

# A VERDADE NO OLHAR DO ATOR QUE MENTE

Rafael Conde de Resende

Professor do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

[rafael@rafaelconde.art.br](mailto:rafael@rafaelconde.art.br) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9113-6901>

## RESUMO

A presença e o trabalho do ator na cena do filme são diferentes da sua presença e trabalho pensados para a cena do teatro. Diante da possibilidade de experimentar procedimentos comuns entre um campo e outro, o ator determina um espaço bem particular, pensa uma forma de interação com o público e se molda ao jogo de cena proposto pela especificidade do projeto de realização no cinema e no teatro. A verdade problematizada na presença do ator distingue ilimitadas formas de entender seu trabalho nesses dois campos. O artigo aborda esse diálogo entre cinema, teatro e literatura, tomando como objeto de análise a realização de um filme, simultaneamente a uma peça teatral, ambos inspirados no conto *Brincadeira* de Anton Tchekhov.

Palavras-chave: *Ator; Teatro; Cinema.*

## ABSTRACT

The presence and the work of actors on a film scene are different from their presence and work as they are thought for theatrical purposes. Faced with the possibility of experimenting with common procedures between the two fields, the actor determines a very particular space, thinks of ways of interacting with the audience, and shapes the role-playing proposed by the specificities of the realization project in cinema or theater. The problematized truth through the presence of the actor distinguishes unlimited ways of understanding their work in these two fields. This article approaches this dialogue between cinema, theater, and literature, taking as object of analysis the realization of a film, simultaneously to a theatrical play, both inspired by the short-story *A Joke*, by Anton Chekhov.

Keywords: *actor; theater; cinema.*

(...) tudo consistia simplesmente em fazer acreditar. E eu gosto de me esforçar por fazer com que as coisas pareçam autênticas, que aquela mulher ou aquele cara possam dizer aquilo, que, se os encontrássemos, aquilo não parecesse extraordinário, mas realista. Ou seja... respeitar totalmente a pessoa. (...)¹

(Jean-Luc Godard)

No momento da criação da cena - a passagem das histórias imaginadas para uma cena concreta, impressa na imagem de um filme ou encenada no instante vivo do palco - deparamos com uma série de elementos comuns aos campos de trabalho do cinema e do teatro, elementos práticos de realização - espaço, ator, encontros - e também especificidades entre seus territórios. Podemos estender essas relações ao campo da literatura, quando se tem na cena em questão a referência a um texto literário originário.

A materialidade que aí se forma, os elementos de linguagem a serem aplicados, os procedimentos adotados em cada campo podem ser considerados originais, levando-se em conta três particularidades: o caráter efêmero da cena teatral, vivenciada apenas no instante presente do encontro entre espectador e ator em um espaço real e ao mesmo tempo imaginário; as propriedades da imagem do filme que apreende, retém, atualiza e reproduz determinada cena passada, intermediada por algum suporte técnico; e as lembranças de uma cena ou experiência passada, imaginada sempre uma vez mais pelo leitor no processo literário. Três formas de visita aos lugares e às coisas postas em relação entre o “lado de lá da cena”, uma linguagem de intermediação e nós espectadores. Além de tudo que cerca uma determinada permanência das coisas, de um lugar, de um ator e das histórias, contamos com inesgotáveis modos de encenar que envolvem procedimentos moldados por três núcleos importantes: a subjetividade de cada criador ou diferentes poéticas e olhares sobre a cena; uma tecnologia e uma técnica a servir de ferramenta ou mediação na construção da cena; e uma forma única de lidar com a encenação, o momento de reunir o espaço, o ator e uma ação em uma forma de encontro.

No centro da proposta empreendida no espetáculo *A Brincadeira*<sup>2</sup> - encenar no teatro e no cinema um mesmo texto de origem literária- estava uma ideia de reconhecer algumas especificidades do trabalho do ator, dos elementos de linguagem das três áreas, testar diferenças e particularidades em suas práticas, reconhecer alguns procedimentos comuns no partilhamento de uma mesma estória originária. Sem deixar de mencionar que, por ser uma experiência prática, estaríamos também contextualizando esse objetivo no reconhecimento de um estado das técnicas teatrais e tecnologias audiovisuais disponíveis nos nossos dias, especificamente a acessibilidade de recursos digitais do filme incorporados ao teatro e a praticidade do arquivamento do espetáculo teatral nesses novos meios de registro de imagens e sons. Produzidos simultaneamente, no filme<sup>3</sup> e na peça<sup>4</sup>, o foco da experiência aos poucos foi se deslocando para o trabalho do ator e sua presença, a busca de uma ‘verdade’, em um sentido sempre inventado pelo projeto da cena, e de como o lugar da cena e as formas de encontro com o espectador transformariam esse mesmo senso de verdade. Essa verdade poderia ser definida como uma presença que se constrói entre o automatismo do registro da câmera, que se desdobra em presença sempre associada ao real e à “impressão de realidade” no cinema, e do ser imaginário presente no espaço aberto do palco, a verdade sempre pactuada entre a cena e o espectador no espaço também imaginário do teatro.

O ponto de partida proposto foi o conto *Brincadeira* de Anton Tchekhov, que já conhecia há bastante tempo e alimentava o desejo, sempre adiado, de adaptá-lo para o cinema. Naquela ocasião, pensava em testar essa potência primeira do cinema em levar suas ações para o local mesmo dessas ações (“*Uma montanha coberta de neve...*”) e, com a câmera, investigar a complexidade dos personagens nas pessoas do casal de protagonistas e a complexidade das pessoas nesses mesmos personagens fictícios. Tchekhov, ao interiorizar o drama humano, ao observar seus “atores” em suas pequenas ações cotidianas, apresentava um parentesco interessante às possibilidades dos planos do filme: registrar a vida tal qual a percebemos com a objetividade do nosso olhar, entre documento e fabulação, e encenar a complexa vida interior dos personagens nesse jogo de

---

RESENDE, Rafael Conde de. **A verdade no olhar do ator que mente.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.7, n.13: nov.2017

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

aproximação, afastamento e fragmentação da cena. Isso tudo para testar a função da câmera como a “melhor forma da percepção humana penetrar na vida interior da matéria”<sup>5</sup>, como lembrou Jean Epstein nos seus estudos sobre a fotogenia.

Eis a sinopse do conto: Ivan e Nádia passeiam numa montanha coberta de neve. Ivan convida Nádia para descer a ladeira com ele em seu trenó. Nádia nega, pois tem muito medo de altura e do perigo da descida. Ivan insiste e a convence. Durante a descida, Ivan, com Nádia protegida em seus braços, sussurra no ouvido de Nádia: “Eu te amo”. Nádia está paralisada de medo e excitação. Ao chegarem ao pé da montanha, Nádia não está certa do que sentiu ou ouviu durante a descida: a emoção e o medo misturados com as palavras sussurradas pelo vento... Na dúvida, entre o medo e o desejo de vivenciar aquele mistério mais uma vez, pede ao amigo para descer outra vez... Eles descem novamente e Ivan repete as mesmas palavras junto ao vento. Mas a confusão de Nádia persiste... E ela pede: vamos descer mais uma vez?

Essa proposta de adaptação para o cinema viria ao encontro do desejo sempre presente em meus trabalhos de experimentar a mobilidade do olhar da câmera no diálogo com a criação de um espaço especial para as histórias, o espaço próprio do filme, e o ator, sempre propondo algum grau de verdade na sua presença, entre realidade e encenação, pessoa e personagem, documento e ficção. Nesse sentido a câmera e seu trabalho poderiam ser apresentados em seus três processos distintos: o de observação, quando o registro apenas se proporia a permitir que o fluxo da paisagem no tempo e o ator em suas ações atuassem livremente, sem interferências; ou quando o processo de registro se afastaria da cena e apresentaria um olhar externo, talvez fixo, funcionando não como linguagem mas como simples meio de veicular a cena que se mostra para acesso direto do espectador; e terceiro, o processo de fragmentação da cena com as atribuições mais usuais do olhar móvel, que fragmentaria a cena em função do melhor ponto de vista e construiria na montagem uma espacialidade única do filme, transparente ou opaca, real ou distanciada. Três funções a deter-

minar não somente uma visão sobre o fazer cinema, mas também apontar um uso prático (arte ou simples documento) e uma visão sobre o mundo particular das histórias nos filmes.

Para justificar o teatro dentro dos objetivos desta investigação prática, não seria mesmo preciso voltar a uma análise histórica, de como o cinema surge e se desenvolve em sucessivas tentativas de negar e se apropriar de elementos teatrais – os atores, uma forma de atuar, as intrigas, construções e desconstruções dramáticas – para se consolidar na ideia de três domínios de jogo de cena que criam a totalidade do filme: o momento da cena posta para o olhar da câmera, depois o trabalho de intervenção e registro da câmera e finalmente a consolidação de um projeto de articulação de cenas na montagem propriamente dita. No teatro a cena se construiria unicamente através do corpo do ator, adequando-se ao espaço mágico-imaginário do palco. Ainda poderíamos experimentar a possibilidade única do filme de encenar com a ausência do ator, dramatizando as coisas e os lugares, tendo como “outro ator” a simples paisagem, antropomorfizada no tempo e espaço do filme, como no plano detalhe do vento sobre a neve, por exemplo. O objetivo central nessa experiência seria trazer o ator (um tipo de ator para um projeto específico de cena no filme e na peça), como um ser comum a essas duas práticas, e problematizar esse ser diante das especificidades desses processos de encenação.

Nessa relação entre teatro, cinema e literatura os objetivos seriam então: tomar como ponto de partida o trabalho do ator no filme e o trabalho do ator no teatro, os modos e procedimentos de estabelecer sua presença para o olhar direto do público no teatro e olhar intermediado do público no filme; experimentar como as possibilidades de manipulação das variáveis de fragmentação, repetição e acúmulo de cenas constroem o material bruto do palco e do filme; testar por parte do ator – de um determinado ator – como ele direciona seu trabalho de sedimentação interior e exterior de um personagem a partir da observação da realidade para compor seus recursos cênicos e de como ele adapta sua presença para a cena proposta para o cinema e para o teatro; e finalmente, testar como o

automatismo da câmera, a impressão de realidade inerente ao filme, o levar as ações ao local mesmo dessas ações, se contrapõem ao ator do teatro, que se apresenta e se reinventa a cada dia no palco, de como ele mesmo cria com seu gesto e presença o espaço da cena e seu personagem, distintas formas de apropriação de sua verdade para a cena.

Diante dessas ideias e perguntas, busquei a parceria com o diretor e dramaturgo Júlio Vianna<sup>6</sup>, que aceitou trabalhar o mesmo texto como ponto de partida para uma peça que seria desenvolvida paralelamente ao processo de produção da adaptação para o filme. Encenador e realizador deveriam assessorar um o trabalho do outro, observando e criando notas sobre os distintos processos, conversando sobre as especificidades de cada momento de construção da cena, escutando sempre as demandas e respostas dos atores para cada situação no palco e no *set* do filme.

Para o processo de escolha dos atores, estava claro para mim que tomaria como ponto de partida sua adequação ao filme – pessoa e personagem, um casal que já trouxesse as características físicas dos jovens do conto; e que tivesse alguma experiência de teatro, contrapondo a possibilidade de um ator cinematográfico no sentido de um procedimento puramente documentário, alguém recortado do estado do simplesmente “ser” e trazido para um drama pelo automatismo de apreensão da cena pelo trabalho da câmera. Com experiência no teatro, pois seria importante também encontrar dois atores que soubessem estudar seus gestos, estabelecer uma conversa com seus personagens, escolhendo determinado tipo de material – gestos e ações – e, ao mesmo tempo, atores que questionassem esses materiais e composições.

Maria Bonome e Rafael Protzner<sup>7</sup> trouxeram uma presença extracotidiana, termo apresentado por Eugenio Barba para definir a possibilidade de um terceiro recorte no gesto de encenar, quando as histórias se deslocam para cenários imaginários ou ficcionais, mesmo que tensionados pelo real no cinema, ao reconhecer no trabalho do ator o domínio do corpo, das técnicas de construção

---

RESENDE, Rafael Conde de. **A verdade no olhar do ator que mente.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.7, n.13: nov.2017

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

de um personagem, brincando com os limites entre o personagem e a pessoa no ator. O gesto desse ator deveria estar sob seu domínio, com a possibilidade de dosá-lo para o trabalho do espaço do teatro e para o espaço do cinema. Como coloca Maria em depoimento para o documentário:

[...] No teatro...tem vários tipos de teatro, mas o teatro que a gente trabalha é 'teatro de máscara', 'teatro de palhaço', é improvisado, é grande, né? Então, quando propõe uma coisa tão minimalista, eu fico querendo muito saber, descobrir essa 'verdade' também pequena, né? Descobrir o que é lidar com a câmera nesse lugar pequeno, de um olhar, de ser natural, de não ter personagem e, ao mesmo tempo, que tem. É bem confusa essa relação...<sup>8</sup>

Em contraposição a esse ser extracotidiano, houve a intenção de falar e trabalhar a pessoa nesses atores, trazer para o experimento a tensão do cinema, da interferência do trabalho da câmera na construção da cena e, particularmente, desses personagens. Esse jogo entre o real e o espaço imaginário dessa estória fez com que o fato de os atores serem um casal na vida real (para interpretar um casal na vida do conto) ganhasse algum peso no momento do convite para o projeto. No mesmo documentário Rafael coloca:

Mas acho que, nos manter "nesse lugar", ficamos mais ainda do que quando fazemos um espetáculo de improvisação. Porque, aqui, não sabemos nada. Sinto que sabemos pouco. Quando falaram isso, foi colocado: se vocês se separarem, têm que assumir o compromisso profissional e tudo mais... Até aí, beleza. Mas, internamente, estávamos pensando: se nos separarmos...

Nessas operações sobre a cena, na contraposição entre o real e o imaginário, verdade ou mentira, pessoa ou personagem, os atores Maria e Rafael começaram a testar seus materiais e suas presenças nesses dois encontros, a peça e o filme.

Como opção de criação da dramaturgia da peça, havia o procedimento de tomar do texto de Tchekhov apenas uma referência indireta, que trouxesse ao mesmo tempo um jovem casal e a dificuldade de expressar a palavra "amor". Um jovem casal que se prepara para encenar um outro casal, aquele presente no conto originário com sua dificuldade de exteriorizar essa mesma palavra, tudo a ser transposto para a encenação de um filme. Nesse projeto, o curioso é que o

---

RESENDE, Rafael Conde de. **A verdade no olhar do ator que mente.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.7, n.13: nov.2017

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



encenador teatral adotou um processo de alguma forma documentário, no sentido cinematográfico do termo, ao passar a conviver no espaço real do jovem casal – sua casa e seu cotidiano – e construir a partir daí o texto e as ações para o espetáculo no palco. Esse procedimento documentário, mesmo que próximo das pesquisas usuais para qualquer obra, estaria finalizado nessa etapa inicial. Tratando-se de teatro, das conversas sobre cinema e dos diferentes espaços, essa dramaturgia estaria em transformação pela sua construção, dia a dia, no palco diante do público, vivo, do encontro no espaço imaginário compartilhado e dos atores-personagens encenando suas próprias vidas, a partir dos personagens do conto e, também, a partir daquelas pessoas visitadas pela dramaturgia da peça. O espaço da peça era coabitado por objetos que pontuavam a casa do jovem casal, ao mesmo tempo em que remetiam ao espaço possível das três ficções, na verdade um espaço comum pensado como palco, *plateau* cinematográfico e linhas das páginas de um livro, objeto cênico muito buscado pelos atores.



Figura 1: Cena do espetáculo A Brincadeira em sua primeira temporada. O palco, a casa imaginária, o público e a tela do cinema. (Fonte: Ludmila Loureiro)

O momento importante



nesse espetáculo seria colocar lado a lado texto, peça e filme. Contrapor, ou unir, os personagens tirados do texto literário, os atores adaptados para a peça e o filme, o espaço simultâneo da peça e do filme remetendo ao cenário do conto, para então, em nova composição, usar a favor da estória esses elementos particulares aos três campos na busca de uma unidade dramática. A opção encontrada foi caminhar as ações no palco para a exibição de um filme dentro da peça, aceitando no cotidiano particular da vida do casal o hábito de ver filmes como espectadores comuns. Em meio aos pequenos dramas, Rafael e Maria pareciam estar ensaiando o filme, e, agora, poderiam ver a si mesmos na tela de um pequeno cinema (já que a tela era utilizada também para pequenos *inserts* de imagens-memórias cenográficas).

Essa solução de alguma forma ampliou a problematização desse encontro e, antes mesmo de adentrar o filme e seu processo de realização, gerou alguns atritos interessantes na busca ou quebra de fronteiras entre uma linguagem e outra, um campo de trabalho e outro.

Durante os ensaios, algumas imagens em vídeo foram criadas pelo dramaturgo para construir elementos cênicos associados ao universo do casal, memórias desse cotidiano extrapalco. A inserção dessas imagens sobre o cenário, e por vezes na própria tela daquele cinema imaginário (um espaço de cinema encenado no espaço do teatro), trazia a problematização de um tipo de filme (ou recurso cênico) utilizado apenas como um meio de registro de cenas acessórias ao drama da peça, atestando, a meu ver, a impossibilidade da quebra de uma fronteira raramente conquistada da presença do audiovisual dentro da peça como simples recurso cênico ou dessa mesma presença como linguagem, determinando ainda, de forma contundente, a diferença entre espaços específicos do filme e do teatro. A questão posta seria a do filme como um tipo de drama levado ao local mesmo de suas ações e o teatro como espaço realizado no gesto e presença viva do ator, cena intermediada no primeiro caso e cena partilhada com o público no momento mesmo de um tipo de drama no palco. Mais uma vez, no centro das perguntas a serem colocadas estaria um tipo de ator registrado em

seu mundo - pessoa ou personagem? - e utilizando essas imagens como construção do universo puro da ficção. Nessas imagens coletadas, a câmera e seu trabalho de intervenção não constituíam concretamente um discurso cinematográfico. O trabalho da câmera se confirmou apenas como meio de simples registro, naquela qualidade citada anteriormente de não interferência sobre o tempo e espaço do ator em suas ações livres.

Um momento interessante que ilustrou a tentativa de quebrar essas fronteiras entre cinema e simples meio audiovisual é quando o casal vai até a cama disposta no cenário da peça e cria duas possibilidades cênicas: ora um mesmo lugar em dois espaços - tela e palco, ora lugares distintos - imagens externas e imagens internas - no mesmo espaço do palco. Na cena, o casal em meio a um diálogo cobre-se inteiramente com o lençol e na tela surge a imagem com o diálogo da cena que aí se desenvolve, deixando ao público a dúvida se é uma cena previamente gravada e perfeitamente sincronizada ou uma imagem captada ali e transmitida ao vivo para a projeção na tela. Ao mesmo tempo, esse entrar e sair de debaixo do lençol se articula por um corte com cenas exteriores captadas em três momentos do relacionamento do casal: o casal numa cachoeira, o casal numa mesa de jogo e o casal saltando de paraquedas, também projetadas na tela do cenário.

Esses instantes da dramaturgia complementados por essas imagens como recursos cênicos vão encontrar adiante o momento do filme exibido dentro do espaço do teatro. Como dito, as ações dos personagens no palco caminham para esse momento de projeção na tela, quando fica mais claro no interior do texto da peça que o casal está constantemente brincando com a vida real e o ensaio de um filme de um conto de Tchekhov. O casal Rafael e Maria na peça, que são um casal na vida real, não consegue externar o amor e seu dizer, se assim quiséssemos criar uma sinopse comum para conto, filme e peça.

Os atores interrompem suas ações na vida do palco e se posicionam no cenário como se estivessem numa sala de cinema – frontais e imobilizados diante da tela branca. As luzes se apagam, a cena se concentra no espaço das imagens projetadas, que se ilumina. O público é levado também ao mesmo processo e seu olhar é direcionado pelo olhar dos atores para essa mesma superfície branca. O público agora esquece o jogo acordado com a presença viva dos atores – não ri com eles, não improvisa com eles, não espera o erro da cena. O filme agora se inicia e o seu tempo, o trabalho da câmera, o outro espaço e lugar da estória, as falas, o ruído do vento e a música, a nova presença do ator agora intermediada pelos planos e o jogo da montagem levam o público para um novo estado, o estado de espectadores de cinema. O espectador do cinema se encontra em estado de imersão próprio ao cinema – de um tipo de cinema mais hegemônico, é verdade. Ele se transporta com os atores para os locais reais das ações. Ele participa da cena, vê o que os atores veem do mesmo ponto de vista. Imagina com eles. Ator e espectador quase um só ser.

Termina o filme e o público volta dessa imersão proposta pela sala escura do cinema. As luzes voltam sobre o palco e os atores retomam a cena e, com o público, partilham o que foi transformado neles com a experiência do mesmo casal na tela.

Inicialmente, a situação ideal seria rodar o filme ainda antes de começarem os ensaios da peça. A questão do ator no cinema – o ator precisa ser e não parecer–, todo aquele tipo de caracterização ou construção no cinema, amparada pela função de apreensão direta do processo fotográfico e da “impressão de realidade” proporcionada pelo movimento e jogo de montagem poderiam ter sido experimentados de forma mais radical. O gesto menor e maior do ator, o que num campo e outro se entende por naturalismo na atuação e teatralidade (conceitos tão amplos e historicamente variáveis) poderiam ser apresentados de forma mais didática. Mas durante os processos da peça e do filme, a pergunta logo se deslocou para a possibilidade de trocas de território: entre uma verdade na presença do ator no cinema, no teatro e na vida real. As perguntas passaram

a estar mais próximas do que haveria de teatral e real na atuação desses atores no filme e o que haveria de cinematográfico e real na atuação desses atores no teatro. Tanto no filme quanto na peça os atores tentariam a aproximação de um “naturalismo” em comum, ou um tipo de gesto que falaria de uma presença híbrida em territórios cujas fronteiras de procedimentos estariam mais diluídas.

O filme exibido dentro da peça deveria incorporar ao seu processo aqueles dois atores já “preparados” por alguns exercícios para o teatro e principalmente para a construção da dramaturgia da peça. Em função disso, um trabalho de ator específico para o momento do *set* deveria ser pensado. Um trabalho que desconstruísse o que para a peça se procurava como gesto aproximado ao gesto de um ator cinematográfico e construísse no filme alguma referência ao estar em algum estado de atuação, um tipo de presença entre a pessoa do ator, o ator na pessoa (o ator no cinema está sempre entre a pessoa e o personagem, parafraseando Godard) e o personagem do conto de Tchekhov sedimentado no gesto do ator.

No mesmo período de filmagens do curta, foi proposto um segundo registro documental do cotidiano do casal que se somaria ao documentário sobre o processo de realização do filme e da peça. A câmera seria trabalhada de forma distinta aqui. O jogo proposto seria apenas o da função de registro observacional da cena (distinto também das imagens registradas como recurso cênico), onde os atores tivessem (ou buscassem) total liberdade para criar suas ações e se colocarem na cena construída a partir da sua realidade, em sua casa real, acordando, tomando café e saindo para o ensaio de uma peça construída a partir de um casal de atores no espaço agora imaginado de sua casa, relacionando-se em meio ao ensaio de um filme pensado a partir de um conto de Tchekhov. Tratava-se da busca de um realismo da cena, diferentemente de um naturalismo associado a um “parecer verdadeiro” da ficção, quando o universo da ficção no filme quer anular a existência de um procedimento de representação, entre a verdade da cena e um universo intermediado pela técnica e linguagem do cinema. E, diferentemente do teatro, trabalhar sem a necessidade de um acordo entre público e cena em torno da verdade da cena imaginária. No documentário

em questão, a cena transcorre com poucos cortes, feitos em alguns momentos para encurtar a ação ou para corrigir alguns defeitos técnicos de câmera. Não existe marcação para os atores e a proposta de apenas “ser” e não “atuar” gerou, tanto no processo quanto no resultado final, um estranhamento positivo entre a equipe e o olhar móvel do espectador (o mesmo da câmera) e a verdade proposta pelo trabalho dos atores. Estaríamos agora no território do real, ou ainda no território da ficção?



Figura 2: Cena do cotidiano do casal filmado para o documentário A verdade no olhar do ator que mente: Atores, personagens ou simplesmente pessoas? (Fonte: frame do filme)

A proposta seria diferente do filme realizado para ser exibido em conjunto com a peça.

Levar as cenas para uma montanha de neve e tratá-las nesse contrato com o real, partilhando com a estória a presença documentária de um casal real, vivendo Nádia e Ivan, já estaria de acordo com nosso objetivo. Porém, algo no cinema, na sua aproximação e atrito com o teatro e a literatura, poderia ser experimentado com mais risco.

O trabalho de intermediação da câmera opera com duas questões importantes a serem consideradas: o automatismo do registro estabelecido com a apreensão, recorte e suspensão de determinada cena (sua permanência, reprodução e

repetição no suporte digital); e o olhar móvel que permite posicionar a cena para um olhar privilegiado do espectador – o melhor ponto de vista, o olhar do espectador pelo olhar dos personagens (ou câmera subjetiva), deslocar a cena entre locações diferentes e fragmentar a cena em diversos ângulos e distâncias. Essa “tomada” de cena, capturar os atores em seu espaço real, associada ao automatismo do registro do aparato fotográfico, de apreensão de uma imagem-registro, impressiona no espectador outra experiência de real, de verdade, de documento e conseqüentemente de identificação com o mundo no filme diferenciada da experiência do teatro.

Para quebrar essa associação direta da cena e do trabalho de fragmentação espacial e temporal da cena, o filme *A Brincadeira*, com o trabalho da câmera, aborda a estória de Tchekhov em três eixos distintos de presença “cinematográfica” dos atores que se amalgamam: ora encenam-se “pessoas” no casal comum lendo um texto numa ação de seu cotidiano, ora um casal de atores interpretando pessoas que ensaiam um texto, e ora o casal, personagens da ficção de Tchekhov, Nádia e Ivan, no olhar e gestos desses dois atores-personagens-pessoas.

O espaço é um quarto predominantemente branco, realista e neutro, na tentativa de situar os personagens e a trama num mundo suspenso entre o espaço mágico do teatro e o espaço mágico do filme, espaço imaginário do teatro, fruto do acordo entre cena e espectador, e o espaço real do cinema, que leva o espectador para o local mesmo das ações. A fotografia e o trabalho de luz contribuem para essa ideia de “natural” e “real” da cena, embora esteja exposto para o espectador que se trata de uma encenação, uma vez que não estamos no ambiente real do conto, uma montanha coberta de neve.



Figura 3: Cena do filme com cenário montado em set cinematográfico. O primeiro-plano da câmera busca o olhar de Ivan no olhar do ator. (Fonte: frame do filme)

Uma montanha coberta de neve. Se pensarmos nesse jogo de cena no limiar do procedimento documentário (apreender no suporte do filme um instante do acidente ou acaso desse casal verdadeiro) e do uso de um jogo da decupagem clássica (plano e contraplano, ações dentro de quadro e fora de quadro), o momento do *set* foi pensado em torno do projeto de fazer crer, de usar a potência do trabalho da câmera em dar vida aos personagens pela objetividade fotográfica e pela montagem espacial e temporal da trama. Nesse sentido, os recursos de montagem pensados na filmagem fazem uso de duas articulações entre tomadas de cena: o plano e o contraplano, a ação e reação dos dois atores que se posicionam frente a frente na cama, criando a espacialidade total inserida no filme. Nesse recurso tudo participa do espaço do drama, o quadro – o que o espectador vê, e o extraquadro – o que não vemos, mas que continua como espaço solidário e parte do espaço total do filme, que é o mundo da ficção também solidário com o mundo real. E ainda, a articulação de planos mais abertos com o plano detalhe na intenção de buscar no olhar do ator a sinceridade



da fala e os momentos em que o estar solidário com o ator nos transportaria com ele não apenas para outro espaço (na realidade, uma montanha coberta de neve), mas para a verdade de Ivan e Nádia presentes no filme.

Essa fronteira entre três presenças também foi testada com procedimentos práticos de filmagem. Não haveria ensaio de tomadas nem marcação de cenas durante o *set*. Sem o conhecimento dos atores, ficou estabelecido que no momento de rodar o plano, quando uma música que remetesse ao clima do conto fosse acionada (uso esse recurso para separar o momento de preparação técnica do *set* – posicionamento de câmera, luz e som – do momento em que os atores e equipe se concentram para rodar a cena), a câmera e a captação do som direto também seriam acionadas. O objetivo seria registrar os atores “caminhando” nesses três territórios da cena, em três presenças que atestassem essa verdade buscada pelo filme e seus recursos: o casal real em sua intimidade particular; a “chegada” dos atores para o estado da cena; e, finalmente, os atores com os personagens sedimentados em seus gestos na cena iniciada após as palavras “som, câmera, ação”. Esses momentos documentariam no filme aqueles três atores buscados pelos três procedimentos de intervenção da câmera. E assim foi encenado o filme.

Voltando ao espetáculo, depois de sua segunda temporada, essa experiência terminou. Ao terminar, ela corroborou a ideia de efemeridade e documento, espaços distintos para atores distintos nesses campos de expressão. Os atores Maria e Rafael se separaram na vida real e esse fato aparentemente desimportante para a produção foi determinante para concordarmos em encerrar o projeto. O casal colocou para a produção a impossibilidade de levar adiante a peça, retomá-la em novas temporadas. Por causa do filme (e das cenas audiovisuais inseridas na peça), seria inviável substituir um dos atores.

No documentário do projeto, o registro da peça se dá apenas por fotografias, ilustrando, de forma talvez romântica, a impossibilidade de reproduzir a experiência de partilhamento do momento teatral. Terminado o espetáculo,

permanecem o filme e o documentário, autônomos, cenas passadas e sempre atualizadas no suporte do filme. Cenas que agora podem circular por festivais, salas de cinema e serem sempre acessadas nas novas mídias de difusão digital. Do teatro ficaram fragmentos na memória de seus espectadores e vestígios dessa experiência nos meios de registros audiovisuais.

A experiência de realização e encenação do conto *Brincadeira* para o filme e a peça serviu para atestar mais uma vez que, no teatro e no cinema, o que está no centro do trabalho de cada campo ainda são elementos bem distintos, práticas de encenação, realização ou direção focadas em uma ideia já consumada de espaço, presença e trabalho do ator. As imagens projetadas no palco são quase sempre elementos acessórios a um personagem ou mesmo imagens-objetos cênicos usados na construção de um espaço imaginário, próprio ao universo do teatro. As imagens projetadas na tela do cinema (ou nas várias telas contemporâneas) refletem sempre uma cena passada, encenada nos locais “reais” de suas ações e atualizada num encontro intermediado com o espectador. O cinema está sempre preso a uma intermediação técnica, a uma verdade da cena mediada pelo trabalho da câmera, e a um encontro com o público mediado por um tipo de tela. E o teatro é somente possível quando construído na efemeridade do instante presente no palco, do encontro verdadeiro e vivo entre cena e espectador.

## REFERÊNCIAS

- ADLER, Stella. *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto&Grafia, 2006.
- BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Realizações Editora, 2012.
- BRESSON, Robert. *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Portugal: Porto Editora, 2000.
- DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o actor*. In: BORIE, Monique e outros (org.). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- EPSTEIN, Jean. *Bonjour cinema*. Paris: Ed. De La Sirene, 1921.
- GAUDREAU, André. *From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- Keller, Sarah; PAUL, Jason N. (org). *Jean Epstein: critical essays and new translations*. New York: Amsterdam University Press, 2012.
- LEIGHTON, Tanya (org.). *Art and the moving image*. Londres: Tate Publishing, 2008.
- SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TCHÉCKHOV, Anton. *Kaschtanka e outras Histórias de Tchêkhov*. São Paulo: Boa Companhia, 2015.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Artigo recebido em: 17 de novembro de 2016  
Aceito para publicação em: 13 de fevereiro de 2017

## NOTAS

---

- 1 (Godard, 1989. Pg. 84)
- 2 O espetáculo estreou no Centro Cultural Banco do Brasil, em Belo Horizonte, em 17 de outubro de 2015.
- 3 A brincadeira. Filme, Full HD, 16min, Cor, 2015, Direção: Rafael Conde, Assistência de direção: Júlio Viana
- 4 A brincadeira. Espetáculo teatral, 60 min, 2015, Direção: Júlio Viana, Assistência de direção: Rafael Conde.
- 5 KELLER, 2012, p. 14, tradução nossa
- 6 Júlio Viana é aluno do PPG Artes/EBA/UFMG e dirigiu diversos espetáculos teatrais.
- 7 Maria Bonome e Rafael Protzner são atores e formam o *Grupo Entre*.
- 8 Documentário intitulado *A verdade no Olhar do Ator que Mente* disponível no link: <https://vimeo.com/171293490>