

UMA EXPERIÊNCIA ENTRE O TEATRO E O CINEMA O CORPO NO LUGAR ERRADO

Rodrigo Desider Fischer¹

RESUMO

Este artigo pretende investigar o corpo do ator no filme *No lugar Errado*, dirigido por Luiz Pretti, Guto Parente, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, uma experiência realizada entre o teatro e o cinema. Ao considerar a atuação como um fator determinante de uma obra, pretende-se repensar aqui nas potencialidades afetivas do corpo numa obra cinematográfica que foi criada a partir de uma peça de teatro. O corpo do ator será visto como gerador de instantes plenos para o desenvolvimento de uma obra, não importando quem é a personagem, mas o que pode essa personagem, o que pode esse corpo. Nesse sentido, a obra analisada permitirá refletir sobre o modo como o corpo do ator pode transitar entre o cinema e o teatro, podendo assim, apontar características comuns entre as duas linguagens.

Palavras-chave: Corpo; atuação; teatro; cinema.

ABSTRACT

The present paper intends to investigate the actor's body in the film *No lugar Errado*, directed by Luiz Pretti, Guto Parente, Pedro Diógenes and Ricardo Pretti, an experience between theatre and cinema. Considering the craft of acting as a fundamental factor in a piece of art, this work attempts to rethink the affective potentialities of the body in a film created from a theatre play. The actor's body will be seen as a generator of pregnant moments for the development of a piece of work, regardless of the character, but what this character and this body can achieve. In this sense, the analyzed work film will allow a reflection in the way of how the actor's body can transit between the theatre and the cinema, therefore indicating common characteristics between the two languages.

Key-words: Body; Acting; Theatre; Cinema.

¹ Doutorando na linha de pesquisa Processos composicionais para a cena do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília com o projeto "Uma poética entre o cinematográfico e o teatral: o trabalho do ator nas obras de John Cassavetes". Professor de projetos de diplomação e montagens do bacharelado em artes cênicas na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Email: rodrigodesiderfischer@gmail.com.br

Qual é o caminho e quais são os fatores determinantes de uma obra que confia no jogo dos atores e na capacidade expressiva de seus corpos como geradores narrativos e afetivos? Como funciona o procedimento de atores dispostos a determinarem que suas personagens sejam motivadas a partir da improvisação e da experiência construída entre eles? Ao analisar o processo criativo e o resultado do filme *No lugar errado* (2011), dirigido por Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, realizado a partir da peça *EUTRO* do Grupo Experimental Desvio, o presente artigo tentará responder a essas perguntas.

A peça foi realizada a partir das minhas pesquisas durante o mestrado, que resultou na dissertação *Caminhos Múltiplos: Investigações para a montagem da peça EUTRO do Grupo Experimental Desvio*. A construção da peça priorizou, ao longo dos dois anos de pesquisas e ensaios, um trabalho que tivesse a improvisação dos atores como matéria prima para alcançar um registro de atuação com multiplicidade. Como a pesquisa partia do ponto de que nós, enquanto seres humanos, nos apresentamos e nos relacionamos em sociedade por meio de múltiplas máscaras sociais e também subjetivas, a peça foi delimitada a fim de que as personagens agregassem essa multiplicidade e se apresentassem com mais camadas de comportamento, com mais ambigüidade e com mais sutileza em cena, tentando fugir de construções engessadas e estereotipadas.

Desse modo, foi preciso que a improvisação, meio que mais motivava essa multiplicidade, determinasse tanto a criação das personagens quanto o roteiro de ações da peça. Esse roteiro de acontecimentos permaneceu até o formato final da peça, considerando que os diálogos durante as apresentações eram totalmente improvisados e a dramaturgia era conduzida principalmente pela relação que as personagens estabeleciam em cena. Ou seja, tanto a construção de personagem quanto a construção dramática eram determinadas pela relação que os atores tinham em determinadas situações de improviso.

Toda a criação da peça e conseqüentemente do filme foi permeada por improvisações. Inicialmente, as improvisações tinham o objetivo de exercitar a presença do ator em cena, por meio da escuta e da reação, obrigando assim, os atores a estarem presentes. O interessante de estabelecer uma estrutura de jogo é que o jogador dificilmente se ausenta. Ele precisa estar com todos os seus sentidos alertas e precisa estar presente. A maioria desses jogos, no início do processo, foram realizados sem o objetivo de construir uma personagem. Eram as situações dos improvisos que conduziam o comportamento dos atores. Aos poucos algumas situações de cena foram delimitadas, motivando assim, que os atores determinassem suas personagens a partir de características apropriadas para cada situação de cena. Nesse momento, as improvisações objetivavam não só a delimitação de personagens por meio da experiência em cena, como também, uma construção dramática.

Ou seja, a partir do momento que as situações foram definidas, os atores precisavam agir de acordo com que a cena/situação pedia e na maioria das vezes, essas atitudes se distanciavam de comportamentos intrínsecos dos próprios atores. Era dessa maneira que as personagens foram delimitadas, por meio do exercício de improvisação, de ação e reação e conseqüentemente por meio da presença. Nós não estávamos interessados em acumular características e virtudes para construir uma personagem, mas sobretudo, em nos despir de nossos automatismos e posturas

engessadas a fim de encontrar atitudes mais escondidas e subjetivas. Como esse tipo de trabalho parte de um material mais pessoal, em que o ator precisa constantemente se confrontar mais com suas subjetividades, é fundamental que a condução seja direcionada estritamente para a criação artística, fugindo de qualquer intuito terapêutico.

Durante os ensaios, sempre tínhamos a preocupação de que nosso corpo e nossos gestos não operassem com os automatismos cotidianos e sociais, mas que buscássemos sempre nos aproximar de uma expressividade mais íntima e autêntica, que agíssemos mais instintivamente e menos mecanicamente. Um trabalho mais com o impulso da reação e menos com uma ação consciente e racional. Essa busca sempre esteve com a gente em nossas improvisações. Eu, na minha posição de diretor e condutor das improvisações, tentava sempre alertar os atores de reações automatizadas. Muitas vezes nos deparávamos com um problema. Como distinguir um gesto cotidiano e automático de um gesto autêntico e individual numa encenação que se propunha a ser realista? Como diferenciar gestos inatos de gestos culturais?

Para Merleau-Ponty o importante não é diferenciar uma ação natural de uma ação construída, mas sobretudo constatar como o ser humano, independente de sua formação biológica e social, faz uso de seu corpo. Para ele:

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

O ponto central de nosso trabalho com as improvisações estava centrado no modo como a atitude ou o gesto dos atores reverberava ou afetava o outro em cena. A legitimação do gesto, enquanto comunicação, é fundamentada na aceitação do outro. O gesto só afeta, quando ele, de algum modo, é reconhecido pelo outro. Um reconhecimento que transcende o social e o biológico, pois o corpo em si já é expressão e cheio de significações. Durante nosso trabalho de improvisação, não era importante a descoberta individual do gesto autêntico, mas um estado constante de aceitação do outro, do tentar reconhecer-se no outro, no seu gesto. Era isso que legitimava o gesto. Para Merleau-Ponty:

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

O gesto e a expressão do corpo para o ator é entendida aqui como um fenômeno do instante e não como uma capacidade individual de significação.

Instante em que os corpos se encontram e se aceitam. A nossa busca durante as improvisações era de que os atores realmente encontrassem e encarassem seus medos, suas vontades e seus riscos, gerando assim, material para nossa construção cênica e também fílmica. Desse modo, podemos entender que os atores eram os principais encarregados na produção de sentido dessa peça/filme, considerando que a construção dramaturgica era determinada pela relação que os atores estabeleciam em cena. A gestualidade dos atores, mesmo nos momentos mais sutis, tinham o objetivo de adquirir um potencial tanto narrativo quanto afetivo. Narrativo na acepção de produção de sentido para o obra e afetivo como algo que provoca alguma sensação, identificação ou qualquer estado emotivo no outro que também esteja em cena e no espectador.

Tanto a peça quanto o filme contam a história de quatro amigos que se reencontram numa noite marcada por um jogo de mentiras e verdades. Nesse jogo, essas personagens determinam relações e atitudes que transitam sempre entre dois lados opostos, além do bem e do mal. Numa história onde todos são heróis e vilões ao mesmo tempo. Esse é o argumento que deveria transparecer sempre que a peça e o filme fossem apresentados. Já os acontecimentos eram sempre mutáveis e improvisados. Não se tratava de um texto dramaturgico como ponto de partida, mas sim o modo como esses atores se relacionavam num espaço cênico.

Depois de ter apresentado a peça *EUTRO*, surgiu a possibilidade de realizar um filme a partir da mesma obra. Um encontro do teatro com o cinema. Durante o processo de criação da peça, o intuito sempre foi de buscar a “verdade” na atuação por meio do trabalho de improvisação com a multiplicidade, como foi relatado. Já no processo de criação para o filme, a preocupação foi a de possibilitar que os diretores do filme construíssem a obra a partir de nossos improvisos, a partir da relação entre as personagens no contexto da festa. A peça não tinha um texto dramaturgico e conseqüentemente o filme também não tinham um roteiro. Ou seja, a criação do filme seguiu a mesma lógica da peça: confiar no jogo de improvisação e de encontro dos corpos como construtor cênico e fílmico.

A realização do filme provocou inúmeras reflexões: aproximações entre a atuação cinematográfica e a teatral, a relação e o processo de criação entre as duas linguagens, mas principalmente o modo como o cinema também revela o corpo do ator como gerador narrativo e afetivo. Com a realização do filme, essa percepção foi ampliada e notamos ainda a forma como o cinema potencializa a noção de tempo impresso no corpo, algo que não foi percebido durante o processo e o resultado a peça.

Para Gilles Deleuze, a impressão e construção de tempo no cinema ocorre basicamente entre duas formas: o cinema de *imagem-movimento* e o de *imagem-tempo*. No primeiro, trata-se da manipulação do tempo por meio da associação entre imagens e movimento. São filmes que imprimem uma noção temporal numa sala de montagem, durante a etapa de edição do mesmo. Esse sistema enquadraria principalmente o cinema clássico que é operado por um encadeamento de imagens, subordinando assim os cortes a este encadeamento (DELEUZE, 2006, p. 273). Nesse cinema clássico de *imagem-movimento*, o tempo sempre depende do movimento, aparecendo apenas na montagem das imagens, em que os planos sucessivos nos dão uma idéia temporal e lógica. Para Deleuze (2006, p. 273):

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

É a partir dessa ideia lógica de compor orgânica e ritmicamente as imagens em movimento que o cinema clássico delimita seu traçado sensório-motor. Um esquema que busca iludir o espectador com uma continuidade de movimento por meio de cortes racionais e de encadeamento dos acontecimentos narrados, onde “a imagem-movimento está ligada fundamentalmente a uma representação indireta do tempo” (Ibdem, p. 346). É com essa disposição de *imagem-movimento* que a maior parte do cinema comercial e hollywoodiano também se estrutura.

Já o cinema moderno teria sua base num esquema que Deleuze chamou de *imagem-tempo*, em que a impressão temporal deve ser alcançada durante o próprio registro do filme, ou seja, durante as filmagens. Segundo o autor, esse sistema teria sido inaugurado com o neo-realismo italiano e com a *nouvelle-vague* francesa, em que a essência desse cinema seria a temporalização da imagem. As imagens não dependeriam da sucessão de planos, mas teriam autonomia individualmente. Um cinema que não se define pelo todo, mas que cada parte isolada, cada imagem, é capaz de gerar sentido, ou melhor, gerar afeto.

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

No cinema clássico a pergunta é “como é que as imagens se encadeiam?” e no cinema moderno, a pergunta é “o que a imagem mostra?”. No cinema de *imagem-tempo* são as analogias de tempo que determinam a montagem e “em vez de um movimento físico, trata-se sobretudo de uma deslocação no tempo” (Ibdem, p.59). Vale lembrar que Deleuze posicionou o cinema a partir desses dois modos de estruturação e que entre uma forma e outra, existem inúmeras transições possíveis. Por mais que Deleuze elegeesse o conceito de *imagem-tempo* como aquele que mais condiz com a modernidade e que possibilita uma abordagem fílmica mais complexa, para ele, “não se pode dizer que uma vale mais do que a outra, seja mais bela ou mais profunda. Tudo o que se pode dizer é que a *imagem-movimento* não nos dá uma *imagem-tempo*” (Ibdem, p. 346). Num sentido ideológico, pode-se afirmar que o cinema moderno é, ou pelo menos deveria ser, mais inquieto no sentido de investigar mais as potências da imagem e os novos signos que invadem a tela (Ibdem, p.347). Esse tipo de cinema esculpe o tempo durante a captação da imagem. Para Andrei Tarkovski:

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

Nesse sentido, percebemos que o posicionamento de Tarkovski é um pouco mais radical em relação ao de Deleuze. Talvez porque o primeiro fosse um cineasta e isso possivelmente impossibilitava que sua reflexão se distanciasse de sua ideologia artística. Tarkovski criticava o cinema de montagem principalmente porque a combinação de dois conceitos (planos), gerando um terceiro, seria incompatível com a natureza do cinema (Ibdem, p.136). Isso porque a natureza do cinema é a fragmentação por meio de fotogramas. Para ele “o fluxo do tempo, registrado no fotograma, é o que o diretor precisa captar nas peças que tem diante de si na moviola²” (Ibdem, p.139). Para o cineasta russo era imprescindível que a arte cinematográfica ampliasse o tempo para além da imagem exposta no quadro.

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

O cineasta russo fazia parte dos cineastas que esculpiam o tempo de seus filmes enquanto registravam suas imagens, tentando constantemente alcançar múltiplas camadas temporais durante uma tomada e não somente durante a montagem. Se o cinema de *imagem-tempo* tenta captar temporalidades impregnadas nas relações entre o espaço, os objetos, a luz, os atores e qualquer outro fator presente no ato de filmar, o gesto do ator torna-se assim, um elemento importante para ampliar o tempo. Assim, ao analisar o resultado do filme *No lugar errado*, é possível observar também que o tempo é multiplicado pelo jogo estabelecido entre os atores e pelos gestos impulsionados por esse jogo. Gestos capazes de armazenar o presente, o passado e o futuro, mas que ao mesmo tempo, são capazes de negar qualquer prisão temporal. Gestos que não engessavam o tempo, mas que o multiplicavam.

² Moviola é a marca de um equipamento de montagem cinematográfica de 35mm, na qual ficou conhecida como um sinônimo de mesa de montagem.



Márcio Minervino e Rodrigo Fischer numa cena do filme *No Lugar Errado*³

Na passagem da peça teatral *EUTRO* para o filme *No lugar errado*, a relação corporal entre os atores foi o principal meio para multiplicar camadas narrativas e temporais da obra. Na peça isso acontecia porque o jogo de improvisação dos atores determinava sua narrativa. O caminho para o entendimento da história contada na peça era determinado pelo instante em que os atores agiam e reagiam em cena. No filme acontecia o mesmo, mas a abordagem aqui refletiu sobre a multiplicação do tempo, em que a criação fílmica considerou não só a manipulação do tempo na sala de montagem, mas principalmente o tempo impresso no instante das filmagens.

Todo o processo de criação da peça e do filme considerou a improvisação como o instante crucial para provocar tanto a história que estava sendo contada como as personagens que estavam sendo mostrados. Era no instante da performance que os atores agiam e reagiam para construir uma obra que imprimisse o tempo de forma mais subjetiva. Para Kierkegaard:

O instante é esse equívoco onde o tempo e a eternidade se tocam, e é esse contato que coloca o conceito do temporal, onde o tempo não cessa de rejeitar a eternidade e onde a eternidade não cessa de penetrar o tempo. Se o instante é colocado, então a eternidade existe (apud MEDEIROS, 2007, p. 69).

Foi no corpo dos atores e no instante que a experiência do filme *No lugar errado* mais propiciou o encontro do teatro com o cinema. Independente se o trabalho dos atores gerou mais camadas para a narrativa da peça ou mais camadas temporais para o filme, em ambas o sentido da obra foi ampliado pelo instante em que a performance acontecia.

Partindo desse princípio, o corpo do ator e sua expressão possibilita que uma obra teatral ou cinematográfica, alcance outras formas de produzir sentido e afeto. O presente artigo arquitetou, então, analisar uma experiência artística que objetivou

³ Captura de tela do próprio filme.

a realização cinematográfica a partir de uma obra teatral, onde ambas as obras foram construídas tendo o corpo do ator como gerador expressivo, afetivo, narrativo e temporal.

REFERÊNCIAS

Livros

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo – Cinema 2*. São Paulo: Assírio e Alvin, 2006.

PONTY, Merleau. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. MONTEIRO, Marianna F. M. E MATSUMOTO, Roberta K. (org). *Tempo e Performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Filmes

PRETTI, Ricardo. PRETTI, Luiz. PARENTE, Guto. DIÓGENES, Pedro. *No lugar errado*. Brasília, 2011. 1 filme (70min), color, son, 35mm.