranhar, no bojo de uma atuação naturalista, como um valor para a crítica manejar.

Em *A Separação* de Asghar Farhadi (2011), os atores que representam o pai, a empregada, a filha, a mãe, o avô, estão inscritos como personagens em um cotidiano da diegese. Qualquer visualidade de um ato de representar é perdida. Encontramos um protótipo de como a atuação realista serve ao filme na medida em que não se denuncia como representação, mas aparece como mimese da realidade. Apesar da oposição contra esta mimese (construída na história da encenação teatral e que, a cada movimento, traz a estilização como um valor), no que diz respeito ao cinema contemporâneo, esconder a visualidade da representação (de maneira que os significantes escutados através do corpo estejam articulados à diegese) é servir ao filme – filme que se torna político no seu valor de denúncia. No entanto, neste caso, onde estaria a implicação poética

deste tipo de atuação? Neste caso haveria também uma poética da atuação ou quando o ator cumpre a mimese do habitual é somente a poética do filme (a qual esta serve) que se constitui?

Seria preciso aqui investigar um pouco o conceito de poético. Para Jakobson, por exemplo, "toda mensagem poética é como um discurso citado que não oblitera a referência, mas a torna ambígua". A ambiguidade é tal como "um corolário obrigatório da poesia", de maneira que esta "encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário e numa referência cindidos" (Jakobson 2010, 150). A noção de poética postulada por Jakobson serve a nossa hipótese. Isto na medida em que a atuação realista implica justamente a ambiguidade. Ela torna ambíguo o corpo cotidiano inscrito na diegese por ser do ator e também da personagem evocada: construída, efeito. Ela torna ambígua uma suposta verdade das ações inscritas na atuação por saber-se se tratar de construção que, no entanto, perde em visualidade para dar lugar ao "como se". A forma mimética, neste caso, em seu efeito de "natural", implica também um efeito de fissura entre duas visualidades que se chocam (a visualidade do contexto de produção da obra e o efeito diegético que produz) – abrindo, ao espectador, espaço para a sua produção na medida em que este choque produz enigma. Assim, a poética da atuação naturalista colocaria em cheque a clássica oposição "verdade e mentira" tanto quanto um poema de Pessoa que diz: "O poeta é um fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente" (Pessoa 1972, 164). É construção e experiência; é verdade e mentira ao mesmo tempo. Enquanto poética, trata-se de uma construção para falar da verdade que não se pode dizer (para parafrasear Lacan): "Digo sempre a verdade. Não toda... pois, dizê-la toda, não se consegue... Dizê-la toda é impossível, materialmente... faltam as palavras. É justamente por esse impossível... que a verdade toca o Real." (Lacan 1973).

Assim, a performance do ator, ao evocar a cotidianidade de um corpo "real", a coloca em cheque, fazendo "vacilar a referência" como diz Jakobson e constituindo um efeito de poética. E colocar este corpo em cheque seria um projeto que se pode dizer com Brecht político por não tomá-lo como natural, por acusá-lo como construção. Isto para além do fato que temos este corpo como objeto de enquadre e corte – bem como a visualidade do olhar da câmera (evidenciado no seu movimento, variações, duração e angulações) que garante

a inscrição do ator em uma relação estranhada. E para além do fato que, na medida em que as ações dos atores implicam a adequação à diegese, entram em relação de tensão com a perspectiva de que algo possa dali escapar (e estranhar) quando o significante escutado não se inscreve mais em um encadeamento linear ou lógico. De maneira que, mesmo perdendo de vista a situação de representação, pode-se colocar em jogo, em cheque, em questão, as ações da diegese.

Um trabalho como o de Marlon Brando em *Sindicato de Ladrões*, de Elia Kazan (1954), torna-se paradigmático de uma atuação *a la Actors Studio*, onde os traços do corpo inscrevem a relação com o espaço e o outro diegéticos. Mexendo na luvinha de Eva Marie Saint, Brando evoca a visualidade de um indivíduo inscrito em relações intersubjetivas; uma visualidade densa o suficiente para que se possa dizer: universo diegético "fechado".

Teóricos do teatro contemporâneo, como Hanz-Ties Lehmann e Josette Féral, fazem frequentemente alusão à representação de um "universo ficcional fechado" em oposição à performatividade. Esta ideia está hoje disseminada nos estudos acadêmicos teatrais. Trata-se de um campo de investigação cujo debate se amplia hoje na academia.

O teatro tradicional trabalha com a ideia da manutenção de um universo fictício

fechado. É um tipo de representação cênica com uma realidade emoldurada, encerrada em leis próprias e com uma lógica interna entre os elementos. Esse enquadramento fictício ignora a ideia de que o teatro é um "processo in actu". O teatro tem como especificidade o fato de que é a um só tempo processo material e signo, prática real e significante. Os produtos materiais da cultura são usados como signos estéticos no teatro, e isto é o que torna possível um "para além da interpretação" e a "estética da irrupção do real" A partir dos anos 70, diversas manifestações da arte teatral empreenderam uma revolução na "representação dramática imitativa" e propuseram um teatro para além dos limites do significado, da cópia e do ordenamento centrado no logus². O novo teatro não é mais visto como lugar do simulacro, da ilustração da ação, da duplicação de outra realidade; nele, "o real passa a ter o mesmo valor do fictício" (Bond 2010, 01).

Retomando a atuação de Brando em *Sindicato de Ladrões* (Elia Kazan, 1954) – quando esta implica justamente a clássica representação de um universo diegético fechado que o teatro pós-dramático opõe ao "processo in actu" – podemos dizer que há performatividade? Tal como define Josette Féral a performatividade se constitui através do olhar do espectador: "O espectador,

longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta *performatividade em ação*. Ele performa" (Féral 2008, 202). Pergunto-me se a performatividade não implica uma estrutura da relação do espectador com a obra (mais que uma modalidade desta relação em detrimento da outra que seria a representação tal como é posto na teoria teatral). De maneira que haveria diferentes arranjos entre uma possível escuta de significantes evocando a diegese (como "universo fechado") e a performatividade do olhar do espectador.

Em *O Espelho* de Andrei Tarkovsky (1975), nós vemos a atriz Margarita Terékhoa coçando o olho de maneira a diluir a visualidade do contexto de uma atriz representando (procedimento da atuação naturalista) graças a uma relação de intimidade com o corpo que independe da diegese. Em *Os Idiotas* de Lars Von Trier (1997), as ações dos bastidores são ficcionalizadas (evocam uma diegese na montagem). O filme se estrutura como um registro do processo da criação dos personagens ("os idiotas"). Os atores se dedicam a aprender como representar estes "idiotas". As ações inscritas neste processo de construção são capturadas e montadas em função de um filme que conta também com a *voz over* do diretor comentando estes processos. O pensamento do ator pode implicar o mistério, se situando fora da diegese mesmo que o espectador faça o exercício de articulá-lo ao percurso da personagem – tal como vemos em filmes de Krzysztof Kieslowsky como *A Dupla Vida de Veronique*, *A Liberdade é Azul*, *A Igualdade é Branca* ou *A Fraternidade é Vermelha*. Ou, ainda, quando a atuação encontra-se sustentada por uma combinação entre densidade e imobilidade (como em certas atuações de Barbara Stanwyck, por exemplo) estes elementos são emprestados à diegese na medida em que lidos como a personalidade da personagem: "poderosa", "misteriosa". Por fim, o rosto dos atores pode imprimir efeitos de estranhamento, comportando algo a mais que atrapalhe a constituição da diegese e fazendo girar uma cadeia de associações durante o empenho do espectador em criar um lugar para aquele material que escapou às suas identificações.

Poderíamos dizer, portanto, que a cena do corpo é implicada como uma escrita, cujos significantes o espectador escuta, e que conta com a performatividade do seu olhar quando este estranha também uma obra atoral.

De maneira que a complexa composição de significantes escutados na atuação podem se deslocar para uma diegese ou abrir nela fissuras de desentendimento. No cinema, graças a estas operações, há potência na uma cotidianidade do corpo, que se revela justamente quando o paradigma da atuação naturalista pode ser utilizado para estranhar. A cena da teoria teatral no século XX lutou contra o projeto de atuação realista. Mas, especialmente no cinema, esta modalidade de atuação se configura como poética na medida em que, entre esta e a diegese, algo se dá como diferença, abrindo espaço para substituições em um eixo vertical de possíveis e não se configurando apenas como "a" representação daquela ação ficcional. De maneira que o princípio de uma montagem entre visualidades distintas se encontra presente. Um jogo que implica relações de sentido e deslizamentos, mas também a performatividade do olhar do espectador que não consegue capturar o sentido do que fica de fora (o que dinamiza a sua relação com a obra). Espera-se que esta hipótese se fortaleça e, com ela, a perspectiva de uma crítica da atuação que contemple a construção deste jogo.

Referencias bibliográficas

Aumont, Jacques & Michel, Marie. 2003. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Ed. Papyrus.

Bond, Fernanda. 2010. "O Ator autor: a questão da autoria nas formas teatrais contemporâneas". Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. <http://portalabrace.org/vicongresso/processos/Fernanda%20Bond%20-%20O%20Ator%20autor.pdf>

Brecht, Bertolt. 1990. "A exceção e a regra". In *Teatro completo* (12 vols). Vol IV. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 129-160.

Féral, Josette. 2008. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo". *Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas* 8: 197-210.

Jakobson, Roman. 2001. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Ed. Cultrix.

Lacan, Jacques. *Televisão*. Emissão para o Serviço de Pesquisa do ORTF, 1973 - DVD.

Lehmann, Hans-Thies. 2007. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaify.

Pessoa, Fernando. 1972. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Ed.

Montagnari, Eduardo. 2010. "Brecht: Estranhamento e Aprendizagem". *JIOF* 1: 9-17.