



FISCHER, Rodrigo Desider. Uma experiência entre o teatro e o cinema: o corpo No lugar errado. Brasília-DF: Programa de Pós-Graduação em Arte - Universidade de Brasília (UnB); Doutorando; orientadora: Roberta Kumasaka Matsumoto; Bolsa REUNI; ator, diretor teatral e professor de artes cênicas.

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.

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*, 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 investigações 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 por meio de características apropriadas para cada situação de cena. Nesse momento, as improvisações objetivavam não só a construção de personagens por meio da experiência em cena, como também, uma construção dramática.

Ou seja, a partir do momento que as situações foram delimitadas, 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 iam se delimitando, por meio do exercício de improvisação, de ação e reação, por meio da presença. Nós não estávamos interessados em acumular características e virtudes para construir uma personagem, mas sobretudo, em nos despir das nossas atitudes convencionais a fim de encontrar atitudes íntimas e subjetivas.

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. Trabalhando mais o impulso da reação e menos uma ação consciente e racional. Essa busca sempre esteve com a gente em nossas improvisações. Eu, na minha posição de 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.

O gesto e a expressão do corpo 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 dramática 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.

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 dramático 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. E foi justamente essa experiência que esclareceu a percepção do corpo como gerador narrativo e temporal. Durante o processo de criação da peça, o intuito sempre foi 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 dramático e conseqüentemente o filme também não tinha 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 pode assumir o corpo do ator como gerador de afetos. 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. Já o cinema de *imagem-tempo*, a impressão temporal deve ser alcançada durante o próprio registro do filme, durante as filmagens. 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 (TARKOVSKI, 2010, p.135 - 140).

O cineasta russo fazia parte dos cineastas que esculpam 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.

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