

# Ator descartável e personagem em crise: gerenciamentos de elenco no cinema experimental

*Discardable actor and character in crisis: cast management in experimental cinema*

*Acteur jetable et personnage en crise: gestions de casting dans le cinéma expérimental*

Sandro de Oliveira

Universidade Estadual de Goiás (UEG)

E-mail: sandro.oliveira@ueg.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5717-8991>

## RESUMO:

A personagem ficcional sofreu plenos processos de esvaziamentos e fragmentações durante o cinema no séc. XX. A intercambialidade atoral/de personagem estava entre os vários procedimentos cinematográficos experimentais do gerenciamento de elenco que evidenciavam essa crise da personagem. Este trabalho intenta analisar como esses procedimentos de intercambialidade atoral/de personagem se manifestaram no cinema experimental durante quatro momentos em que eles aparecem com maior proeminência: a forma endurecida da obra de arte experimental; os vários registros do jogo do ator; a perda da autoridade do discurso e o estranhamento brechtiano.

**Palavras-chave:** *Ator experimental. Elenco. Personagem. Cinema experimental.*

## ABSTRACT:

---

OLIVEIRA, Sandro de. **Ator descartável e personagem em crise: gerenciamentos de elenco no cinema experimental.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41655>>

367

The fictional character has suffered full emptying and fragmentation processes during the 20th century cinema. Actor/character interchangeability was among the several experimental cinematic procedures of casting management that laid emphasis on character crisis. This work intends to analyze how these procedures of actor/character interchangeability expressed themselves in experimental film during four moments in which they appear most prominently: the hardened form of the experimental work of art; several acting styles, loss of the authority of the discourse and the Brechtian estrangement procedure.

**Keywords:** *Experimental actor. Cast. Character. Experimental Film.*

#### RÉSUMÉ:

Le personnage de fiction a subi des processus complets de vidage et de fragmentation au cours du cinéma au XXe siècle. L'interchangeabilité acteur/personnage fait partie des nombreuses procédures cinématographiques expérimentales de gestion de casting qui témoignent de cette crise de personnage. Ce travail se propose d'analyser comment ces procédures d'interchangeabilité acteur/personnage se sont manifestées dans le cinéma expérimental à travers quatre exemples où ils apparaissent le plus en évidence : la forme durcie de l'œuvre d'art expérimentale ; les différents registres du jeu de l'acteur, la perte de l'autorité du discours et l'aliénation brechtienne.

**Mot-clé:** *Acteur expérimental. Casting. Personnage. Cinéma Expérimental.*

Artigo recebido em: 01/11/2022

Artigo aprovado em: 12/01/2023

## Introdução

A duplicação, multiplicação ou fragmentação do homem é um mito muito antigo desde, pelo menos, as lendas sumérias de Gilgamesh e de Enkidu, este último sendo a representação literária de homem fragmentado: corpo de homem, mas com chifres, orelhas e cauda de touro. Os duplos também estão presentes nas tradições gregas do homem que precisa se

---

OLIVEIRA, Sandro de. **Ator descartável e personagem em crise: gerenciamentos de elenco no cinema experimental.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41655>>

368

reinventar em outro lugar, “adquirir nova identidade”, como na lenda de Amphitryon<sup>1</sup>. Essas narrativas que tratam de desdobramentos ou multiplicações do sujeito migraram, posteriormente, para o teatro, em *Os Menecmos* de Plauto (c. 215 a.C.), o ator *tritagonistés* nas peças de Sófocles e depois a *Comédia de erros* de Shakespeare (c. 1594).<sup>2</sup> Podem ser gêmeos ou, por vezes, sócias ou duplos sobrenaturais, incidências desse tropo persistente que chegou nos teatros modernos e pós-dramáticos: o homem estilhaçado que dá voz a vários seres dentro de si próprio ou que por vezes assume vários papéis<sup>3</sup>. No séc. XX, as duplicações e multiplicações cresceram em número e variedade de manifestações, desde a peça *Meu duplo e minha metade* (Sacha Guitry, 1931) até seu desaguar proeminente e estrepitoso no jogo do ator no cinema experimental.

Como produtos de uma longa tradição mimética ocidental de matiz aristotélica, sempre tivemos problemas “em aceitar que um mesmo ator não se limite a um só indivíduo e possa carregar vários papéis ou fragmentos de papéis, [ou até] fazer sua própria montagem de papéis” (PAVIS, 2000, p. 145, tradução nossa), como no teatro, onde essa relação é menos inflexível. Essa pequena arqueologia das multiplicações da identidade sugerida anteriormente vai de encontro à falácia sobre a unidade do *self* no Ocidente e, por conseguinte, a unidade conjuntural da imagem projetada na tela pelo corpo do ator/efeitos da personagem:

A cultura ocidental como um todo, de pelo menos da época da Renascença até os nossos dias, depende de um tipo de trabalho [atorial] fragilmente similar; portanto, tendemos a pensar sobre nós como sujeitos de experiências transcendentais e unificadas, expressando uma personalidade inata através de nossas atividades diárias, conseqüentemente nos tornando *stars* nos nossos enredos pessoais (NAREMORE, 1988, p. 5, tradução nossa).

No período anterior à Segunda Guerra Mundial, o cinema clássico ainda apresentava a personagem ficcional destituída de “esvaziamentos formais”; assim, as partes de seu corpo que eram fornecidas pela montagem (rosto, mão, pé, costas) nos reenviavam, inevitável e sinedoquicamente, à totalidade de seu corpo, numa proporção, como nos lembra Pavis

---

OLIVEIRA, Sandro de. **Ator descartável e personagem em crise: gerenciamentos de elenco no cinema experimental.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41655>>

(2000), de 1/1: um corpo (do ator/atriz) para uma personagem ficcional. Os cinemas narrativos-representativos buscaram, sempre, essa manutenção no agenciamento do mesmo ator para a mesma personagem, pois considerava ser um axioma o emprego do mesmo ator encarnando o mesmo papel. Isso nos levava à conclusão tácita de que a personagem na tela é um ente estável e unívoco, como preferimos pensar que somos, ou que as personagens cinematográficas assim o sejam.

O que este trabalho propõe discutir é que as lendas das duplicações, multiplicações, esvaziamentos e fragmentações de papéis do personagem mítico manifestam-se no cinema experimental através de uma organização atoral e gerenciamento de personagens que possuem algumas conformações básicas: a) a personagem se duplica ou multiplica, oferecendo versões diferentes de si própria; b) um ator é responsável por interpretar vários papéis no filme; c) vários atores são responsáveis por compartilhar o mesmo papel; d) o mesmo papel é uma imbricação de vários personagens no mesmo filme. Esse gerenciamento de elenco não é um fenômeno que tem origem no cinema experimental, pois vários autores e teóricos (ABIRACHED, 1994; LEHMANN, 2006; BOAL, 1970) já trataram de suas aparições em manifestações artísticas outras: literatura e teatro.

O ator se duplica e, às vezes, se multiplica no cinema experimental desde seu princípio. A arte do ator propriamente dita, sua constituição primeira, tem por base a fragmentação de personalidade, espécie de signo duplicado: “[o] ator é um vetor de uma ambivalência, de uma dualidade constitutiva, que o cinema, arte da representação, não cessa de questionar” (AMIEL *et al.*, 2012, p. 69, tradução nossa). Nos filmes dos primórdios, houve uma série de experimentações atorais gráficas com a fragmentação do corpo do ator, gerando múltiplos seres: em George Méliès e seu cinema constituído de trucagens, o ator/atriz se duplicava ou

multiplicava aos borbotões ou, em outro tipo de efeitos visuais, o corpo do ator era estilhaçado: cabeças que saíam dos corpos e membros que se tornavam anárquicos e esvoaçantes *flâneurs* pelo mundo.

Foi numa seara mais existencial, pode-se dizer, que esse modelo de gerenciamento de elenco lançou âncora nos cinemas experimentais. Devido ao caráter paratático de muitos filmes experimentais, as conexões de sentido entre as sequências dos filmes – e entre as personagens ficcionais – eram muitas vezes inexistentes, como no jogo surrealista que possivelmente lhe deu origem: *Le cadavre exquis* (o cadáver requintado). Neste jogo, lançado em meados da década de 1920, três ou quatro jogadores acrescentavam pedaços de frases a uma oração escrita ou membros de corpos a um boneco de papel ou outro material qualquer, sem ver o que os outros já haviam escrito ou escolhido. O resultado era uma espécie de Frankenstein estrambótico, no caso do boneco de papel, uma figura parte humana, parte animal e também maquínica, como o desenho criado por André Breton, sua esposa Jacqueline Lamba e o amigo Yves Tanguy, em 1938, *Cadavre exquis*. Segundo o portal da *National Gallery of Scotland*, essa obra foi criada a partir de colagens de recortes de ilustrações de revistas, reforçando o princípio construtivo do jogo surrealista: a figura vista no todo nos passa a imagem de um conjunto constituído de partes extravagantes, malformadas ou anômalas, mas se as analisássemos separadamente, nunca poderíamos “racionalmente” dizer que elas fazem parte de um mesmo suposto conjunto.

O eixo central das manifestações desse tipo de gerenciamento de elenco tem por base a tese de que houve no séc. XX o que Robert Abirached chama de uma crise na representação do personagem ficcional no teatro, crise esta que atinge em cheio o cinema experimental. Como reflexo da crise da personagem, o jogo do ator nos cinemas experimentais se torna menos refratário a questionamentos de sua centralidade, a tramas que exibissem seu processo de fragilização, sendo a intercambialidade atoral ou do personagem a manifes-

tação mais acintosa dessa crise. Este trabalho objetiva analisar, portanto, como esse modelo de organização de elenco se manifesta no jogo do ator experimental; como esses compartilhamentos de papéis, ou de personagens, ou como a multiplicação dos personagens acometeram os filmes fora do conjunto de obras que Bordwell (*et al.*, 2005) nomeia de arte cinematográfica clássica.

Os filmes aqui analisados foram escolhidos dentro de uma pesquisa com teor indutivo, ou seja, foram pesquisados filmes experimentais em que houve pelo menos um dos quatro casos básicos de gerenciamento de elenco enumerados *supra*. A lista de filmes aqui mencionados não é exaustiva, pelo fato da dificuldade de acesso a produções experimentais disponíveis para exibição. Este trabalho se ateve aos filmes citados em antologias do cinema experimental no Brasil e em outros países, notadamente em cinco autores que considero basilares para compreendermos o cinema experimental: Vogel (1974), Sitney (1987), Mity (1974), Ferreira (2000) e Noguez (2010).

A questão que se coloca como premente aqui é saber como as intercambialidades atorais e de personagem se manifestam nos cinemas experimentais e quais são as proposições ético-estéticas que as norteiam. E, nesse intento, primeiramente será analisado como se dá esse esfacelamento, esvaziamento ou fragilização do personagem nos cinemas experimentais, depois veremos como se desenvolve esse modelo de gerenciamento de elenco e razões ético-estéticas da intercambialidade atoral em quatro eixos propostos: a) a forma endurecida da obra de arte experimental; b) a imposição de uma não confiabilidade no discurso, que perde sua autoridade; c) o ecletismo de gênero e registro atorais; d) o distanciamento brechtiano. Para isso, faz-se necessário, como método de análise, nos projetarmos no universo ficcional engendrado por esses filmes e esses (as) atores/atrizes, conhecermos a função das personagens na trama, estabelecer seus sistemas e esquemas de aparição na tela através da montagem do filme e examinar a fabricação dos papéis ficcionais através do jogo atoral.

## A personagem em crise

Em razão do dispositivo de exibição do corpo do ator, o estatuto ontológico da personagem no cinema narrativo-representativo nos fornece uma projeção cujo teor é de cunho identificatório,

ou seja, o corpo ampliado do ator na tela se deixa ver como fragmentos descontínuos que nós, espectadores, reconstituímos, segundo Pavis (2000, p. 145, tradução nossa), por um

efeito de real da fotografia e da montagem “verossímil” usado abundantemente, a representação mimética das pessoas é tão precisa que ela nos faz completamente esquecer os trâmites da produção, a construção do filme, a organização da narrativa e os efeitos de dicção do texto e do simulacro do jogo [do ator].

A personagem, assim, se constitui do que os cinemas clássicos e os métodos atorais tradicionais que proliferaram na indústria – o *Method Acting*,<sup>4</sup> de Lee Strasberg, Stella Adler e Sanford Meisner, por exemplo – chamavam de perfil psicológico da personagem. Esses protótipos corporais se estabelecem como sendo uma “lógica unitária das personagens e de seus corpo-apoios” (AMIEL, 1998, p. 79, tradução nossa).

As personagens ficcionais como concebidas pelos cinemas experimentais, no entanto, são construídas como um conjunto híbrido de elementos, um objetivo anômalo. Em razão desse percurso de rarefação e ruptura de seu caráter orgânico, a personagem cinematográfica nesses cinemas vai perdendo, então, sua energia como fonte vital para construção de identidade – psicológica, política, social. Conseqüentemente, sua presença no cinema vai também exibir esse *élan* (des)construtivo, passando, então, por processos de evanescências, enclausuramentos, incoerência expressiva, rupturas e disjunções do corpo físico e de seu discurso como manobra para minar sua unidade significativa. Ela passa por mecanismos de fragilização, pondo em xeque a ideia de um ente inteiro e reconhecível, através do qual emanam manifestações de sua existência que não lhe façam mais ser identificadas como fonte dotada de sentido decifrável.

---

OLIVEIRA, Sandro de. **Ator descartável e personagem em crise: gerenciamentos de elenco no cinema experimental.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41655>>

O sujeito que daí emana é quebradiço e instável e isso afetou profundamente o jogo do ator que surge nesses cinemas. Emanam nesses filmes identidades falsificadas, e mesmo que a personagem seja interpretada por um único ator ou atriz, cuja presença física na tela é algo inquestionável e arrebatadora, dela só temos fragmentos ou frágeis índices visuais ou sonoros: voz, figura/silhueta, rosto, partes do corpo metonimicamente unidas ao todo. Não há, portanto, motivações claras, objetivos traçados, posturas e gestos com alicerces delimitáveis nos dados da possível narração, sobrando na tela um sujeito esvaziado de conteúdo, uma mera forma ambulante ou uma pura carcaça atuante. Apaga-se, então, a personagem no corpo-suporte do ator, e este último se torna uma cápsula daquela, levando-a a um processo de apagamento.

No cinema experimental, o sujeito é um ente lacerado, sazonal, e o ator que encarna as personagens não mais o faz de maneira a “mimicar” um indivíduo inalienável: “ele ‘atua’ antes de tudo suas insuficiências, suas ausências, sua multiplicidade” (PAVIS, 2011, p. 55). O ator Pierre Batcheff, em *Um cão andaluz* (Luis Buñuel, 1929), interpreta alguns papéis diferentes, ou o que parece ser momentos vários de personagens diferentes que são interpretados pelo mesmo ator. Nada nesses retalhos narrativos do filme nos reenvia a um ser monovalente, assim, a representação cinematográfica do ator se torna obscura, sem aqueles signos indiciais que nos ancoram na figura afiançável de um sujeito orgânico. Batcheff surge, então, em *O cão andaluz*, como se fosse uma parada de vários “eus” incoerentes, vestindo roupas disparatadas – hábito de freira enquanto pedala uma bicicleta – e agindo de maneira a não reforçar qualquer motivação narrativa de seus atos. Aliás, foi de um cineasta que trafegou nas fronteiras do experimento atoral, Rogério Sganzerla (2001, p. 60), que veio uma tese lapidar da crise da personagem: o cinema moderno “não tenta explicar e definir o interior da personagem. Recusa os métodos artificiais do passado; psica-



nálise, psicologia, intimismo esquemático, toda análise clínica”. Não podemos desejar encontrar na personagem as soluções e informações claras e precisas, pois ela é um lócus, segundo Blaise Pascal (*apud* BRESSON, 2005, p. 68), “onde tudo é somente enigma”.

Quando disse acima que foi numa ambiência mais existencial que o agenciamento atoral experimental resume seus esforços, referia-me, precisamente, à relação antinômica que defendeu Jean-Paul Sartre contra um sujeito dotado de ação autêntica e orgânica. Sartre criticava, de maneira enfática, os efeitos dramáticos para agenciamento da atenção do espectador através de uma ideia que pode ser descrita como “entidade psicológica fixa” (WORTHEN, 1984, p. 154). Ele rejeitava a visão determinista do sujeito ou da personagem com psicologia adquirida, e via a questão da identidade como uma “série de empreendimentos, que ele é a soma, a organização, o conjunto das relações que constituem esses empreendimentos” (SARTRE, 1984, p. 29). Longe dos naturalismos stanislavskianos, que enredavam a identidade dentro de justificativas ancoradas no passado da personagem, o ator sartriano repudia esse “determinismo orgânico ou psicológico”, pois existe um vácuo que nos rodeia, e se torna uma tarefa inglória a tentativa, majoritariamente de cunho naturalista, dos gestos, posturas, falas, movimentos e ações utilitárias do cotidiano de nos desvendar um passado que é ao mesmo tempo validador do presente como também uma espécie de seu exegeta inquestionável.

As teses do ator de Sartre dialogam profunda e proficuamente com a proposição ética do ator experimental. Este, por rejeitar o controle adquirido da personagem, critica essa excessiva externalidade das ações semioticamente condensadas do ator clássico. Em muitos filmes experimentais, por isso, a performance adquire um teor de “decisão *ad hoc*”, ou seja, o ator evita o que Worthen (1984, p. 155-156) chama de má-fé, pois sua performance “*decide* a condução do passado, confronta sua preparação e recria sua relação com a

própria performance, assim o jogo do ator se torna um empreendimento de sua identidade, sua própria e a do seu papel”. Ao mesmo tempo que evita o agrupamento de tropos com o objetivo de criar um ente orgânico, o ator questiona a monovalência da personagem.

Talvez tenha sido com essa intenção, mas não só com ela, que Maya Deren tenha produzido seu primeiro filme com o procedimento da fragmentação da personagem, alguém capaz de assistir ao mundo e às suas próprias ações, através do *looping* de cenas que dão a *Meshes of the afternoon* (Maya Deren, 1943) o caráter onírico de um sonho mal formado, de um real fragilmente delineado (Fig. 1). Suas cópias do corpo da atriz triplicam no filme, numa profusão de identidades fissuradas, de uma cissiparidade enigmática que impregna não somente a encenação, mas o dispositivo fílmico também.



Figura 1. A atriz e a cissiparidade da personagem.  
Fonte: *Meshes of the afternoon* (Maya Deren, 1943). Captura de tela.

Para Deren, o real nesse filme adquire estatuto anômalo de acontecimentos de ordem consciente e inconsciente. Por isso, esse estilhaçamento da personagem em *Meshes of the afternoon* possui uma base de pensamento provinda da crise do sujeito com um teor

simbólico e mítico: os objetos cênicos do filme são enigmas por si mesmos – chave, faca, espelho, janela, telefone, entre outros. Enigma desse sujeito que se dispersa no cinema experimental, ao contrário de sua contraparte clássica, que tenta formar um amálgama de suas partes constituintes, forjando um ser ideal que era o panteão ético da indústria. Ao produzir uma mulher fragmentada, Deren não somente reforça o processo de crise instaurada na personagem ficcional, mas também anuncia o sujeito que surgiria dos escombros da Segunda Guerra Mundial, que estava no auge de suas atrocidades durante a produção de seu filme.

Após a Segunda Guerra, o cinema se tornou vetor de uma indistinção de fronteira entre o ator como *persona* e os papéis dramáticos que ele interpretava. Não foi só uma crise epistemológica de nosso tempo, mas também dos métodos que dispúnhamos para articular nossos meios de conhecimento do *self* com os fenômenos do real. Houve uma plethora de atores, majoritariamente experimentais, que figuraram esse decaimento, esse ser alquebrado, indeciso e impreciso, em pleno processo de degradação na tela. Essa estética da dispersão, nas palavras de Vincent Deville (2014), chegou nos anos de 1960 e teve morada longa no cinema de Ken Jacobs e de suas parcerias com o ator Jack Smith. Em filmes como *Little stabs at happiness* (1959-1963), *Blonde cobra* (1963) e *Star spangled to death* (1956-1960/2001-2004), Jacobs criou e Smith protagonizou – temos aqui que relativizar esse termo – universos loucos e maravilhosos, com tramas que se resumiam a miudezas mundanas e mesquinhas do cotidiano dos Estados Unidos durante a Guerra Fria.

As criaturas humanas que emanavam dos filmes de Jacobs e das performances *camp*<sup>5</sup> de Smith criavam uma dicotomia clara entre o enclausuramento/fechamento e o transbordamento do personagem, tornando a encenação nos filmes notadamente ambígua, misturando o *self* do ator e sua *persona* com a miríade de personagens que interpretava. Quando falamos aqui de interpretação atoral, temos que relativizar bastante esse termo, pois as aparições de Jack Smith são feitas de detritos de performances, registradas em tomadas tão

fora dos padrões cinematográficos tradicionais que o esfarela em fragmentos disformes e ultrarrápidos, concatenação frágil e quase nenhuma ambição orgânica. Durante um longo tempo do filme *Blonde cobra*, Smith emite falas (autobiográficas?) que aludem ao suicídio diversas vezes, além de simular um suicídio pondo o cano de um revólver na boca. Ao travestir-se no meio do filme, ele não consegue mais organizar seu jogo num todo orgânico e, literalmente, se fragmenta em sete personagens.

Após alguns minutos de projeção do filme *Blonde cobra*, a tela fica completamente negra e Smith se torna primeiramente uma espécie de narrador intradieético,<sup>6</sup> de *raisonneur* ou *meneur du jeu*,<sup>7</sup> contando a história/estória de dois meninos que moravam numa casa enorme. Então, a trama se estilha ao inserir no seu *dramatis personae*<sup>8</sup> um fantasma, uma cartomante (Madame Nescience), depois uma Madre Superiora e, por fim, uma freira num convento, a irmã Dexterity. Os detalhes contidos na estória/história dentro da trama de *Blonde cobra* são tão vívidos e precisos que a fronteira entre ator, personagem e *persona* aqui é implodida, pois temos a nítida impressão de que Smith não atua em personagens, mas conta efetivamente passagens de sua própria vida, dando vazão a uma *persona* inflada. Numa dessas passagens, ele confessa que era vizinho do menino pequeno que morava no andar de baixo de sua casa e que queimou o pênis desse menino com um palito de fósforo. O escuro total da tela enquanto Smith interpreta todas essas personagens, o significado do nome Nescience (desconhecimento) e a rapidez com que Smith desliza entre os personagens são indícios dessa crise e da descartabilidade do ator. Este pode ser agenciado para interpretar quantas personagens a produção do filme quiser e, no caso de Smith, até ser desprezado para dar lugar não mais a um corpo que atua, mas a uma voz que canhestramente nos fala. Ao se sobressair em relação ao personagem, Smith se torna, na opinião de Tyler (1995, p. 79) um “*acting personality*”, ou seja, o ator sobrepõe por vezes os trâmites das personagens, mantendo elementos reconhecíveis de dados de sua vida pública, ou de outros papéis. Há

um fracasso seu em se constituir como ente único e um fracasso do filme em revelar suas personagens com um ponto de referência fixo ao qual nos atrelar e compreender a trama. Só nos resta uma obra em processo de autodestruição e desintegração, “filme-objeto, que espasmodicamente começa e, depois de acabar várias vezes, morre com uma pergunta não respondida: ‘o que deu errado?’” (SITNEY, 1980, p. 334, tradução nossa).

## **Por um novo modelo de gerenciamento de elenco**

Durante as filmagens d’*Esse obscuro objeto do desejo* (Luís Buñuel, 1973), o realizador espanhol desconfiou que algo não corria bem: ele percebeu desde o começo que simplesmente havia se equivocado na escolha da atriz protagonista durante o *casting* e decidiu mudá-la. A solução seria então somente substituí-la, mas outro problema maior surgiu, para seu desespero: as duas outras possibilidades de escolha eram mulheres completamente diferentes, senão opostas nos seus traços, mas igualmente aptas para o papel. Ao comunicar seu dilema atroz ao produtor do filme, Serge Silberman, este lhe deu uma resposta que era igualmente brilhante, simples e surpreendente: “Fique com as duas”. E foi assim, neste golpe de mestre experimental e até jocoso, que Carole Bouquet e Ángela Molina viveram o papel de Conchita.

Essa solução alternativa não foi inédita no cinema e vem confirmar a índole anárquica, por que não, ante a “obrigação ontológica de filmar uma criatura verdadeira” no cinema (BERGALA, 2004, p. 35, tradução nossa)<sup>9</sup>. A percepção estética que os realizadores e os próprios atores têm do trabalho atoral no cinema experimental é fruto de uma noção de desfamiliarização que afeta de maneira mais profunda o processo criativo desses seres cinematográficos. Esses procedimentos atorais experimentais buscam, ao fim e ao cabo, nos conduzir a uma apreciação da obra de arte muito além do que chamamos comumente de objeto de entretenimento. Kristin Thopson chamou de formas brutas (*roughened forms*)

---

OLIVEIRA, Sandro de. **Ator descartável e personagem em crise: gerenciamentos de elenco no cinema experimental.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41655>>

por isso, uma gama de estruturas que permeiam os artefatos de arte, criando uma tensão no ato de nossa percepção. As formas brutas compreendem todos os tipos de “dispositivos e relações entre os dispositivos que tenderiam a transformar nossa percepção e compreensão num processo menos harmonioso” (THOMPSON, 1988, p. 36-37, tradução nossa). E uma dessas formas seria, exatamente, a intercambialidade do ator/personagem no cinema. Thompson parte da premissa de que as formas artísticas são estruturas abertas para questionamentos de suas contrapartes no cotidiano. Nossas expectativas baseadas na mimese aristotélica – comentada *supra* –, por exemplo, nos impedem de considerar razoável duas atrizes interpretarem o mesmo papel no mesmo filme, pois a um(a) cidadã(o) não é dado o direito, por exemplo, de possuir duas identidades. Assim, concluímos que o discurso fílmico em *O obscuro objeto do desejo* colide com nossas tendências perceptivas, uma vez que ele acaba gerando uma espécie de falta de confiabilidade no discurso do narrador-personagem<sup>10</sup> e do narrador extradiegético, essa entidade virtual que Christian Metz (1991) chama de fonte ou foco da enunciação, o *foyer*. Ao contrário do artista realista, que fornece uma explicação credível a qualquer distorção ou incoerência com motivo psicológico qualquer da personagem, o que acontece em *O obscuro objeto do desejo* é que Buñuel “simplesmente desnuda sua técnica, colocando em primeiro plano a arbitrariedade de sua escolha e fazendo chacota com ela” (NAREMORE, 1988, p. 78, tradução nossa).

Outros casos surgiram no cinema, agora da intercambialidade de personagens, em que a mesma atriz interpreta dois ou mais papéis diferentes no mesmo filme. Não houve qualquer ímpeto criativo dos realizadores de, pelo menos, colocarem seus discursos em voga ou torná-los acintosos pela motivação artística aqui escancarada. Em *Possessão* (Andrzej Zulawski, 1981) e *Prata Palomares* (André Faria, 1971), as atrizes protagonistas Isabelle Adjani e Ítala Nandi, respectivamente, interpretam personagens diferentes e esse procedimento não é enfatizado para que dele nos envolvamos em processo de apreensão de sua forma bruta. Pode-se afirmar que, nesses filmes na fronteira do experimental, não existe um

respeito pelos estatutos de equivalência fornecidos pelas ordens do “real” sobre nosso repertório artístico; assim, trocas de identidade, identidades falsas ou cambiáveis tornam-se dispositivos atorais propostos sem qualquer procedimento formal de desfamiliarização, ou qualquer processo que sublinhe o engodo da troca de personagens.

Se a instância atoral em filmes experimentais destitui o personagem do corpo do ator/atriz, emprestando-lhe vários corpos, é possível também que esse deslizamento do discurso fílmico para a sua “não confiabilidade” possa resultar também em vozes que de alguma maneira flutuam para longe das personagens. Peter Wollen (1982) nos lembra do filme *Vent d’est* (Coletivo Dziga Vertov, 1970) em que a escolha de fruição da trilha sonora do filme usa a mesma voz em diferentes personagens, ou diferentes vozes ou falas para a mesma personagem, numa proposição da intercambialidade atoral ou de personagem que atinge agora não somente o corpo do ator, mas seu discurso político. Wollen usa o termo “crença suspensa” para processos de quebra de identificação no cinema que só podem acontecer quando alguns dispositivos do discurso são postos em desfavor da identificação e em proveito do estranhamento.

A autoridade do discurso – enunciação – atinge um nível de tal decréscimo na sua capacidade de afiançar sujeitos plenamente constituídos que agora não é mais seu corpo, ou o personagem ou sua voz/discurso que flutuam no filme, mas o próprio registro do jogo do ator, que muda incessantemente quando muda também o ator/atriz que interpreta o personagem. No caso de Ítala Nandi, que interpretou três personagens em *Prata Palomares*, as escolhas de registros de atuação da santa Nossa Senhora das Dores, da índia/mãe natureza e da guerrilheira/prostituta foram visivelmente heterogêneas. Suas interpretações das personagens foram marcadas por uma gestualidade fortemente simbólica nas duas primeiras, provenientes da fonte teatral de teor apresentativo que o filme possuía, produção viabilizada em momento de reconfiguração dos destinos dos membros que constituíam o Grupo Oficina, que na época vivia uma crise profunda. Nandi atuava sempre quebrando a



quarta parede, manipulando objetos cênicos, expondo-os ao público, que se fazia “presente” pela frontalidade do jogo da atriz. Parecia haver um caráter eminentemente dialógico na sua postura frente as câmeras, indicando haver uma instância extrafílmica à qual suas falas se dirigiam.

A teatralidade exacerbada que marca as duas primeiras personagens de Nandi está razoavelmente ausente da terceira, uma guerrilheira com gestualidade firme, realista, e com proposta de jogo mais representativo e verossímil. As próprias personagens de Renato Borghi e Carlos Gregório, os dois guerrilheiros que fogem da perseguição política em *Prata Palomares*, são marcadas por uma evolução no registro do jogo do ator, como que influenciados pelos rumos que o filme fornece à luta guerrilheira que permeia sua trama. Boal (1991, p. 202) chama de “caos estético” a instalação na obra de arte do ecletismo nos registros do jogo do ator, ética criativa que, na sua opinião, desentorpecia o público teatral com suas “mudanças bruscas e violentas” do trabalho do ator. No caso de *Prata Palomares*, existe uma ordem de fatos que tendia para uma redenção contida no *telos*, uma república dionisíaca do prazer total e da satisfação dos desejos. Essa diacronia fabular do filme contamina o jogo do ator, que também “evolui” ou se metamorfoseia com os fatos.

Parece ser um consenso da teoria cinematográfica clássica que filmes apresentem no conjunto de seus elementos intradieгéticos uma espécie de padrão estilístico, escolhendo, no caso do jogo do ator, profissionais ou atores amadores que apresentem um trabalho atoral marcado pela homogeneidade de procedimentos.<sup>11</sup> Em *Palavra e utopia* (Manoel de Oliveira, 2000), três atores de registros de jogo bastante diversos interpretaram o papel do Padre Antônio Vieira. Essas escolhas foram objeto de análise de Pedro Maciel Guimarães na sua tese de doutorado, afirmando que a “escolha incongruente” do elenco do filme de Oliveira nos faz notar a distância no registro atoral de Luís Miguel Cintra e Ricardo Trêpa, mais voltados a um registro reflexivo e cerebral. No caso do terceiro ator, o brasileiro Lima Duarte, Guimarães o descreveu como detentor de um “jogo do ator que é marcadamente



carregado de sentimentos dramáticos exacerbados, e que contrasta de maneira incongruente com o universo de Oliveira” (GUIMARÃES, 2009, p. 107, tradução nossa). O que nos faz notar nessa análise é que, além da intercambialidade atoral por si só, o registro estilístico do ator é também fator de instabilidade do filme e do desmantelamento da personagem ficcional, fator este que merece registro no caso da decomposição do estilo dos atores não só de *Palavra e utopia*, mas também em *Prata Palomares*.

Esse desmantelamento do personagem dramático e a decomposição da personagem fílmica vão mais incisivamente de encontro aos primados identificatórios do ator stanislavskiano. Ao utilizarmos módulos distanciadores no agenciamento dos atores/atrizes nesses filmes, alguns aspectos se tornam mais visíveis nessa utilização do elemento humano no cinema, e um deles marca fortemente o pensamento de Bertolt Brecht sobre o ator: a exteriorização do conhecimento e a consciência da manipulação no jogo. Para Brecht, um desses procedimentos vitais de alienação era o fato de alguns atores assumirem personagens às vistas do público, técnica provocadora das motivações realistas que este traz do cotidiano. Richard Dyer (1998) dialoga com Brecht quando polemiza a questão da estrutura do jogo do ator e impõe certa dúvida sobre a personagem: esta é parte de uma estrutura externa que a molda ou a obra deve ser uma extensão dos signos que ela emana? O que surge nos cinemas experimentais, estima-se, é que a personagem, por agir fora das estruturas dramáticas clássicas, sofre injunções que problematizam não só suas manifestações, mas também suas funções na (possível) trama.

Em *Céline et Julie von en bateau* (Jacques Rivette, 1974), o conhecimento que temos sobre as personagens das atrizes Juliet Berto e Dominique Labourier é frequentemente demolido em termos de construção e de informações dadas pela trama. Logo no começo do filme, há uma cena do lanche da mesa de bar em que Céline (Berto) apresenta Julie (Labourier) como se esta fosse norte-americana, algo que sabemos ser totalmente falso. Assim, a construção dos personagens não se faz como se fosse uma estrutura intradieética que evolui

qualitativamente com as informações coletadas, mas por dados lacunares que causam em nós um misto de desnorteamento e confusão. Sofremos então por um processo de exteriorização do desconhecimento que nos acomete ainda mais quando as atrizes se envolvem numa trama paralela de um filme dentro do filme, em que a trama em abismo põe Berto e Labourier atuando no papel de Angèle, uma babá. Quando falamos aqui da acintosa manipulação do jogo do ator, falamos da troca de atores na trama sem qualquer parcimônia, manipulação que não é, estranhamente, notada pelas outras personagens do filme dentro do filme, que continuam suas vidas sem qualquer reação. Na cena do curativo da mão de Camille (Bulle Ogier) – uma mulher na trama encapsulada dentro do filme-moldura –, as atrizes que interpretam a babá Angèle são trocadas na mesma cena, entre planos, nos lembrando do mesmo procedimento de um filme produzido um ano antes, *Esse obscuro objeto do desejo*.

A ética criativa experimental trabalha, então, com esses deslizamentos, desautorizações, dúvidas e hesitações sobre a identidade das personagens e os seus processos de engendramento. Ouso dizer que essa ética criativa é, na verdade, o essencial dos seus processos de pensamento. Assim, não é de se estranhar que *Céline et Julie vont en bateau* é um filme cujo espaço da ficção se quebra em trama-moldura e trama-em-abismo, em ficções imaginárias e lacunarmente dispostas, traçando um liame entre trama, filme-moldura e filme-encapsulado, uma construção em ecos, um(a) (retro)alimentando o(a) outro(a).

Essa cisão entre corpo físico do ator/atriz e da personagem surge então como método de agenciamento de elenco para causar no espectador esse distanciamento incontestado, distanciamento que o impele, na maioria das vezes, a fazer a distinção entre o ator que interpreta a personagem e o papel que é construído na trama. Nos processos identificatórios nos cinemas de fatura clássica, esta relação entre ator e personagem/papel nunca deve ser visível, pelo contrário, “o ator e a personagem têm de unir-se para formar o homem dramático” (SZONDI, 2001, p. 31).

A função dos novos agenciamentos de elenco que permeou os cinemas experimentais, desde seus primórdios, sugere que o ator não seja um ente protegido pela diegese, ou seja, instrumento passivo para veiculação de uma perfeição comportamental e orgânica. Estas deram lugar, no período durante e no pós-Segunda Guerra, a um ator moderno e experimental que se exhibe como ele/ela realmente é na tela, sem os controles quase autocráticos dos realizadores dos filmes, sem as restrições dos *scripts*. Para Bergala (2005, online, tradução nossa), o ator pós-guerra age e se exprime “em pleno acordo com sua estrutura emocional e intelectual, em concordância com sua individualidade”. Esses procedimentos de multiplicações, desdobramentos, compartilhamentos de papéis e personagens e intercambiabilidade atoral mostram que a ética criativa predominante nos cinemas experimentais é a incompletude e a instabilidade do sujeito.

Todos os exemplos aqui elencados travaram, de maneiras e intensidades heterogêneas, uma espécie de batalha estético-ideológica com a produção tradicional narrativa-representativo do cinema *mainstream*. Este julga os filmes – quaisquer que sejam eles – sobre uma base estética de um mundo dado *a priori*, como se os fenômenos do “real” fossem documentos incontestes.

O cinema experimental reinsere o espectador no centro dessa discussão ideológica, traçando, segundo Bassan (2014, p. 140, tradução nossa), uma “resistência à ordem social e estética estabelecida, emprego (ou antes descoberta) de uma linguagem original especificamente audiovisual”.

Um desses procedimentos utilizados pelo realizador cinematográfico Marcel Hanoun (*apud* BASSAN, 2014, p. 141, tradução nossa) trava com o objeto deste trabalho um diálogo promissor: “pelo estatuto equivalente dado às realidades de ordem consciente e inconsciente: troca de identidade de personagens numa mesma película”.

## Conclusão

A ideia da cissiparidade atoral, de novos gerenciamentos ou organização de elencos, da descartabilidade do ator e do compartilhamento de personagens já tinha alguma mobilidade no *etos* criativo das vanguardas europeias do início do séc. XX. A concepção de trabalho atoral que se caracterizava pelo *modus operandi* de fazer “coexistir, permanentemente, ator e personagem no seio do mesmo corpo e de transformá-los em duas instâncias que interagem sem que uma apague a outra” (GUIMARÃES, 2009, p. 91, tradução nossa) foi sendo substituída no cinema experimental por outros agenciamentos de elenco. Há, então, duas linhas evolutivas do ator que devo aqui mencionar: a linha que vem das vanguardas europeias e norte-americanas do pré-Segunda Guerra e a linha que trata do ator clássico e moderno dos cinemas mais comerciais. Obviamente que, em determinado período da história do cinema, essas linhas evolutivas correm paralelamente, uma sofrendo injunções da outra, mas suas procedências e fontes de pensamento ético-estéticos são díspares.

Além da intercambialidade atoral e os novos agenciamentos de elenco que foram tratados neste trabalho, houve uma série de outras manifestações da crise da personagem ficcional no cinema experimental: a) manifestar seu nome erroneamente, usar nomes diferentes ou, pelo contrário, retirar do personagem seu nome, dando-lhe alcunhas e paráfrases (Luz e Jorginho para o personagem protagonista em *O bandido da luz vermelha*, Senhor Qualquer, a primeira pessoa que chegou, o cliente, o velho, a mãe, o intruso, etc.); b) fornecer informações incongruentes sobre sua vida, profissão e história ou negar-lhe naturalidade e origem; c) a desdramatização do jogo do ator (BORDWELL, 2008; ASLAN, 1994); d) obstruir a imagem da protagonista com uma placa de vidro suja de vaselina para tirá-la de foco (como aconteceu com a heroína de *El Dorado*, de Marcel L’Herbier, de 1921); e) efeito de obstruir a imagem do(a) protagonista ao desfocar sua imagem, chamado de efeito fotográfico *floou*, no

rosto do ator Jack Smith em *Blonde cobra* (Robert Fleischner/Ken Jacobs, 1963); e f) substituindo a voz da personagem por ideias vindas diretamente do(a) cineasta, promovendo o que Pasolini (1982) chama de subjetiva indireta livre.<sup>12</sup>

O que se pode ver por essa lista – não exaustiva – anterior é que a questão central que nos norteia aqui, a crise da personagem, foi motivo de profundas pesquisas no jogo do ator no séc. XX nos cinemas fora da indústria e do ator clássico. Assim, nesse cinema que se abre a descentramentos, às evasões, à porosidade do personagem, este mais desconhece (Nescience) do que conhece, se mascara mais do que se revela e se fecha mais do que declara. É sugestivo, então, que um teórico do cinema industrial como é James Naremore (1988, p. 79, tradução nossa) declare que o cinema narrativo-representativo apresenta

vários atores [que] são tipicamente usados para interpretar um papel: uma voz é dublada, um dublê de corpo representa um tórax, a mão de um modelo manipula objetos em *close-up*, um figurante executa ações perigosas em plano médio, etc. Todas essas figuras diferentes são combinadas na sala de edição e montagem, aparecendo na tela como uma caracterização única, como um “objeto” de fascinação atado pelo nome de um personagem e pela face de um *star*.

Por mais que o cinema industrial trabalhe com a ideia de um ser unívoco e orgânico, Naremore cede à obviedade formal ao dizer que o ser que vemos na tela é, na verdade, um aglomerado de imagens fragmentadas de outros atores, *performers*, modelos profissionais, figurantes ou dublês que formam uma unidade compósita e heterogênea.

Se a declaração de Naremore é uma obviedade formal, os cinemas experimentais a transformaram em força produtiva, em *etos* criativo e de pesquisa. Há ainda muitos outros exemplos de duplicações, multiplicações e novos agenciamentos de elenco que não foram aqui analisados por respeito a um recorte que desse conta de seus casos mais pregnantes. Lembremos, por exemplo, dos duplos maléficos, das sombras vivas do cinema expressio-

nista alemão, da variada gama de personagens que eram ao mesmo tempo parte da trama e seus apresentadores intradieгéticos. Quem não se lembra de Anton Walbrook como o mestre de cerimônias em *La ronde* (Max Ophuls, 1950) ou de Calunga (Antônio Pitanga), espécie de apresentador da trama e efetiva personagem no filme *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966)? A lista é extensa e variada, com uma enorme gama de ramificações da intercambialidade atoral ou de personagem que merece uma pesquisa mais extensa pela sua importância nos cinemas fora dos enquadres mais comerciais.

## REFERÊNCIAS

- ABIRACHED, Robert. **La crise du personnage dans le théâtre moderne**. Paris: Gallimard, 1994.
- AMIEL, Vincent. **Le corps au cinéma**: Keaton, Bresson, Cassavetes. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- AMIEL, Vincent *et al.* (dir.) **Dictionnaire critique de l'acteur**: théâtre et cinéma. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- ASLAN, Odete. **O ator no século XX**: evolução da técnica/problema da ética. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Col. Estudos #119).
- BASSAN, Raphael. **Cinéma expérimental**: abécédaire pour une contre-culture. Crisnée: Yellow Now, 2014.
- BERGALA, Alain. De l'impureté ontologique des créatures de cinéma. **Trafic**, Paris, n° 50, p. 23-36, Qu'est-ce que le cinéma?, verão 2004.
- BERGALA, Alain. **L'invention de l'acteur moderne**: conférence de Alain Bergala dans le cadre des séminaires de l'Exception, du Café des images et du CDN, 06/02/2005. Disponível em: <https://www.cineclubdecaen.com/evenement/exception04.htm>. Acesso em: 18 abr. 2016.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOAL, Augusto. **O sistema coringa**: uma experiência de Augusto Boal no Teatro Arena de São Paulo. São Paulo: Visual Arte Comunicação, 1970. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/wp-content/uploads/2017/11/coringa-port.pdf>. Acesso em: 25 out. 2022.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papyrus, 2008.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema**: Film Style & Mode of Production to 1960. London: Routledge, 2005.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- CARVALHO, Ênio. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.
- DEVILLE, Vincent. **Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014. (Col. "Le Spectaculaire").
- DYER, Richard. **Stars**. London: British Film Institute, 1998.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

---

OLIVEIRA, Sandro de. **Ator descartável e personagem em crise: gerenciamentos de elenco no cinema experimental**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41655>>



GUIMARÃES, Pedro Maciel. **Créer ensemble**: l'apport des collaborations de création à l'oeuvre de Manoel de Oliveira. 2009. 459 f. Tese (Doutorado) – Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. **Postdramatic theatre**. Abingdon: Routledge, 2006.

MITRY, Jean. **Le cinéma expérimental**: histoire et perspectives. Paris: Editions Seghers, 1974.

METZ, Christian. **L'énonciation impersonnelle, ou le site du film**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

NAREMORE, James. **Acting in the Cinema**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1988.

NATIONAL GALLERY OF SCOTLAND. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org>. Acesso em: 25 out. 2022.

NOGUEZ, Dominique. **Éloge du cinéma expérimental**. Paris: Éditions Paris Expérimental, 2010.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. Le personnage romanesque, théâtral, filmique. *In*: PAVIS, Patrice. **Vers une théorie de la pratique théâtrale**: voix et images de la scène. 3. ed. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2000. p. 143-154.

SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. *In*: SARTRE, Jean-Paul. **Os pensadores**. Tradução de Rita Correia Guedes. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 04-48.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Cultural, 2001.

SITNEY, P. Adams (ed.). **The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism**. New York: Anthology Film Archives, 1987. (Anthology Film Archives Series n. 3).

\_\_\_\_\_. **Visionary film**: The American avant-garde. New York: Oxford University Press, 1980.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

THOMPSON, Kristin. **Breaking the Glass Armor**: Neoformalist Film Analysis. Princeton: Princeton University Press, 1988.

TYLER, Parker. **Underground Film**: A Critical History. New York: Da Capo Press, 1995.

VOGEL, Amos. **Film as a Subversive Art**. New York: Random House, 1974.

WOLLEN, Peter. **Semiotic Counter-Strategies**: Readings and Writings. London: Verso, 1982.

---

OLIVEIRA, Sandro de. **Ator descartável e personagem em crise: gerenciamentos de elenco no cinema experimental**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41655>>



WORTHEN, Willian. **The Idea of the Actor**. Drama and the Ethics of Performance. Princeton: Princeton University Press, 1984.

pós:

---

OLIVEIRA, Sandro de. **Ator descartável e personagem em crise: gerenciamentos de elenco no cinema experimental**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41655>>

391

## NOTAS

- 1 Do grego antigo, *Ἀμφιτρώων* pode ser interpretado como “assediando ambos os lados”.
- 2 O ator tritagonistés executa nas peças várias personagens. Segundo Carvalho (1989, p. 20): “Sófocles deu-nos o terceiro ator, o tritagonistés, o que não significava, como nos demais autores, que em suas peças encontrássemos duas ou três personagens, mas várias personagens para serem interpretadas por dois ou três atores no máximo.”
- 3 O encenador e diretor teatral V. Meyerhold acreditava que, já no início do séc. XX, para não haver um processo de identificação burguesa entre personagem-ator, algo que comovia sobremaneira o espectador, “o ator faz várias personagens, pequenas ou grandes” num mesmo espetáculo (ASLAN, 1994, p. 151).
- 4 O *Method Acting* era o nome de um estilo de atuação mimético, herdado dos escritos e de encenações do diretor de teatro e teórico Constantin Stanislavsky. Ele foi criado por alguns encenadores norte-americanos, principalmente Lee Strasberg e Stella Adler. Nesse método, o ator naturalista se esforça para criar um personagem considerado “natural”, crível, que se enquadra nos limites do comportamento humano coerentemente expressivo e do cotidiano utilitário.
- 5 A performance e a estética *camp* opõem de maneira dialética o enclausuramento e o transbordamento no jogo do ator, uma hibridação de fontes e imagens. O termo *camp*, segundo Deville (2014), surgiu no cinema *underground* no final da década de 1950 e nos reenvia a questões de uma estética homossexual exibicionista e extravagante, e de formas variadas de travestismo.
- 6 Forma de discurso fílmico em que um narrador está presente no campo da ação fílmica, fazendo ou não parte da trama que se desenvolve.
- 7 *Raisonneur* pode ser conceituado como apresentador ou mediador e *meneur du jeu* é um tipo de mestre de cerimônia.
- 8 *Dramatis personae*: refere-se, coletivamente, ao elenco de uma peça teatral e/ou aos personagens principais num trabalho dramático. Termo comumente empregado no teatro como também no cinema.
- 9 As duas profissionais escolhidas tinham figuras e *physiques* bem diferentes, diferença atenuada com alguns truques do diretor: trocando roupas ou acessórios, ou fazendo com que uma atriz saísse no meio da cena para a outra entrar logo depois. Buñuel afirma (*apud* NAREMORE, 1988, p. 78) nas suas memórias, com um certo desapontamento, que muitos espectadores nem notaram o engodo, achando que as duas atrizes no papel de Conchita eram a mesma pessoa.
- 10 Considera-se não ser razoável, nos critérios usados no cotidiano para reconhecermos as outras pessoas, que um homem não seja capaz de reconhecer que a mulher que ele encontrou e por quem está profundamente apaixonado seja, na verdade, duas. Além do desconforto com a diferença física entre elas, o espectador tende a considerar, dentro de registro fílmico já na seara do humor, que o personagem Don Matteo (Fernando Rey) seja um verdadeiro idiota.
- 11 Nessa mesma direção vertia também a análise atoral de Vsevolod Pudovkin, crítico e discípulo radical de Stanislavski. Ferrenho crítico dos vanguardistas dos anos de 1920, Pudovkin assinala algo que nos é pertinente neste trabalho: o fato de que o ator de cinema precisa ter um jogo organicamente marcado pela “coerência expressiva”, num tipo de registro de imagens em que a tendência geral é a fragmentação do registro do ator.
- 12 Termo criado por Pier Paolo Pasolini para evidenciar confissões de atores e atrizes direcionadas para a câmera dentro da trama, fornecendo pontos de vista, fatos, angústias e opiniões que são de cunho pessoal do(a) diretor(a) do filme e não dos próprios personagens. A subjetiva indireta livre é uma oscilação entre o que é objetivo e subjetivo no cinema, uma mescla de conteúdos internos do personagem com o do(a) diretor(a).