



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Flávio Costa Pinto de Brito (Flávio Kactuz)

NÃO ATOR NÃO EXISTE
MÍMESIS, DIREÇÃO E PERFORMANCE NO CINEMA

**Tese no âmbito do Doutoramento em Estudos Artísticos/Estudos
Fílmicos e da Imagem, orientada pelo Professor Doutor Abílio
Hernandez Cardoso e apresentada à Faculdade de Letras/
Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e
Artes, da Secção de Artes/ Estudos Artísticos**

Dezembro de 2020

TESE

Brito, Flávio Costa Pinto de (Flávio Kactuz) Não Ator Não Existe – Mimesis, Direção e Performance no Cinema

Tese de Doutorado em Estudos Artísticos/ Estudos Fílmicos e da Imagem, orientada pelo Professor Doutor Abílio Hernandez Cardoso e apresentada à Faculdade de Letras/ Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes, da Secção de Artes/ Estudos Artísticos. Dezembro de 2020

Aos meus pais,
Jessé e Mariza,
com afeto e gratidão.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Abílio Hernandez Cardoso, pela confiança, estímulo e diálogo, primordiais desde o primeiro encontro no início desta pesquisa; às queridas amigas, Adriana Vianna e Anna Maria Maiolino, incentivadoras fundamentais para a conclusão desse trabalho; aos queridos parceiros, Rafael Simões e Neurivan de Barros, sempre presentes em tantos compartilhamentos; aos Professores Ismail Xavier, Mariarosaria Fabris e Miguel Pereira (em Memória), pelo caminho trilhado na pesquisa de Cinema no Brasil; ao apoio, incentivo e afeto de Fernanda Coelho, Maria Thaís, Flávia Celestino, Bernardo Tavares e Kuka Soares; ao Prof. João Maria André, Prof. Fernando Matos Oliveira e Prof. Sérgio Dias Branco, por toda paciência e acolhimento na Universidade de Coimbra; a todos os alunos e alunas de Cinema, sobretudo nas Disciplinas de Direção de Atores e Direção Cinematográfica da PUC-Rio, que muito contribuíram para formulação desse pensamento.

RESUMO

O presente trabalho pretende se inserir nas linhas de pesquisa dedicadas a estudar a História do Cinema, observando as ações desempenhadas por pessoas com significativa, razoável ou ínfima experiência profissional, diante de uma câmera, seguindo as indicações dadas por outra, com o intuito de conferir um grau maior ou menor de realidade. A análise dessa subjetiva representação do real poderia estar diretamente relacionada às delimitações fronteiriças, convencionalmente estabelecidas ao longo da história, para distinguir o gênero ficcional, do documentário e do experimental, de acordo com o teor de veracidade adotado nessa relação. Estas distinções seriam, a princípio, responsáveis por definir o que consideramos como “boa atuação”, mediante a capacidade do intérprete se metamorfosear em uma personagem sem permitir que o espectador reconheça os artifícios empregados nessa operação, do contrário estaríamos diante de uma “má atuação”, quando o artifício seria identificável, como uma máscara mal ajustada. Entretanto, sabemos também que há uma terceira categoria, constituída pela “não atuação”, isto é, aqueles que consideramos “pessoas reais”, denotando uma subjetividade sem fim entre aquilo que é, o que aparenta ser com extrema habilidade e o que não consegue se assemelhar. Dentro deste contexto, torna-se imperativo investigar como as outras artes, sobretudo o teatro e a pintura, lidaram com a questão da *mimesis* e da veracidade e o quanto a naturalidade dessa representação pode também estar atrelada a conhecidos fatores externos, políticos e econômicos, que controlam a experiência cinematográfica e audiovisual desde seus inícios.

Palavras-chave: 1. Direção no Cinema 2. Performance 3. *Mimesis* 4. Teatro 5. Representação da Realidade

ABSTRACT

The present work intends to be inserted in the research lines dedicated to studying the History of Cinema, observing the actions performed by people with significant, reasonable or minimal professional experience in front of a camera, following the indications given by another, in order to check a greater or lesser degree of reality. The analysis of this subjective representation of the real could be directly related to the boundaries, conventionally established throughout history, to distinguish the fictional, documentary and experimental genres, according to the veracity content adopted in this relationship. These distinctions would, in principle, be responsible for defining what we consider to be a “good performance”, through the ability of the interpreter to metamorphose into a character without allowing the viewer to recognize the artifices employed in this operation, otherwise we would be facing a “bad performance”, when the artifice would be identifiable, like an ill-fitting mask. However, we also know that there is a third category, consisting of a "non-performance", that is, those we consider "real people", denoting an endless subjectivity between what is, what appears to be with extreme ability and what does not succeed resemble. Within this context, it is imperative to investigate how other arts, especially theater and painting, dealt with the issue of mimesis and veracity and how the naturalness of this representation can also be linked to known external, political and economic factors, that control the cinematographic and audiovisual experience since its beginnings.

Keywords: 1. Film Directing 2 . Performance, 3. Mimese 4. Theater 5. Reality Representation

Sumário

Introdução.....	1
Cap.I. <i>Mimesis</i> , Realidade e Performance.....	17
Cap. II. Realidade Encenada	40
Naturalismo Francês e Realismo Russo	43
Do Sistema Russo ao Método Norte-Americano.....	65
Cap III. Realidade Capturada	105
A Cena Documental.....	108
Neorealismo Italiano.....	118
Cap.IV. Realidade Poética.....	163
A emancipação do Quadro.....	165
A explosão do Palco.....	179
A opacidade da Tela.....	200
Conclusão.....	232
Bibliografia.....	246

En la errancia de esta confusión inicial com la energia que le es propicia. El cine devora sus fronteras. Habitualmente se distingue entre cine documental y cine de ficción, se los opone, se los fija em gêneros determinados. Quien recorra esa serie de luchas y batallas que llamamos 'historia del cine' verá rapidamente que esa distinción es a menudo contradicha tanto en el sistema de obras cuanto em la práctica de los cineastas – iba a decir em su deseo – Desde Vertov , Murnau o Flaherty hasta Kiarostami, passando por Welles, Rossellini y Godard, lo más vivo de la energia cinematográfica circula entre los dos polos opuestos de la ficción y del documental, para entrecruzarlos, entrelazar sus flujos, hacerlos rebotar el uno en el outro.

Jean Luis Comolli, 2007

Eu acredito que em arte não exista nem realismo, nem antirrealismo.

Existe o Ato Poético que pulsa entre

Anna Maria Maiolino, 2020

O engano milenar do teatro é que fez do palco um espaço exclusivo de atores e de atrizes. Por que nós, os não-atores, as não-atrizes, não teremos também direito de representar? Objeterá alguém que não dominamos o meio de expressão teatral.

Protesto.: dominamos, sim. Que fazemos nós, desde que nascemos, senão autêntico , válido, incoercível teatro? Inclusive na morte, como é lindo o ríctus horrendo da nossa

agonia! Para mim, o teatro é uma arte não criada ainda, porque não se escancarou para todos.

Nélson Rodrigues, 1957

Introdução

*Atualmente fazer um filme é contar uma história
tal como é contada em Hollywood.
Todos os filmes se parecem.
O imperialismo econômico deu origem a um imperialismo estético*
Jean-Luc Godard

Em 28 de dezembro de 2020 o cinema comemorou cento e vinte e cinco anos desde que o *Cinématographe* foi apresentado pela primeira vez no *Grand Café* no *Boulevard des Capucines* em Paris, ocasião que marcaria o entusiasmo inicial de pessoas em diversos cantos do mundo e o desespero de Thomas A. Edison (1847–1931) ao perceber que seu invento teria sido em muito aprimorado e precocemente ultrapassado.

Afinal, como demonstra o livro do jornalista e crítico, Celso Sabadin (1958), *Vocês ainda não ouviram nada. A barulhenta História do Cinema Mudo. (2000)*, o *Cinématographe* logo se espalhou com extrema agilidade e rapidez, num mundo ainda não globalizado. No primeiro semestre do ano seguinte já estaria sendo apresentado na Inglaterra, Itália, Bélgica, Áustria, Noruega, Irlanda, Rússia, África do Sul, Hungria, Espanha, Romênia, Sérvia, Dinamarca, Portugal, Suécia e Finlândia. No segundo semestre estaria na Índia, Brasil, Checoslováquia, Canadá, Argentina, China, México, Austrália, Guatemala, Nova Zelândia, Polônia e Egito. Em 1897 chegaria em Cuba, Venezuela, Bulgária, Peru, Tailândia, Japão, Uruguai e Tunísia. Em 1898 em Atenas. Em 1900 na Indonésia, Senegal, Coreia e Irã. (SABADIN: 2000, p.52-55). Capitais longínquas e culturalmente bem diversificadas.

Mas passados cento e vinte e cinco anos resta saber o quanto permaneceu dessa diversidade na forma de se pensar e fazer cinema, como também na direção e atuação de corpos, línguas e comportamentos de pessoas tão diferenciadas. Será mesmo que conseguimos usufruir de tamanha variedade nas múltiplas possibilidades que o cinema tem para revelar toda a gama de matizes encontrada nos tons de pele mais particulares, no formato dos corpos, na fala, no gestual e no jeito de se movimentar ou se vestir, até mesmo na construção dos mais distintos personagens que todo esse sortimento cultural poderia apresentar?

Infelizmente, sem grandes esforços sabemos que isso não aconteceu, e se de fato ocorreu algum dia, não conseguiu ser visto e até sobrevivido enquanto memória audiovisual para o nosso tempo. Tudo o que temos acessível dessa produção pioneira, concentra-se na produção estadunidense e de poucos países europeus. Os manuais de História do Cinema também pontuam seus capítulos tendo por base o que ocorreu nesses países. E assim podemos conhecer o “Cinema de Atrações”, o “Cinema Narrativo”, o “Clássico”, o “Documentário”, o “Experimental”, os “Novos Cinemas” e assim por diante. Como se a História Cinematográfica, ao contrário da problemática e complexidade já enfrentada nos estudos sociais, não conseguisse, no mínimo, problematizar um certo eurocentrismo evolutivo que ainda se vê como superior ao resto do mundo.

O pensamento eurocêntrico atribui ao ‘Ocidente’ um sentido quase providencial de destino histórico. O eurocentrismo, assim como a perspectiva renascentista da pintura, olha para o mundo a partir de um único ponto de vista privilegiado. Seu mapa baseia-se numa cartografia que centraliza e aumenta a Europa, enquanto literalmente ‘diminui’ a África. O ‘Oriente’ é dividido em ‘Próximo’, ‘Médio’ e ‘Distante’, numa divisão que faz da Europa o árbitro das avaliações espaciais, assim como a escolha do meridiano de Greenwich fizera da Inglaterra o centro regulador das medidas temporais. O eurocentrismo bifurca o mundo em ‘Ocidente e o resto’ e organiza a linguagem do dia-a-dia em hierarquias binárias que implicitamente favorecem a Europa: *nossas* nações, as tribos *deles*; *nossa* arte, o artesanato *deles*; *nossas* manifestações, os tumultos *deles*; *nossa* defesa, o terrorismo *deles* (STAM & SHOHAT, Ella. 2006, p.20 e 21)

Este eurocentrismo, que não está restrito aos povos europeus, até porque a Europa nunca considerou de fato suas hegemonias e exclusões internas, abrange também aqueles que migraram para construir o “Novo Mundo” nas Américas. E nesse sentido, de que nos fala Shoat e Stam, vivemos ainda os ecos imperialistas e o “*papel central do colonialismo europeu dentro da modernidade capitalista.*”(STAM & SHOHAT, Ella. 2006, p. 20)

E seria muito ingênuo de nossa parte pensar o quanto o cinema nasce contemporaneamente aos ajustes culturais, econômicos e políticos na era das transformações tecnológicas da aurora do século XX.

Nenhuma surpresa quando reconhecemos como as atividades cinematográficas estão diretamente relacionadas ao desenvolvimento de tecnologia industrial, o quanto esta tecnologia depende dos investimentos financeiros e, conseqüentemente, das

políticas nacionais. Contudo, não devemos ignorar que o cinema pertence ao mundo das artes e nasceu numa época extremamente interessante de intensos debates e rupturas artísticas de inestimável valor. Interessa saber o quanto esse contexto foi considerado e o quanto foi descartado.

Revisitar alguns pontos cruciais da História da Sétima Arte pode ser de grande pertinência para distinguirmos o quanto evoluímos e o quanto estagnamos em determinadas análises e qual é a extensão da interferência de outras esferas, alheias ao fazer artístico, como nos propõe o texto de Arlindo Machado (1949), em seu livro dedicado aos pré e pós cinemas, ao citar o livro *L'affaire Lumière. Du mythe à l'histoire, enquête sur les origines du cinéma*, escrito em 1985 por Léo Sauvage (1915-1988):

As histórias do cinema pecam porque são em geral escritas por grupos (ou por indivíduos sob sua influência) interessados em promover aspectos sociopolíticos particulares (uma certa concepção 'industrial' de cinema que, todavia, só se impôs a partir da segunda década deste século), quando não se fazem veículos de propaganda nacional-chauvinista, privilegiando os 'seus' inventores (Sauvage, 1985) Mas não é só: tais histórias do cinema são sempre a história de sua positividade técnica, a história das teorias científicas da percepção e dos aparelhos destinados a operar a análise/síntese do movimento, cegas entretanto a toda uma acumulação subterrânea de intervir no imaginário. (MACHADO: 1997. P. 15)

Este evolucionismo científico e tecnológico, embaralhado por questões econômicas e políticas nacionalistas, que sempre imperaram desde seus inícios na desigual disputa de mercado internacional, contamina desde os antecedentes do *Kinetoscope* e do *Cinématographe*, responsáveis por consolidar França e Estados Unidos como grandes narradores de seu próprio pioneirismo, sem qualquer autocrítica, assim como a sequência do que ocorreu entre 1908 até 1939, anos de criação, ascensão e consolidação de uma determinada forma de se pensar e fazer cinema que ficou pra sempre engendrada numa pretensa narrativa consensual.

Mesmo depois do seu enquadramento civilizante, sob o ferro de uma certa ética protestante, nas mãos de Griffith e de seus contemporâneos, o cinema ficará para sempre marcado pelas suas obsessões iniciais e nunca se fará capaz de as exorcizar ou sublimar inteiramente. Lançar uma luz sobre ele não é bem o caso; talvez fosse o caso de apagar um pouco as luzes que o explicam. No escuro, quem sabe, o filme pode ser visto melhor. (MACHADO: 1997. P. 25)

Ver no escuro, certamente, exigirá maior apuro do observador, pois as sombras podem ser disformes e apresentar maior complexidade em sua leitura, demandando a ativação de outros instrumentos perceptivos. Convém lembrar que nem o espelho ou o excesso de luz contribui para a clareza do que está sendo observado, sobretudo, quando confiamos excessivamente que nossos olhos são mesmo capazes de enxergar e discernir uma arte feita de luz e sombras. Talvez possamos nos valer da provocação de Giorgio Agamben (1942), ao dar novos sentidos para o contemporâneo quando incorpora a análise de outros tempos passados, ao qual o “arcaico” passa a ser compreendido como origem, tornando-se presença primordial.

O contemporâneo é alguém que fixa o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro. Todos os tempos são, para quem experimenta a sua contemporaneidade, tempos obscuros. O contemporâneo é, precisamente, aquele que sabe ver essa obscuridade. (AGAMBEN:2010, p. 22)

Considerar as zonas obscuras de nossa contemporaneidade é talvez desconfiar da leitura que ainda elaboramos sobre nosso passado. Antes de mais nada, devemos nos libertar, de uma vez por todas, daquele conhecido fantasma positivista, que nos assombra desde o apagar das luzes do século XIX. Isto, em hipótese alguma, significa desatar todos os nós que atamos ao longo dessas décadas. O que nos propomos a desatar é um nó concernente ao papel da direção e atuação dentro dessa grande história. Sobretudo, o que aceitamos *a priori* como a “boa atuação” e a “não atuação”.

Seria interessante nos questionarmos as razões pelas quais, passados tantos anos, quando assistimos a um filme, independentemente do ano ou país em que foi produzido, nos preocupamos em saber se aquelas pessoas que vemos na tela são de fato atores e atrizes, bem ou mal preparados para compor uma personagem, ou se são pessoas “reais”, de “verdade”, que estão sendo “elas mesmas” sem qualquer estratégia de composição cênica. Autênticos representantes daquele conjunto que, habitualmente, denominamos “não atores” e “não atrizes”, mesmo sem sabermos exatamente o que isso possa significar.

Talvez seja prudente compreendermos como essa diferenciação foi convencionalmente elaborada, pois a encontramos nos mais consagrados livros, explicando que um documentário é feito por pessoas que conseguem ser “elas mesmas” diante de uma câmera, enquanto a mídia nos chama a atenção para a capacidade que um ator ou atriz tem ao “se transformar em outra pessoa”, esquecendo-se de mencionar os

efeitos mágicos, ritualísticos ou espirituais que deveriam estar envolvidos nessa metamorfose. E apesar da expressão “incorporar uma personagem” seja bastante corriqueira, deveria estar melhor relacionada a um rito de possessão ou feitiçaria.

Seria interessante investigar como esses conceitos tão subjetivos foram construídos, aceitos e reproduzidos com espantosa naturalidade. Torna-se urgente efetuar uma investigação mais rigorosa sobre o campo da atuação e direção de atores e atrizes até mesmo para verificar o quanto as alterações estão ou não relacionadas a determinados marcos históricos que delimitaram as fronteiras sobre aquilo que hoje compreendemos como ficção, documentário e cinema experimental. Analisarmos o quanto estas delimitações criaram hierarquias, não apenas entre os gêneros, mas também na nossa concepção sobre a qualidade e o resultado de determinadas metodologias que possam escapar de um certo “padrão de qualidade” imposto por um determinado ocidente.

Se usufruímos de uma relativa convicção ao separar em dois grupos os “atores” e “atrizes” que fazem os filmes ficcionais dos “não atores” e “não atrizes” que se apresentam nos documentários, iremos nos deparar com um grupo que não sabemos ao certo como classificá-los, pois estão associados aos filmes experimentais. Tampouco verificamos o quanto o primeiro grupo possui critérios pra lá de imprecisos, pois quando vemos algumas obras de cineastas orientais ou infratores de determinadas regras deste “autoproclamado ocidente”, como o italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975) ou o francês Robert Bresson (1901-1999), só para citar dois casos mais emblemáticos, ficamos atônitos sem saber julgar se aquilo se ajusta ou não aos nossos critérios de uma boa ou má atuação. Em linha máxima podemos julgar a competência de quem os dirigiu, mas em momento algum nos perguntamos sobre a suficiência ou insuficiência dos nossos critérios adotados nessa avaliação. O quanto podem estar obsoletos ou corrompidos por um estrabismo, confundido como expertise, que imperou sobre um universo com tantas possibilidades de estilos e variedade metodológica.

Há também que se considerar o tanto de positivismo e colonialismo, fora de tempo e lugar, que ainda se faz presente em nossas análises, desprezando tudo aquilo que as Ciências Sociais ensinaram aos estudos teatrais sobre a vastíssima complexidade que envolve o fenômeno da atuação. E se os estudos de Cinema ignoram ou desprezam esta interdisciplinaridade, com a justificativa de uma arte específica em suas tecnologias, cabe indagarmos o quanto esta especificidade está atrelada a uma

indústria que interfere nessas análises com tudo aquilo que lhe é de sua natureza, como investimento e retorno financeiro, disputas internacionais de mercado e políticas de Estado, imprimindo um sentido de evolucionismo tecnológico que embaralha nossa percepção.

Podemos nos dedicar a investigar o quanto o conceito sobre uma boa, má ou ausente atuação, pode ser revelador de visões distorcidas, resultantes de uma ingênua ou apressada interpretação sobre aquilo que foi considerado como evolução, ruptura ou até continuidade. Para tanto, torna-se também necessário duvidarmos um pouco da tal especificidade tecnológica, para ousar desfazer o divórcio, há tempos atrás homologado, com as outras artes, reatando os laços com a Pintura e o Teatro a fim de rever aspectos extremamente significativos sobre o real e sua representação, que foram extenuantemente debatidos na mesma cidade na qual se realizavam as primeiras sessões dos Irmãos Lumière. Além disso, reestabelecer pontes de intenso trânsito e interdisciplinaridade com a História, a Filosofia e as Ciências Sociais, considerando que o fenômeno da representação é bem anterior ao surgimento do diretor e infinitamente à invenção do cinematógrafo.

Dito isso, devemos revisitar a época em que esses debates foram realizados, justamente quando nascia o cinema, num recorte temporal situado entre 15 de abril de 1874, quando o fotógrafo Félix Nadar (1810-1920) abria seu estúdio para a ruidosa exposição dos Impressionistas, até 10 de Dezembro de 1896, quando ocorreu a tumultuada estreia de *Ubu rei* de Alfred Jarry (1873-1907), dois eventos que mudariam para sempre a relação entre Arte e Realidade, ocorridos na mesma Paris que conheceria o invento dos Lumière.

Quando dissociamos o surgimento do cinema desse contexto artístico estamos nos privando de uma discussão fundamental, cuja ausência nos afeta terrivelmente até os dias atuais, sobretudo, quando estabelecemos que o ponto zero dessa história se dá somente em 1894 nos Estados Unidos ou em 1895, na França, atribuindo à franceses e, principalmente, aos norte-americanos, o título de precursores, donos não apenas de seus inventos, mas também da própria linguagem cinematográfica, pois o próximo ponto dessa escala é o ano de 1908, quando David W. Griffith (1875-1948) “inventa” a linguagem cinematográfica. O Historiador norte-americano, Tom Gunning (1949) já apontava os problemas dessa esquematização cristalizada, quando afirmava que “*o espectro de D.W. Griffith, o ‘pai’ mítico do cinema enquanto arte, assombra a história*”

do cinema.” (GUNNING: 2004, p.26) Gunning propõe uma desmitologização sobre Griffith até para se compreender mais plenamente o mito. É igualmente interessante pensar como as disputas nacionalistas se fizeram presentes durante e bastante tempo depois da guerra de patentes movidas por Edison e, se analisarmos com apurada atenção, permanecem até hoje na supremacia dos debates teóricos entre os estudos acadêmicos desenvolvidos entre França e Estados Unidos.

Dáí devemos retornar aos primórdios das imagens em movimento, dando maior atenção às experiências desenvolvidas por Eadweard Muybridge (1830-1904) a partir de 1878, na célebre experiência de registro da locomoção de um cavalo em Palo Alto, nos Estados Unidos e Étienne Jules Marey (1830-1904) nos estudos da cronofotografia a partir de 1882 na França, que ficaram restritas ao âmbito científico, conseqüentemente, confinadas na pré-história da Sétima Arte. Entretanto, como nos explica Leo Charney, as imagens produzidas nos antecedentes de 1894 já continham o cerne da experiência cinematográfica, quando apresentavam pessoas e animais através de fragmentos fotográficos, provocando a sensação familiar de um movimento real ao seletivo grupo de cientistas espectadores. Ou se preferirmos nas palavras de Charney, uma sensação de “re-apresentação da realidade”, do real em sua aparência.

Muybridge e Marey anteciparam de um modo simples e esquemático a estética do cinema que estava por vir: ambos utilizaram novas tecnologias para rerepresentar o movimento contínuo como uma cadeia de momentos fragmentários. Seja pela forma da colagem de Marey ou pelo reconhecimento mais explícito da separação de Muybridge, os dois esforços deixaram claros que na constituição e reconstituição do movimento nunca é possível recuperar o movimento por completo. As fissuras entre os instantes separados nos lembram que estamos vendo algo que simplesmente reproduz um movimento contínuo, mas que jamais poderá ser um. (...) Atado à fotografia, o cinema então re-apresentou tanto a aparência do movimento quanto à aparência do real. Como observou Christian Metz, é pela projeção do movimento que o cinema oferece seu laço mais próximo com o real, uma vez que as pessoas na tela estão de fato em movimento. (CHARNEY: 2004, p. 330)

O texto já indica o quanto o cinema é capaz de confundir a realidade com sua aparência, ponto crucial para nossa pesquisa, pois está no centro dos debates sobre a atuação, que é, ou aparenta ser, real. Além disso, daí em diante o movimento torna-se perceptível, diferindo-se da fotografia. Um sujeito se movimenta seguindo as indicações de outro que se coloca por trás das câmeras. A combinação de sombras e luzes se fazem

presentes em seu processo, como um exercício de prestidigitação, onde nem sempre percebemos o que some e o que surge. Quem dá as ordens desaparece para os olhos do espectador, proporcionando um ponto de vista que acredita que esteja vendo ações desempenhadas por pessoas que, espontaneamente, se movimentam diante da câmera. Por alguns momentos ou para toda a vida olvidamos que há ações elaboradas e coordenadas. Há recortes, enquadramentos, determinações precisas sobre o início e o término de uma ação, repetições que não foram exibidas, algumas sequer filmadas, a fim de proporcionar esta sensação de realidade para a pretendida audiência, seja esta composta por cientistas ou público interessado em buscar entretenimento. Tampouco importa se elas acreditam que não estejam atuando ou dirigindo. Creio que é indubitável a interação entre essas pessoas mediadas por uma câmera e a ausência de motivações artísticas não nos parece suficiente para que possamos desconsiderar o valor dessa interação. Nesses pequenos registros podemos assimilar, tal qual seus primeiros espectadores, a autenticidade de um movimento que de fato ocorreu, sendo re-apresentado através de seus fragmentos. Reconhecemos com bastante familiaridade o ato de lançar um objeto, subir e descer uma escada, saltar um obstáculo, correr, dançar, jogar beisebol, lutar, despejar um balde d'água, repreender uma criança e tantos outros que configuram breves ações, as quais os estudos de teatro, antropologia ou sociologia poderiam denominar como pequenas performances. Afinal, trata-se de uma ação consciente por quem a executa e por quem a concebe, como as regras de um jogo.

E não é sem razão que o ato de jogar seja o mesmo que atuar em algumas culturas. Os ingleses e norte-americanos dizem “*to play*”, os franceses, “*jouer*”, e os alemães, “*spielen*”, expressões que traduzidas, iriam adquirir uma complexa ambiguidade entre jogar, representar, tocar ou brincar. Se preferirmos considerar as pessoas orientadas por Marey e Muybridge como “colaboradores”, para imprimir maior sobriedade científica, ao invés de “atores”, em nada altera seu caráter performático. “*A tarefa de julgar o sucesso da performance (ou mesmo de julgar se é uma performance) nesses casos, não é de responsabilidade do performer, mas do observador.*” (CARLSON:2009,p.15)

Esta premissa é por demais desalentadora para aqueles que insistem em separar a performance artística, da performance ritualística, esportiva, política e até mesmo do presente cotidiano de nossa vida social. Pode ser extremamente confortável separar as ações que julgamos espontâneas, desempenhadas por pessoas que se autodeclaram

inaptas para a atuação artística, enquanto outras são detentoras do talento necessário para a dissimulação. Entretanto, cabe dizer que esta aparente diferenciação já foi posta abaixo há muitos anos pelas Ciências Sociais.

Reconhecer que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados levanta a possibilidade de que qualquer atividade humana possa ser considerada como performance, ou, pelo menos, que toda a atividade é executada como uma consciência em si mesma. A diferença entre fazer e ‘performar’, de acordo com esse modo de pensar, parece estar não na estrutura do teatro versus vida real, mas numa atitude – podemos fazer ações sem pensar, mas quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance. (CARLSON: 2009,p.15)

Se adotarmos o conceito de performance para avaliar as experiências dos dois cientistas, assim como o efeito de re-apresentação do real, apontado por Charney, iremos ver pouca diferença no pioneirismo atribuído à Edison e aos irmãos Auguste (1862–1954) e Louis Lumière (1864–1948), ao menos naquilo que nos interessa enquanto representação, dando menos ênfase aos aspectos tecnológicos.

E se seguirmos os conselhos de Gunning, teremos muito a considerar sobre as contribuições de Edwin S. Porter (1870-1941) e Georges Méliès (1861-1938), pois ali veremos com maior clareza uma ruptura onde antes significava continuidade. Tanto Porter como Méliès apresentaram a construção de personagens com movimentos e composições extremamente refinadas a serviço de uma dramaturgia. O fabuloso e o extraordinário que se faz presente, sobretudo em Méliès, revelam uma enorme proximidade com as teorias e práticas, que sempre vigoraram no universo teatral e enorme distância da assim chamada “realidade”. E se pararmos para pensar, veremos que o mundo da magia e da prestidigitação não comportaria nunca o naturalismo que veio a seguir. Portanto, tentaremos demonstrar como o cineasta francês já antecipava a ruptura, atribuída à Griffith e os filmes que dirigiu na Biograph, e não apenas os antecedentes evolutivos do cinema narrativo. Se Griffith investiu num jogo de planos aproximados é porque isso favorecia o psicologismo que este impunha aos seus atores e atrizes, ao contrário do plano aberto propício à proposta de Méliès, onde o ator era senhor absoluto de uma exímia corporeidade que nunca se ajustaria ao primeiríssimo plano. Mas 1908 é considerado o principal marco histórico depois do *Kinetoscope* de

Edison e o *Cinématographe* dos Lumière, como se tudo que ocorreu no meio disso fizesse parte de uma nebulosa e obscura infância.

1908 é apontado pelos historiadores como ponto de inflexão, ano em que a fase de experiências em diferentes direções igualmente atrativas é substituída por um quadro da produção em que o cinema narrativo sério-dramático ganha terreno no mercado cinematográfico. No início do século, a variedade dos gêneros – o chamado – chase film, as atrações de circo, a comédia de correrias, o filme de efeitos especiais, os registros de viagem – define a configuração do que tom Gunning denominou ‘cinema de atrações’, formas de excitação do público marcadas pelo lúdico, não propriamente empenhadas na transmissão de mensagens ou na composição de lições morais. (XAVIER: 1996, p. 253)

Como afirma Ismail Xavier (1947), trata-se de um ponto evidente de inflexão. Há uma incontestável transformação na forma de se pensar e fazer cinema que irá deflagrar todo um movimento gradativo que atinge seu ápice em 1939, ano coincidente do início da II Grande Guerra e apogeu do Cinema Clássico Norte-Americano, quando os fatores que citamos anteriormente se fizeram presentes e embaralharam de forma definitiva o pioneirismo artístico, o evolucionismo tecnológico e o sucesso comercial. Contudo, se nos afastarmos do ideal evolutivo e positivista, deixaremos de considerar os conceitos de “pré-cinema”, “cinema primitivo” e até mesmo o “cinema de atrações”, estabelecendo uma clara hierarquia que alcança sua glória no “cinema narrativo”. Também teremos que nos esforçar para percebermos o momento em que o cinema se divorcia do teatro embora a ele permaneça ligado. O que se coloca em questão é de qual teatro se divorciou e com qual continuou relacionado.

Este extenso período de 1908 até 1939 deve ser, obviamente, examinado em suas particularidades, sem perder seu encadeamento. Há um momento relacionado à entrada de Griffith nos estúdios da Biograph, com especial atenção a partir de 14 de julho de 1908, quando estreou *The Adventures of Dollie* (1908), primeira obra que dirigiu, até sua triunfante e ruidosa saída em dezembro de 1913, deixando para trás um número aproximado de 462 filmes. Esta etapa, extremamente significativa, se conclui quando foi produzir e dirigir os dois primeiros longas-metragens do cinema estadunidense: *The Birth of a Nation* (1915), notável êxito de bilheteria, e *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (1916), redundante fracasso econômico.

Uma segunda possível periodicização podemos identificar após o impacto deflagrado por esses dois filmes, quando se buscou reproduzir uma estrutura que se tornaria ainda mais consolidada a partir de 1927, quando teremos a problemática transição do silencioso para o sonoro, onde o pretense sentido evolucionista, levou muitos pequenos empreendedores à bancarrota e elevou a palavra ao seu mais nobre patamar, tal como o drama sério burguês havia feito nos palcos teatrais, determinando o desbotamento de toda uma linguagem corporal apreendida ao longo do cinema silencioso e afinada à determinadas práticas vanguardistas desenvolvidas nos palcos nesse mesmo período. Contemporaneamente surge, em um processo de desajeitada elaboração, o conceito de “Cinema Documentário”. É curioso constatar que o momento em que poderíamos conhecer um cinema que falasse distintas línguas, alcançando finalmente uma condizente pluralidade, temos uma uniformidade linguística, como afirmou Jean-Louis Comoli (1941) no *Cahiers du Cinema* no nº 241: “*Parece que, com o cinema falado, os traços específicos de cada país dizem respeito essencialmente às línguas nacionais, enquanto a escritura dos filmes alinha-se pelas normas comerciais e formais de Hollywood.*” (COMOLI apud HENNEBELLE:1978; p.31).

E também é prudente não nos esquecer que os anos 1920 assistiram a ascensão e falência do Cinema Experimental, ao menos na Europa, quando as Vanguardas Históricas Revolucionárias decidiram adentrar nos sets cinematográficos contrapondo distintas concepções de linguagem. Mas o conservadorismo vigente já havia se estabelecido e elaborava seus códigos de censura e estratégias de banimentos e perseguições. Estas instigantes e inovadoras experiências teriam que migrar para os Estados Unidos e aguardar a década de 1940, na plena vigência moral do Código *Hays*.

Uma terceira fase se deu ao longo dos anos 1930, onde esse conservadorismo se arregimentou e recrudescu através da expansão de regimes totalitários que culminariam na II Grande Guerra, enquanto o mundo assistia deslumbrado a subida ao pódio do cinema clássico norte-americano de mãos dadas com o Sistema de Estúdios e o das Estrelas, embalados pelas primeiras cerimônias do Oscar e o Código de Censura, tal como Dorothy caminhava saltitante com seus amigos na estrada dourada em busca da felicidade.

A particular notabilidade desse período é já suficiente para entendermos o que ocorreu no pós-guerra, pois mesmo com a irrupção do neorealismo italiano, pouco

interessado em defender as fronteiras do documentário com a ficção, o renascimento das cinzas de uma cena vanguardista no underground norte-americano e no cinema de invenção brasileiro, assim como todo o florescimento democrático e plural de novas cinematografias, na Ásia, América Latina e em várias capitais europeias, valendo-se de um certo desfalecimento temporário da indústria de Hollywood, não foram suficientes para frear o que havia se iniciado no entre guerras. A padronização prematura de uma determinada linguagem já estava estabelecida e cristalizada, expandida para muito além do território norte-americano como constatou Jean-Luc Godard no calor desses anos: *“Atualmente fazer um filme é contar uma história tal como é contada em Hollywood. Todos os filmes se parecem. O imperialismo econômico deu origem a um imperialismo estético”* (GODARD apud HENNEBELLE:1978; p.25)

Talvez seja bastante pertinente pensarmos sobre esse “imperialismo estético” que nos falava Godard. Pois nesse processo de equalização e ajustes de tons e conteúdos afinados para não contrariar o senso comum do espectador, cuidadosamente amestrado para não se aborrecer quando sai de casa em busca de entretenimento, também se construiu um certo modelo interpretativo e um padrão comportamental daquela tal categoria dos “bons atores” e “boas atrizes”.

Pensar a atuação enquanto performance pode nos conduzir para assumirmos finalmente uma pluralidade que ultrapasse um certo ideal de representação, construído por diretores, atores e atrizes profissionais, formados através de consagrados métodos interpretativos, que contemplam um único gênero, o ficcional. Um gênero que tampouco consegue abarcar toda a diversidade de procedimentos, sobretudo, aqueles que se distanciam e renegam um certo padrão pré-estabelecido que vagueia e se confunde entre escolas naturalistas e realistas.

Trata-se ainda de uma visão consideravelmente limitada que nos impede uma análise mais ampla sobre a relação que se estabelece entre pessoas mediadas por uma câmera, pois há todo um conjunto bastante diversificado de filmes que podem nos revelar mecanismos e apontar resultados interessantíssimos que muito poderiam contribuir para os estudos de cinema, sublinhando e valorizando a intrínseca relação que esta linguagem sempre estabeleceu com as outras artes e outras áreas do conhecimento.

Mas além do conceito de “performance” devemos observar como a interpretação foi vinculada ao conceito de *mímesis*, resultando em uma combinação a qual aclamamos os melhores intérpretes pelo efeito ilusório de se parecer perfeitamente com sua cópia, a

ponto de se metamorfosear. Enquanto os “piores” seriam aqueles que não conseguem inteiramente completar esse disfarce, ou a fazem de forma grosseira, pois denunciam um jogo que deveria estar encoberto. A máscara deve estar colada à face ou se confundir com ela. O grau de escamoteamento influencia nossa avaliação. O “bom ator” e a “boa atriz” não pode apresentar qualquer tipo de hesitação nesse disfarçar-se. Se deixar entrever o efeito ilusório o jogo estará quebrado e o pacto rompido com o espectador. Pois este não admite a dupla visão de alguém que tenta se parecer com uma personagem e ao mesmo tempo denuncia sua distinção. Para a grande maioria seria uma “má interpretação”, a meio caminho entre a persona e a máscara.

De acordo com essa conjunção, que atribui maior valor conforme o grau de proximidade com o “real”, percebe-se uma mesma atitude diante de obras consideradas “documentais”, partindo de um ingênuo pressuposto de que ali não há jogo, tudo é “real” e acontece “naturalmente”, portanto, isento de truques, “verdadeiro”.

É o que podemos comprovar quando assistimos as outras versões encontradas posteriormente do filme *La Sortie de l'Usine Lumière* (1897), ao percebermos o quanto aqueles operários que “espontaneamente” saíam de um dia de trabalho, foram dirigidos para melhor construir uma performance coletiva escondendo ao máximo seus artifícios. As portas que se abrem e fecham em diferentes momentos, como cortinas de teatro, determinando o início e término da ação, a charrete que desaparece no último fragmento, o olhar das pessoas que se desviam umas das outras parecendo seguir em uma direção pré-determinada, bicicletas e cães que parecem ter sido melhor controlados no fragmento final para não se atropelarem, revelam o quanto havia uma ordem pré-estabelecida. Assim como no filme *Concours de Boules* (1896) onde a câmera se coloca no centro de uma roda de jogadores, exatamente no lugar onde as bolas são direcionadas, fazendo de conta que nada ocorre de extraordinário. Não temos a informação e nem nos importamos em saber se são ou não atores profissionais, mas o efeito de que estamos vendo algo que parece ser natural é inegável. Todos estão ali jogando bolas diante de uma câmera como se fosse a coisa mais natural do mundo.

Isso para não citar o célebre *L'arroseur arrosé* (1895), que antecipava o que mais tarde iríamos ver nas gags cômicas de filmes protagonizados por atores e atrizes profissionais. Mas como aceitamos passivamente que a consagrada interpretação e composição narrativa só viria a partir de 1908, com Griffith, ficamos em silêncio assistindo a este filme sem considerá-lo uma obra fruto de um bem-sucedido processo

de concepção, direção e atuação artística, com perfeito tempo de comicidade e gestual adequado às mais finas ordenações da arte dramática.

Igual passividade e aceitação ocorre quando identificamos que aquelas pessoas são assim, agindo “naturalmente” em seu dia a dia, como se uma câmera manipulada por um sujeito não alterasse em nada uma ação, mesmo cotidiana e repetida inúmeras vezes. Essa aparente tranquilidade já havia sido apresentada nos primeiros filmes de viagem, nas imagens exóticas trazidas pelos cinegrafistas dos irmãos Lumière, que só muito posteriormente passaram a ser avaliadas como parte de um projeto colonialista. Um passado problemático que volta à tona em muitas produções documentais do nosso tempo, exibidas em canais de TV e até em mostras de filmes independentes. Relacionar essas obras com os primeiros filmes de viagem não é tarefa difícil, o que realmente dificulta é reconhecer os procedimentos adotados na captação dessas imagens e as possíveis orientações dadas a seus performers, para que suas ações parecessem verdadeiras sem qualquer tipo de encenação ou composição. Como muito pouco, ou mesmo nada, sabemos sobre esses primeiros registros, muito populares nos primeiros anos do cinema, acreditamos que esses cinegrafistas alcançaram as mais diferentes localidades, apontaram suas câmeras e registraram a vida tal como era, para depois retornar e re-apresentá-la para seus conterrâneos franceses.

Diante de todas essas imprecisões e contradições, acreditamos ser urgente revisarmos o que de fato estamos falando quando usamos o termo “não ator” e “não atriz” associado ao cinema documental. Por que nada dizemos frente ao que denominamos como “experimental”, e até onde se expande o ideal de uma “boa atuação”. Afinal, quais são os critérios utilizados nessa avaliação? Se substituirmos o conceito de “ator” por “*performer*” não estaríamos um pouco mais confortáveis para aprofundarmos-nos em uma minuciosa análise sobre o que de fato poderia diferenciar esses gêneros? Mas para isso deveríamos nos livrar de uma impositiva hierarquização entre o psicologismo introspectivo do drama sério em relação ao ato e ao movimento desempenhado pelo performer, explicando o que compreendemos como performance e o quanto uma certa ideia de “*mimesis*”, enquanto imitação, ainda assombra nosso julgamento acerca do fenômeno da atuação.

Partindo dessa breve apresentação dos argumentos que irão constituir esse estudo, devo desde já deixar claro que não se trata de revisar a história da Sétima Arte, desde sua gênese até os dias atuais, pois além de exaustivo e impróprio para um único

pesquisador, por maior que fosse sua capacidade e dedicação, há o risco de, mais uma vez, reduzir a visão a um único ponto de vista, glorificando nomes e privilegiando regiões em conformidade com o alcance limitado de sua visão.

O objetivo aqui é o de questionar o quanto essa história ainda está subordinada aos critérios que a definiram desde seus primórdios, isto é, um sentido evolutivo tendo por base o desenvolvimento tecnológico, a indústria e as disputas econômicas ditadas pelo mercado, consolidando relações hegemônicas, que acabaram contaminando, consideravelmente, o entendimento sobre o papel da direção e atuação. Um entendimento que ignora a pluralidade inerente do Cinema, sua intrínseca conexão com outras Artes, uniformizando comportamentos e posturas de pessoas diante de uma câmera, desconsiderando a existência de contextos culturais extremamente distintos. Essa uniformidade despreza a inerente distinção desses sujeitos, forçando a uma adequação de perfeição física, eterna juventude, domínio de idiomas hegemônicos e reprodução de gestos e atitudes previamente codificadas.

Desta forma nos concentraremos em identificar os fundamentos e fatores condicionantes que determinaram essa homogeneização, indubitavelmente, de natureza colonialista, observando com atenção os marcos que a história tradicional determinou como pilares fundamentais de uma trajetória que ultrapassa os 125 anos. Contudo, torna-se prudente estabelecer margens seguras e delimitadoras para não perdermos o foco de nossa análise, estabelecendo um eixo norteador situado entre o Cinema Clássico e o Moderno, no qual acaba se sobressaindo uma determinada filmografia norte-americana, francesa e italiana, num ambicioso recorte temporal de 1895 até meados da década de 1970, onde se instaura a noção de Cinema Narrativo, a ascensão da indústria de Hollywood, e a classificação de filmes considerados experimentais, documentários e poéticos, a qual devemos acompanhar com atenção o que ocorreu após a irrupção do Cinema Moderno do pós-guerra europeu.

Assumindo essa margem, infelizmente, teremos que deixar de lado todo cinema digital e contemporâneo, assim como as instigantes experiências produzidas em território Latino-Americano, Asiático e Africano, como as interessantíssimas obras produzida em solo europeu concentradas na Península Ibérica e do Leste do continente, mesmo sabendo o quanto essas filmografias poderiam contribuir para uma ambicionada diversidade, e por essa razão deverão, certamente, ser analisadas em um estudo posterior.

Por ora, vamos iniciar compreendendo o fenômeno da atuação no capítulo inicial, dedicado a observar o conceito de “*mimesis*” e “*performance*”, ainda de forma introdutória, mas fundamental para acompanharmos o quanto esses conceitos foram reapropriados pelo universo cinematográfico.

Em seguida, iremos examinar como o cinema absorveu, ou descartou, um caloroso debate promovido, principalmente, nas Artes Cênicas e Visuais, referente às diferentes noções de representação da Realidade, através de três unidades complementares.

A primeira, dedicada a analisar a Realidade Encenada, observando a concepção de “*naturalismo*”, tal como foi elaborada por Zola e Antoine na França, e “*realismo*” dentro da tradição russa, para depois acompanhar como essas duas escolas foram retraduzidas e adaptadas ao contexto norte-americano.

A segunda unidade, denominada Realidade Capturada, irá se deter na cena documental, desde que foi reconhecida como tal na década de 1920, e o quanto esse olhar se faz presente no Neorealismo Italiano, do imediato pós-guerra até meados dos anos 1970.

A Realidade Poética é o tema da Terceira Unidade e pretende acompanhar as vertentes que se recusaram a aceitar a concepção de arte enquanto imitação ou cópia do mundo real, valendo-se de uma maior subjetividade e sentido de originalidade artística, seja na pintura, nos palcos ou nas telas cinematográficas.

Cap I. Mimesis, Realidade e Performance

“Repara no seguinte: o criador de fantasmas, o imitador, segundo dissemos, nada entende da realidade, mas só da aparência, não é assim?”

PLATÃO. A República, Livro X

Antes de investigarmos sobre o que distingue um “ator” ou “atriz” de um “não-ator” e “não-atriz” devemos nos perguntar sobre o quanto esta distinção pode estar marcada pelos conceitos de *mimesis* e de alteridade. Conceitos, cuja compreensão, irá determinar os caminhos escolhidos para a construção, ou desconstrução de personagens, como também a ideia que cultivamos sobre a autenticidade da “imitação” ou “verossimilhança” com a realidade. Com esse propósito caberia uma breve viagem às origens daquilo que entendemos como arte dramática, a fim de conferirmos como esses conceitos foram elaborados e, principalmente, como chegaram até nós. E até mesmo o quanto já nos desvencilhamos de uma certa moralidade em torno de uma representação que julgamos falsa ou verdadeira. Deixando claro, desde já, que não nos interessa estabelecer uma genealogia completa sobre o fenômeno da atuação, pois isso envolveria um estudo mais minucioso das teorias e práticas teatrais, o que não é o nosso propósito, mas identificar se ainda há resquícios de uma obscuridade no uso desses termos quando avaliamos a figura do intérprete no cinema.

Afinal, o conceito de “não-ator” e “não-atriz” pressupõe a pré-existência de um ponto zero. Como se houvesse um estado neutro, onde as pessoas seriam “naturalmente” aquilo que afirmam que são. Uma folha em branco. Partindo desse pressuposto, o grau de distinção entre uma “boa” ou “má” atuação se revelaria no artifício consciente em disfarçar sua alvura usando cores diversificadas com extrema “naturalidade”. Como um prestidigitador que faz sumir e aparecer objetos de forma imperceptível à audiência. Aquele que deixasse revelar o truque, seria o “mau” intérprete. Como uma arte do engano. Algo que transitasse entre o simulacro e o genuíno. Como uma máscara que adere à epiderme para parecer verdadeira. As regras nesse tipo de jogo são claras, o artifício não pode ser revelado. Tocar a máscara, falar com a plateia, olhar para a câmera, é destruir o encantamento, pois denuncia a presença de seu espectador. Logo, o “bom” intérprete faz tudo parecer “real”, ou se confundir

com a realidade aparente, e ao final sua composição será reconhecida e valorizada. As regras e recompensas são legítimas. O jogo é plenamente conhecido. Mas não pode ser considerado único e absoluto. Há outros, cujas regras são distintas. E é nosso dever investigá-los.

Mimesis

A associação entre o “bom” e o “verdadeiro”, com evidente conotação moral, encontra alguma afinidade com algo que Platão (427-347 a.C) descreveu no diálogo de Sócrates com seus interlocutores no capítulo X da *República*: “*A arte de imitar, executa as suas obras longe da verdade, e, além disso, convive com a parte de nós mesmos avessa ao bom-senso, sem ter em vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou verdadeiro*”. (PLATÃO:1949, p.465-466)

Vale salientar o uso de termos como “bom-senso”, “verdade”, “sanidade”, colocados como oposição à arte da imitação, a qual estaria incluída tanto os relatos históricos como as criações poéticas. E seguindo essa lógica, a “imitação” não poderia fazer parte de sua República ideal, pois propiciaria um dano irreparável ao processo de formação da juventude, que acreditaria no que não é verdadeiro. Um ator que se apresenta como um marceneiro e nada entende de marcenaria na vida “real” poderia levar à crença, aceitação e apreço pelo que é falso. Por conseguinte, melhor seria banir os encantamentos provocados pela representação.

Da mesma maneira, afirmaremos que também o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade. (PLATÃO:1949, p.469)

Platão defendia o banimento da *mimesis*, compreendida como imitação, é bom frisar, porque acreditava no seu poder de deseducação ao confundir os jovens com o mundo das aparências e lisonjear sua “parte irracional”, considerada hierarquicamente inferior. Subjetividade e fantasia deveriam ser banidas por pertencerem a uma era anterior que deveria ser confrontada pelo pensamento lógico. Entendia a arte poética

como corruptora do caráter formador. No entanto, Aristóteles (384-322 a.C.), discípulo de Platão, discordaria de seu mestre ao diferenciar o poeta do historiador.

Não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. (...) Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. (ARISTÓTELES: 1998, p.115)

Para Aristóteles a Poesia seria superior à História, pois se ocupa do que é universal, enquanto a História se detém no particular. A segunda descreve o que já ocorreu e a primeira, o que poderá vir a ocorrer, conquanto seja possível e verossímil, numa clara alusão ao tempo no qual se instaura o pensamento filosófico. Um pensamento fundamental para o nascimento da Filosofia no ocidente, mas controverso se quisermos atribuir aos dois filósofos a explicação da origem da arte dramática. Pois teríamos inúmeros problemas pela frente.

A primeira controvérsia se apresentaria na inútil empreitada de se encontrar uma origem única e comum. Temos os relatos de Platão e Aristóteles, onde, a *Poética* representa o que há de mais substancial acerca das manifestações teatrais deste período e também nos diz algo sobre seus antecedentes. Podemos acrescentar os próprios textos dramáticos de Ésquilo (525-455 a.C.), Sófocles (496-405 a.C.), Eurípides (480-406 a.C.) e Aristófanes (447-385 a.C.) que restaram do século V e IV a.C, os fragmentos de alguns poetas, como Píndaro (518-438 a.C.), os testemunhos de Heródoto (485-425 a.C.), a *Ars Poetica* de Horácio (65-8 a.C), o que permaneceu na arquitetura dos teatros, e algumas representações em terracota ou figuradas em vasos antigos. Contudo, é bom lembrar que nem todas as civilizações adotaram a escrita numa mesma temporalidade. O caso mais conhecido é o *Natya-Sastra*, que permaneceu sendo transmitido oralmente durante vários séculos e só foi reunido pelo filósofo indiano Bharata Muni, por volta do século II a.C, suas premissas são bem diversas da *Poética* de Aristóteles, assim como as tradições que o seguem como um modelo primeiro até os dias atuais, quando a palavra, a música e a dança assumem lugares muito distintos das convenções ocidentais, ou, pelo menos, daquilo que Aristóteles valorizou das transformações originárias sofridas pelos rituais dionisíacos até o apogeu dos concursos trágicos e daquilo que seus sucessores compreenderam.

No início do livro *Studies in The Natyasastra* escrito por G.H. Tarlekar (1914-2001), encontramos a etimologia das palavras *Nata* e *Natya*, e podemos perceber que “representar um papel” está longe de apenas dar vida a um texto dramático, pois além dos diálogos se somam vários elementos combinados, como a música, a dança e os gestos graciosos e sistematizados.

*The meaning of the word Nata can be taken as an actor. The meaning of the root Nat is “to act” and hence, as he acts again and again the stories of men with sentiments, states and temperaments, he becomes a Nata. The Natya is the art of the Nata, the dramatic art. The various situations of life are re-lived through the dramatic art. The actor takes the role of the character and adoting the gestures, the speech and the mental states as well, of that character, creates before the spectators, the life that character lives, making them one with that life. Music helps this representation by intensifying the particular mood. The grace of physical movements is supplied by dance. Thus, the Natya becomes the art of representation in wich, speech, music and appropriate graceful gestures are all harmoniously blended.*¹ (TARLEKAR:1999, p. 1)

Isto difere radicalmente da cena ocidental, onde a música e a dança não são indissociáveis da atuação dramática. Para os ocidentais Teatro é teatro, dança é dança e estamos acertados. Ao contrário da tradição do *Natya Sastra*, quando a música determina e informa ao espectador os estados de ânimo das personagens, sem depender tanto da palavra pronunciada. Dentro desse contexto a atuação é vista como parte de uma partitura musical e a improvisação adquire outro sentido. Músicos e atores devem estar em sintonia. O universo simbólico de cores, mudras e deslocamentos seguem orientações muito particulares. Por isso o incômodo que um espectador ocidental sente ao tentar compreender inteiramente um espetáculo de Kathakali indiano, do Teatro Kabuki ou Nô Japonês, do Gambuh da ilha de Bálí ou até mesmo da Ópera de Pequim. Seus instrumentos perceptivos serão insuficientes, pois as regras do jogo serão evidentemente diferentes do que habitualmente assiste.

¹ Trad.: O significado da palavra *Nata* pode ser traduzido como ator. O significado da raiz *Nat* é "agir" e, portanto, como ele age repetidas e repetidas vezes as histórias de homens com sentimentos, estados e temperamentos, ele se torna um *Nata*. O *Natya* é a arte dos *Nata*, a arte dramática. As várias situações da vida são revividas através da arte dramática. O ator assume o papel do personagem e adota os gestos, a fala e os estados mentais, desse personagem, criando perante os espectadores a vida que esse personagem vive, tornando-os únicos com essa vida. A música ajuda essa representação intensificando o estado de espírito específico. A graça dos movimentos físicos é suprida pela dança. Assim, o *Natya* se torna a arte da representação, na qual a fala, a música e os apropriados gestos graciosos são harmoniosamente misturados.

A complexidade nesta busca das origens amplia-se ainda mais se considerarmos a hipótese de um segundo volume desaparecido da *Poética*. E apesar da tentativa de alguns estudiosos que buscam estabelecer comparações e analogias entre as duas obras, sugerindo uma possível influência grega através dos exércitos de Alexandre, e, por conseguinte, as ideias de Aristóteles, ou mesmo uma possível junção de uma raiz comum indo-europeia, ainda assim, é muito frágil o argumento de associação direta entre estas duas tradições. Logo, uma possível premissa de uma arte de origem única e universal deve ser descartada.

Até mesmo se considerarmos que o fenômeno da representação é anterior à sua estética, como salienta Nicholas Evreinoff (1879-1953) em seu livro *The Theatre in Life* escrito em 1927, numa observação de grande valia para nossos estudos:

*The art of theatre is pré-aesthetic, and not aesthetic, for the simple reason that transformation, which is after all the essence of all theatrical art, is more primitive and more easily attainable than formation, which is the essence of aesthetic arts. (...) It is exactly in the feeling of theatricality, and not in the utilitarianism, of the primitive man that one must look for the beginning of all arts.*² (EVREINOFF: 2013, p.24)

Portanto, o máximo que podemos tirar dos relatos de Platão e Aristóteles é alguma informação sobre o nascimento da tragédia e da comédia em solo grego. Mas mesmo aí encontraremos problemas, principalmente, se quisermos encontrar uma linha até o teatro contemporâneo, mesmo o europeu, pois teremos que nos defrontar com apropriações, frágeis entendimentos e imprecisas traduções feitas ao longo da era cristã. Ou mesmo se considerarmos todas as mutações que ocorreram do mundo arcaico até o período clássico. Pois se considerarmos que as primeiras manifestações dramáticas ocorreram, aproximadamente, entre o século VII e VI a.C, com todas as transformações políticas, sociais e religiosas ocorridas no mundo grego, estas sofreram modificações estruturais até alcançarem seu apogeu no século V a.C., época em que se instituíram os concursos trágicos, quando foram encenadas pela primeira vez a maior parte das

2 Trad.: A arte do teatro é pré-estética, e não estética, pela simples razão de que a transformação, que é afinal a essência de toda arte teatral, é mais primitiva e mais facilmente alcançável que a formação, que é a essência das artes estéticas. (...) É exatamente no sentimento de teatralidade, e não no utilitarismo, do homem primitivo que é preciso procurar o início de todas as artes.

tragédias que conhecemos. Aristóteles viveu no século IV a.C, portanto, a *Poética* assume, desde já, um descompasso temporal que não podemos ignorar.

O filólogo austríaco, Albin Lesky (1896-1981), parece concordar com a premissa de Evreinoff e aponta para aquilo que chama de “infraestrutura dramática”, encontrada em diversas culturas, com distâncias bem variadas, temporais e geográficas, do mundo grego.

Em todas as partes da terra se encontraram, a partir dos estágios mais remotos dos coletores e primitivos caçadores, celebrações mímicas, danças com máscaras, sobretudo, que têm seus paralelos no mais antigo culto grego. As tentativas de encontrar aqui as raízes da tragédia grega provocaram a mais viva oposição. Por razões de sentimento, muitos recusavam-se a aceitar uma relação, qualquer que fosse ela, entre um dos produtos mais nobres da cultura grega, e mesmo da cultura humana, e as danças de selvagens exóticos (...) Apesar disso, o material de comparação recolhido pela etnologia em diversas partes do mundo não perdeu inteiramente seu valor. Esse material nos ensinará não a história da tragédia grega, mas a sua pré-história; muito acertadamente se falou da infraestrutura do drama. (LESKY: 1996, p 58-59)

Lesky também nos tranquiliza para confiar na credibilidade das anotações de Aristóteles, mesmo que incompletas, devido à quantidade de trabalhos prévios que estavam à sua disposição, a notória consciência histórica e artística dos gregos e a permanência de uma tradição oral bastante em voga neste período. E ainda nos aconselha a observar como prováveis as notas aristotélicas, sem nunca as considerar como definitivas.

Seguindo seus conselhos devemos analisar a primeira referência concreta às origens da arte dramática ateniense, descrita como uma manifestação resultante de uma improvisada combinação de elementos que foram se transformando ao longo do tempo até chegar à forma descrita pelo discípulo de Platão no séc IV a.C., ou seja, tudo o que havia antes de se tornar texto dramático.

Nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia dos solistas dos cantos fálicos, composições, estas, ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural. (Aristóteles: 1998, p.108)

A Tragédia estaria associada ao Ditirambo, assim como a Comédia aos Cantos Fálicos, ambos nasceram de um princípio improvisado. Isto assegura nosso filósofo

estagirita, sem explicar os elementos que constituiriam tal sentido de improvisação e até sugerindo uma certa distinção entre estes dois gêneros. Considerando que esta separação é conveniente a um período bem posterior, numa Grécia cada vez mais especializada, onde a tragédia com seus autores e concursos em muito se diferenciava de um estilo grotesco presente nas cômicas representações. E embora a época de Aristóteles já tivesse assistido a concursos em que os dois gêneros estivessem presentes, a diferenciação era pertinente, bastante comum à sua época e bem distinta de suas origens.

Ao analisarmos mais atentamente as características do Ditirambo e dos Cantos Fálcos, veremos que estas duas formas, que podem até ter se desenvolvido em gêneros distintos, possuem uma evidente proximidade em seus inícios, encontrando-se num mesmo vértice originário, que talvez até seja o “princípio improvisado” citado pelo filósofo. Este vértice encontra-se na religião dionisíaca com suas variadas formas de culto e representação.

E aqui, há um dado substancial que é necessário observarmos com mais atenção. Se o vértice se encontra na religião dionisíaca, devemos compreender seus princípios norteadores, pois ali encontraremos algumas razões pelas quais estes cultos foram desaparecendo na polis grega.

Dioniso encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão extática, a nostalgia de um completo alheamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente; é um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrasta seus fiéis pelos caminhos da alteridade e lhes dá acesso a uma experiência religiosa quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo. (VERNANT; VIDAL-NAQUET: 1999, p. 158)

Esta experiência religiosa, citada por Vernant e Vidal-Naquet, que arrasta seus fiéis para um “desterro radical de si mesmo”, merece ser investigada, pois está diretamente vinculada aos aspectos mitológicos que configuram o caráter ambíguo e contraditório deste deus, fazendo com que sua assimilação seja bem mais complexa do que a de outras divindades do panteão grego. Dioniso, ao que parece, é um deus estrangeiro, pertence aos dois mundos, sagrado e profano, conseguiu renascer após ser destruído pelos Titãs, e se purificar depois de sua insana embriaguez, seus ritos irão seguir a mesma lógica de confrontação com uma profunda vivência de alteridade. Uma

experiência única que irá confundir as fronteiras do pré-estabelecido, da razão, da ordem, dos interditos e de toda vida cotidiana.

O vinho, a música e a máscara são elementos essenciais das festividades dionisíacas e seu caráter transformador não pode ser confundido com uma mera capacidade de iludir. Em seus cultos estarão sempre presentes os tambores, as flautas, os sinos e os gritos das mulheres, identificadas com as *Mênades* de seu cortejo, compondo um quadro sonoro extremamente ruidoso e festivo de celebração, cujo objetivo é alcançar o êxtase transformador da purificação de seus ativos participantes.

A Dioniso não bastam orações e sacrifícios; o homem não está para com ele numa relação amiúde friamente calculadora, de dar e receber; ele quer o homem inteiro, arrasta-o para o horror do seu culto e, pelo êxtase, eleva-o acima de todas as misérias do mundo. Que ele seja o deus do vinho designa tão somente uma parte de seu ser, pois toda a incitante vida da natureza, toda a sua força criadora, configurou-se nele. Em seu culto orgiástico, a própria natureza arranca o homem à instabilidade da sua existência, arrasta-o para o interior do mais profundo reino de sua maravilha, a vida, levando-o a conquistá-la e senti-la de forma nova. Por menor que seja essa tentativa de expressar com palavras a natureza do deus, uma coisa, sobretudo, ela pretendeu deixar claro: o elemento básico da religião dionisíaca é a transformação. O homem arrebatado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano. Mas a transformação é também aquilo de onde, e somente daí, pode surgir a arte dramática, que é algo distinto de uma imitação desenvolvida a partir de um instinto lúdico, e distinto de uma representação mágico-ritual de demônios, arte dramática, que é uma replasmação do vivo. (LESKY: 1996, p.74)

Desta forma, a *Katharsis* provocada nos rituais dionisíacos pela música ruidosa, pelo arrebatamento das mulheres com seus gritos, pela excitação de suas danças, pela embriagante violência dos sacrifícios, a desmesurada ingestão de vinho e carne crua, muitas vezes humana, tem por finalidade o expurgo religioso e a purificação de todos os males através do “êxtase e do entusiasmo” alcançado. Um sentido de alteridade que em nada se parece com imitação.

Todavia, este tipo de catarse pertence a um período em que a religião constituía o amálgama de todas as relações sociais, ocorrendo antes das gradativas mudanças que propiciaram uma evidente ruptura entre as esferas da vida religiosa, política e social na Grécia entre os séculos VI e IV a.C. Portanto, quando Aristóteles se referir à catarse, fará de acordo com o contexto de sua época e já bastante distanciado das manifestações originárias, ao qual Dioniso, apesar de ainda se preservar sua importância, terá um papel

coadjuvante. Aristóteles não só iria distinguir a Tragédia da Comédia, como registrar um sentido evolutivo de transformação que as diferenciava das formas religiosas que lhes deram origem. O que nos faz deduzir que, apesar de ainda coexistirem, a Tragédia, a Comédia, o Ditirambo e os Cantos Fálicos, na mesma Grécia do século IV a.C., suas características eram perceptivelmente distintas.

Ao que consta nos remotos testemunhos, o Ditirambo, precursor da Tragédia, era um hino religioso cantado e dançado por um coro cíclico de cinquenta homens ou meninos. A origem de seu nome deriva da dança circular em torno da *Thyméle*, um altar de pedra para Dioniso. Os Cantos Fálicos, por sua vez, acompanhavam as *Falofórias*, procissões em que se escoltava um falo, símbolo da fecundidade e da fertilização da terra, também em homenagem ao mesmo deus. Mas até chegar a este momento, em que Aristóteles afirmava que a tragédia havia atingido sua forma natural, foram necessárias uma série de inovações que não encontramos na *Poética*. Há um salto considerável quando se refere a este desenvolvimento, e não podemos ignorá-lo. Mesmo porque o testemunho de Aristóteles já nos revela que antes dos textos clássicos e dos concursos trágicos havia todo um universo satírico, considerado inferior, de dança e canto, que estaria em seus primórdios.

Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu alto estilo: [só quando se afastou] dos argumentos breves e da evolução grotesca, [isto é] do [elemento] satírico. (...) Com efeito, os poetas usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo, o engenho natural logo encontrou o metro adequado. (Aristóteles: 1998, p. 108)

A preponderância gradativa do Logos fez com que a borra de uva que cobria o rosto de Téspis se transformasse nas máscaras solenes do teatro. Afinal, não importa saber exatamente se foi Téspis ou Aríon, em Corintos ou Atenas, ou mesmo se foi sob o governo de Clístenes, Periandro ou Pisístrato. O importante é perceber que houve de fato, entre a passagem do século VII para o VI a.C., uma considerável alteração nestas manifestações religiosas dedicadas a Dioniso. Os seus cultos passaram a incorporar gradativamente alguns cantos associados à lenda dos heróis e, por conseguinte, adotaram uma postura de maior solenidade. Também podemos deduzir o papel determinante desempenhado pelos tiranos na própria redimensão do mito dionisíaco e até, mais tarde, favorecendo a propagação de um Dioniso mais popular, através de

grandes festividades públicas como as Grandes Dionisíacas, quando ocorriam os concursos trágicos.

A tragédia de Dioniso, esse deus cuja experiência religiosa punha em risco todo um ‘estilo de vida e um universo de valores’, exatamente porque, entranhado no homem pelo êxtase e entusiasmo, abolia a distância entre o mortal e os imortais, pôde ser aceita na polis dos deuses olímpicos. “desdionizada’ em seu conteúdo, ‘punida’ em sua essência e exorcizada por Apolo, a tragédia se tornou mais apolínea que dionisíaca. Despindo-se de Dioniso e revestindo-se da indumentária solar e patriarcal de Apolo, pôde ser tranquilamente agasalhada como liturgia.” (BRANDÃO; 1998, p. 133)

Este foi um momento de transição em que a cidade passou a se tornar espetáculo, se colocando em cena diante de seus cidadãos, onde todos iriam assistir aos concursos trágicos, das mulheres, aos escravos, pobres e estrangeiros. E talvez com o impulso dos tiranos, a comunidade instaurou seus concursos da mesma forma com que eram regidas as assembleias e os tribunais democráticos. O teatro foi elevado a uma categoria superior ao representar a supremacia ateniense em relação às outras Cidades-Estado, denotando claramente o desenvolvimento crescente de uma interferência política numa atividade religiosa, e posteriormente artística. E com tranquilidade podemos relacionar o apogeu político com o ápice glorioso da Tragédia Ateniense.

Entretanto, temos que considerar que esta interferência não se fez isoladamente. Uma série de fatores contribuiu para que os gregos passassem a admitir e aspirar um tipo de transformação que redefinisse a religião, a arte, a política e a vida social em diferentes esferas. Neste intuito podemos perceber que não foi apenas o mito de Dioniso que perdeu sua influência e importância no mundo grego, mas a própria consciência mítica, que antes preponderava sobre a vida social, foi sendo gradativamente substituída por uma nova visão do mundo. Isto não significou um completo desaparecimento ou mesmo um exílio destas tradições, mas um evidente redimensionamento.

Todas estas formas religiosas de culto e devoção pertencem a um contexto histórico em que a tradição mítica desempenhava a função primordial de promover um sentido a todas as esferas da vida social e política de uma sociedade, cuja estrutura era baseada no poder de uma monarquia divina, de caráter hereditário, com grande influência da classe sacerdotal e uma grande aristocracia militar. Quando surgiram na Grécia novas formas políticas, sem os rituais do poder real, o mito foi progressivamente

mudando de função, continuava a ser parte da tradição cultural, mas abandonava sua função de explicar a realidade.

Há também o que investigar sobre o conceito de *mímesis*, presente nos textos dos dois filósofos, a fim de verificar se o que antes se compreendia sobre este conceito permaneceu no tempo da filosofia, para depois observar com atenção como foi traduzido pelos romanos. Daí vale a pena ver o que nos diz Luiz Costa Lima (1937), em seu livro *Mimesis e Modernidade* (1980), onde recorre aos estudos do historiador Marcel Detienne (1935-2019), para distinguir o sentido de *mímesis*, presente no ofício dos antigos poetas, “mestres da verdade na Grécia Antiga”, e a atualização do termo no período clássico. O conceito também se ajusta no necessário equilíbrio entre mito e razão, memória e esquecimento, verdade e engano, que passaram a ser entendidos como oposições, enquanto no período arcaico os conceitos de *Alétheia*, associado à luz e memória, e *Léthe*, à sombra e esquecimento, seriam indissociáveis e até mesmo complementares.

Desta ambiguidade fundamental decorrem duas conclusões: de um lado, o ‘Mestre da Verdade’ é também um mestre do engano. Possuir a verdade é também ser capaz de enganar; doutro lado, as potências antitéticas *Alétheia* e *Léthe* não são contraditórias: no pensamento mítico, os contrários são complementares. (DETIENNE apud LIMA: 2003,p.34)

É importante pensar que o juízo de valor que identificamos na *República* de Platão, atribuindo à *mímesis* um caráter nocivo de engano, por isso banido da formação dos jovens, está diretamente conectado a um ideal superior de verdade, que passou a valer muito tempo depois, numa mesma distância temporal e filosófica dos ritos Dionisíacos em relação às Tragédias do período clássico. Para a filosofia que se instaura determinando o fim de um tempo mítico, o conceito de *Alethea* deveria ser dissociado de *Léthe*, e encontra-se plenamente justificável nas conhecidas transformações políticas, sociais e culturais que ocorreram na consolidação da polis grega.

A partir do predomínio do pensamento racional, com a filosofia clássica dos séculos V e IV a.C., *alétheia*, a verdade, se torna o termo capital da indagação. É dela que se ocupa o pensador, que intenta a afastar-se do discurso mítico. O discurso filosófico se cumpre à medida que se libera da força do mítico. Correlatamente, à medida que fazemos o curso contrário e retrocedemos aos princípios da reflexão filosófica, tanto mais poderosa se mostra a mistura entre a via racional e o veio místico-religioso. (LIMA: 2003,p.31)

Na Grécia Arcaica a palavra do poeta era constituída de verdade, pouco importando o grau de veracidade ou proximidade com o mundo real.

Por sua memória, o poeta tem acesso direto, em uma visão pessoal, aos acontecimentos que evoca; tem o privilégio de entrar em contato com o outro mundo. Sua memória lhe permite ‘decifrar o invisível’. A memória não é, portanto, apenas o suporte material da palavra cantada, a função psicológica que sustenta a técnica formular, é também e sobretudo a potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto mágico-religioso. Com efeito, a palavra cantada, pronunciada por um poeta dotado de um dom de vidência, é uma palavra eficaz; por sua virtude própria, ela institui um mundo simbólico-religioso que é o próprio real. (DETIENNE apud LIMA: 2003,p.32)

Se no mundo arcaico a *mímesis* do poeta, inserida num universo mítico jamais poderia ser julgada como mentira, mesmo com toda as mutações que se efetivaram no período clássico, a *mimesis* também não poderia ser reduzida a um caráter simplista de imitação da realidade. “*a Poética aristotélica nega o sentido grosseiro de cópia e a leitura mais atenta de Platão mostra que ‘imitação’ tampouco se confundia para ele como mera reprodução.*” (LIMA: 2003,p.50)

Há um sentido cambiante, de que nos fala Costa Lima, onde a *mímesis* não poderia ser confundida, nem mesmo nos tempos dos filósofos, como uma mera cópia de sua matéria histórica, considerando sua natureza configurada poeticamente. “*Estabelecer tal identificação seria fazer da obra um simulacro de algo que se desenrolou e se encerrou. A mímesis, se ainda cabe insistir, não é imitação porque não se confunde com o que alimenta .*” (LIMA: 2003,p.45)

Portanto se já houve um considerável ajustamento do conceito no século V., seu entendimento e sua tradução posterior, feita pelos romanos, quando *mímesis* passou a ser sinônimo de *imitatio*, deixou margem para muitos equívocos e distorções que vemos até hoje e ergue os alicerces nos quais entendemos a “boa atuação”. Fazendo-nos refletir se junto não incorporamos também seu juízo moral.

Mímesis é escolha de permanência; como decisão efetuada sobre uma matéria cambiante, é uma permanência sempre mutante. O ato da *mímesis*, em suma, suporia uma constância e uma mudança. Quando os romanos passaram a entendê-la como imitação dos antigos, mostravam que já não a compreendiam. (LIMA: 2003,p.27)

E Costa Lima ainda vai mais adiante para explicar outro ponto de fundamental importância, demonstrando que este termo não se restringia ao mundo artístico e poderia ser compreendido como um princípio básico de “experimentar-se como outro”, isto é, novamente, um princípio de alteridade que nada tem a ver com cópia ou imitação.

A reflexão sobre a *mimesis* não tem fruto se a confundirmos com o discurso exclusivo à arte, o que nunca foi afirmado pelo pensamento grego, nem mesmo quando Aristóteles o utiliza como chave de sua poética. Na arte, a *mimesis* apresenta apenas sua mais clara concretização, define apenas seu impulso básico: experimentar-se como outro para saber-se, nesta alteridade, a si mesmo. (LIMA: 2003, p.79)

É curioso pensar o quanto a apropriação de Platão e Aristóteles, mesmo guardando suas diferenças, sobretudo morais, sobre a arte dramática, atribuindo aos textos um lugar privilegiado e bem distinto de suas origens, agravou-se na distorção que o conceito de *mimesis* adquiriu na tradução romana atravessando toda uma era cristã. Quando surge o cinema no final do século XIX o teatro começava a se rebelar, junto com as artes plásticas de uma longa imposição de reproduzir, ou se preferirmos, imitar a realidade. Mas a maior parte desse revisionismo histórico sobre a cultura grega ainda não tinha sido plenamente efetuado. Seria necessária a chegada de todas as teorias desenvolvidas na antropologia para aprendermos a olhar com menos familiaridade o mundo ateniense e de seus arredores. Essa prudente desconfiança propiciou um saudável estranhamento que precisamos urgentemente atualizar para o universo cinematográfico, pois o teatro, ainda que tardiamente, já o fez a partir dos escritos e da prática de novos encenadores teatrais, como veremos em capítulos posteriores. Antes, valerá a pena também nos atualizarmos sobre as contribuições teóricas da sociologia em torno ao conceito de performance.

Performance

Se desconsiderarmos o conceito de *mimesis* enquanto cópia ou imitação, poderemos nos libertar de vez da qualificação e diferenciação que fazemos entre os “bons” e “maus” atores, levando em conta apenas o quanto conseguem ser fiéis à realidade ou, ainda mais, quanto conseguem agir com naturalidade escondendo seus

artifícios de composição. Isso afetaria diretamente a linha divisória que estabelecemos entre o cinema de ficção, com suas técnicas naturalistas e realistas e as produções consideradas antirrealistas, nas quais seus participantes não estão absolutamente interessados em disfarçar ou escamotear qualquer tipo de ilusão da realidade. Estão empenhados a cumprir ações, movimentos que não estejam necessariamente atrelados a uma história.

Se abrimos nossos critérios de avaliação para além das obras ficcionais, por conseguinte, deveríamos nos perguntar se dentre aquela categoria de “simplicidade” e “autenticidade”, poderia conter algum residual de composição e construção de personagens, que se revelam nas falas e em seu conteúdo, no figurino, nos olhares, nas pausas e em todo seu gestual, tal como ocorre nos filmes de ficção.

Para tanto será necessário incluir importantes contribuições desenvolvidas nas Ciências Sociais na mesma época em que o cinema vivia sua infância, adolescência e juventude. Pois enquanto o mundo cinematográfico estabelecia divisões entre pessoas “comuns”, que agiam “naturalmente”, sem qualquer indício interpretativo para se diferenciar dos atores e atrizes, sociólogos e antropólogos se debruçavam a pesquisar o quanto os papéis sociais que desempenhamos em nossa vida cotidiana são responsáveis por criar estratégias de atuação.

Um dos primeiros estudos foi desenvolvido por Arnold Van Gennep (1873-1957), etnólogo germânico, publicados no livro *Ritos de Passagem* (1908) bem lá no início da Antropologia. Nesse livro Van Gennep se dedicou a observar com maior relevância os rituais, sugerindo que a vida de um sujeito está sempre transitando entre agrupamentos, onde algumas vezes está só diante de todos os grupos enquanto em outras, estaria inserido em um grupo específico. Sua vida transita entre um contínuo processo de desagregação e reconstituição, onde os ritos de passagem demarcam decisivamente este trânsito. Estas demarcações seriam decompostas em ritos de separação, denominados de “pré-liminares”, de uma ordem estabelecida ou de um papel social, se diferenciando dos “liminares”, os “transicionais” ou de “margem”, assim como os “pós-liminares”, de “agregação” ou “reincorporação” numa ordem estabelecida.

Ritengo legittimo distinguere una categorie speciale di Riti di passaggio, i quali si presentano a una trattazione analítica come Riti di separazione, Riti di margine, Riti di agregazione. (...) I riti di separazione infatti sono stati

studiati maggiormente nelle cerimonie funebri, mentre i riti di aggregazione in quelle matrimoniali; quanto ai riti di margine, essi possono costituire una sezione importante, per esempio, nella gravidanza, nel fidanzamento, nell'iniziazione, oppure ridursi al minimo nell'adozione, nel secondo parto, nelle seconde nozze, nel passaggio dalla seconda Allá terza classe d'età ecc³. (VAN GENNEP: 1981, p. 10-11)

É importante ressaltar que cada uma dessas categorias, por vezes, se embaralha ou se duplica, pois um rito de passagem preliminar pode também ser pós-liminar, como a despedida da vida de solteiro para o matrimônio. Porém, temos que considerar que essas demarcações implicam na adoção de procedimentos específicos que se traduzem nas vestimentas adequadas, espaços regulados de agregação ou separação, interditos alimentares, tabus, e uma série de obrigações cerimoniais sejam de ordem religiosa ou profana.

Na década de 1920, Robert Ezra Park (1864-1944), sociólogo norte-americano, um dos mais proeminentes pensadores da Escola de Chicago, daria uma contribuição eficaz com seu livro *Behind our Masks* (1926) estabelecendo uma relação extremamente instigante sobre máscara e identidade pessoal, reafirmando os múltiplos papéis sociais que desempenhamos em nossa vida cotidiana.

É provável que não seja mero acidente histórico que a palavra pessoa, em seu primeiro significado seja máscara. Isso é um reconhecimento do fato de que todo mundo está sempre, e em todo lugar, mais ou menos conscientemente representando um papel. Somos pais e filhos, chefes e servos, professores e estudantes, clientes e profissionais, gentios e judeus. É nesses papéis que conhecemos uns aos outros e é nesses papéis que conhecemos a nós mesmos. Nossas próprias faces são máscaras vivas que (...) em certo sentido, e à medida que essa máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos – o papel que estamos lutando para manter – ela é nosso eu mais verdadeiro, o eu que nós gostamos de ser. No fim, a concepção de nosso papel se torna uma segunda natureza e uma parte integral de nossa personalidade. (PARK apud CARLSON, 2009: p.57).

Um ano depois, curiosamente, o pintor russo, Kazimir Malevich (1879-1935) iria afirmar algo bem próximo de Park, em seu texto “Suprematismo” extraído do livro

3 Trad.: Considero legítimo distinguir uma categoria especial de ritos de passagem, que se apresentam em um tratamento analítico como Ritos de separação, Ritos de margem, Ritos de agregação. (...) De fato, os ritos de separação foram estudados nas cerimônias fúnebres, enquanto os ritos de agregação nas cerimônias de casamento; quanto aos ritos marginais, eles podem constituir uma seção importante, por exemplo, na gravidez, noivado, iniciação ou serem reduzidos ao mínimo na adoção, no segundo parto, no segundo casamento, na passagem da segunda para a terceira classe de idade etc.

Die gegenstandslose Welt publicado em 1927, declarando o quanto uma “face verdadeira” é irrepresentável frente aos papéis sociais.

Nossa vida é um espetáculo no qual o sentimento da não-objetividade é representado pelas imagens objetivas. O bispo nada mais é do que um ator que quer comunicar a um meio constituído para esta finalidade, através de gestos e palavras, um sentimento religioso (ou antes a forma religiosa do reflexo de um sentimento). O auxiliar de escritório, o ferreiro, o soldado, o contador, o general... todos estes são papéis retirados desta ou daquela peça de teatro, que são representados por determinadas pessoas, onde os ‘atores’ ficam de tal sorte extasiados, que confundem a peça (e os papéis que nela representam) com sua própria vida. Quase nunca conseguimos ver o verdadeiro rosto das pessoas; e quando perguntamos a alguém quem ele é, temos como resposta: ‘engenheiro’, ‘fazendeiro’, etc., ou seja, obtemos a descrição do papel que é representado por estas pessoas neste ou naquele espetáculo dos sentimentos. A designação de tal papel também é anotada e certificada nos passaportes, ao lado do nome e sobrenome de seus titulares; com isto, não se coloca em dúvida o surpreendente fato de que o titular de tal passaporte é o engenheiro Ivã e não o pintor Casemiro. Na verdade, o que cada indivíduo sabe a respeito de si é muito pouco, pois ‘a verdadeira face humana’ não pode ser reconhecida por detrás da já citada máscara, que é considerada, erroneamente, ‘a verdadeira face’. A filosofia do Suprematismo tem todas as razões para ver com ceticismo tanto a máscara quanto a ‘verdadeira face’, pois o que ela discute é a realidade da face humana (a realidade de uma forma humana). (MALEVICH apud CHIPP: 1996, p.348-349)

Ambas as observações servem muito à nossa reflexão acerca do que julgamos como “identidade pessoal”. Pois sempre estamos nos referindo a algo puro e nato, enquanto Park e Malevich nos alertam para uma construção combinatória entre aquilo que queremos ser e o papel que desempenhamos na esfera social. Os estudos de Park serviram de fundamento para outro importante sociólogo da Escola de Chicago, Erving Goffman (1922-1982), que em seu livro *The presentation of self in everyday life* (1959) substituiu o termo “comportamento” por “performance”, tendo por base a relação entre o performer e uma audiência, definindo o conceito de “performance” como “*toda atividade de um indivíduo, que ocorre durante um período marcado por sua presença contínua perante um conjunto particular de observadores, e que tem alguma influência sobre esses observadores.*” (GOFFMAN apud CARLSON: 2009, p.49) Goffman vai mais longe e chega a afirmar que todos nós atuamos quando estamos diante de alguém. “*Quando uma pessoa chega à presença de outras, existe, em geral, alguma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir.*” (GOFFMAN: 2007, p.13-14)

Ao analisar os encontros e as interações nas situações comuns do mundo do trabalho, observando como agem as pessoas que estão diante de outras cumprindo determinado papel, nas escolas, restaurantes, hotéis, hospitais e atividades empresariais, estas pessoas se empenham ao máximo no controle daquilo que querem expressar.

Quando um indivíduo chega diante de outros suas ações influenciarão a definição da situação que se vai apresentar. Às vezes, agirá de maneira completamente calculada, expressando-se de determinada forma somente para dar aos outros o tipo de impressão que irá provavelmente levá-los a uma resposta específica que lhe interessa obter. Outras vezes, o indivíduo estará agindo calculadamente, mas terá, em termos relativos, pouca consciência de estar procedendo assim. Ocasionalmente, expressar-se-á, intencional e conscientemente de determinada forma, mas, principalmente, porque a tradição de seu grupo ou posição social requer este tipo de expressão, e não por causa de qualquer resposta particular (que não a de vaga aceitação ou aprovação), que provavelmente seja despertada naqueles que foram impressionados pela expressão. (GOFFMAN: 2007, p.15)

Vale notar que nem sempre isso se efetiva de forma consciente. Mas se alguém é treinado ou se empenha em dar uma “impressão correta” sobre a empresa que trabalha, sua função ou até sobre si mesmo, controlando seus gestos, suas palavras e suas emoções, necessariamente, exigirá em troca a aprovação e a respeitabilidade moral por sua performance de seus interlocutores.

Quando um indivíduo projeta uma definição da situação e com isso pretende, implícita ou explicitamente, ser uma pessoa de determinado tipo, automaticamente exerce uma exigência moral sobre os outros, obrigando-os a valorizá-lo e a tratá-lo de acordo com o que as pessoas de seu tipo têm o direito de esperar. (GOFFMAN: 2007, p.21)

Ao longo de seu livro Goffman faz uma curiosíssima análise sobre a crença fundamental que deve possuir o performer diante de sua atuação para não parecer cínico ou contraditório. Um princípio básico que está presente em todos os grandes manuais que ensinam a interpretação profissional. Caso sua crença não seja suficiente será desacreditado daquilo que faz.

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pedes-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. (...) Quando o indivíduo não crê em sua

própria atuação e não se interessa em última análise pelo que seu público acredita, podemos chamá-lo de cínico, reservando o termo ‘sincero’ para os que acreditam na impressão criada por sua representação. (GOFFMAN: 2007, p.25)

Outro aspecto de relevada importância se refere ao que chama de “região de fachada” e “região de fundo”, ou mesmo “bastidores”, aquilo que um determinado grupo, ou equipe tenha que desempenhar conjuntamente na frente de outras pessoas, seus clientes, e aquilo que fica restrito ao âmbito íntimo da própria equipe, que não se mostra para não perder a credibilidade ou respeitabilidade do grupo. Essa fachada pode incluir um cenário fixo, como uma igreja, um escritório, um hospital, uma repartição pública, como também uma fachada pessoal, que cada membro deve portar para melhor traduzir a imagem do grupo, como um uniforme, uma forma de prender os cabelos, o salto alto, a saia abaixo do joelho, a calça comprida, uma touca na cabeça, hábito talar, luvas, aventais, jalecos alvíssimos, enfim, uma série de adereços convenientes à imagem pretendida por uma empresa ou instituição. Por vezes, essa fachada pessoal também é exigida de seus frequentadores, membros de uma determinada associação ou clientes, estabelecendo restrições no comprimento de saias e calças, vetando a entrada sem camisa ou com chinelos, sempre com o intuito de prevalecer uma pretensa seriedade ao local e credibilidade no desempenho das funções operadas.

Assim, um grupo de indivíduos, que poderiam ser desiguais sob importantes aspectos e, por isso, desejosos de manter distâncias sociais uns dos outros, descobrem que estão numa relação de familiaridade forçada, característica dos companheiros de equipe empenhados em encenar uma representação. (GOFFMAN: 2007, p.82)

Não há dúvidas sobre a imposição, mesmo que nunca assumida diretamente, na fachada pessoal dos participantes de grupos bem aleatórios e até mesmo informais, onde um corte de cabelo, o uso de determinada roupa, o linguajar e as expressões que emite, irão fazer com que sua participação e convívio entre os membros, seja ou não aceita. Podemos aplicar essa hipótese entre os alunos, professores e funcionários de uma universidade tanto quanto um determinado grupo de homens e mulheres que saem à noite para se divertir sem, no entanto, se descuidarem da impressão que querem causar através da forma como se vestem e seu comportamento padronizado.

No mesmo ano da publicação do livro de Goffman, outro membro da Universidade de Chicago, Milton Singer (1912-1994), antropólogo polonês, cunharia o termo “performance cultural” no livro *Traditional India: Structure and Change* (1959), uma reunião de ensaios analisando a cultura indiana, através do teatro, danças tradicionais e outras festividades, nas quais identifica “*Um espaço de tempo definitivamente limitado, um princípio e um fim, um programa de atividades organizado, um conjunto de performers, uma audiência, um lugar e uma ocasião de performance*” (SINGER apud CARLSON: 2009, p.25)

Estas considerações foram fundamentais para as artes cênicas passarem a considerar manifestações que antes eram confinadas numa categoria folclórica bastante subjetiva e positivista, pois insistia em separar a cultura popular da “Grande Arte”, reconhecida nos salões da burguesia e meios acadêmicos. E será a partir da década de 1960, coincidentemente no período de maior proliferação dos Novos Cinemas, que o conceito de Performance irá assumir um maior status de importância e análise, sobretudo através dos estudos de dois antropólogos, um norte-americano e outro escocês.

O primeiro, Richard Schechner (1934), nascido nos Estados Unidos, daria uma crucial contribuição na criação do conceito de “Comportamento restaurado”, ao qual “*implica alguém comportar-se como se fosse outra pessoa, ou mesmo ele próprio, mas em outros estados de sentir ou ser.*” (SCHECHNER apud CARLSON, 2009: p. 64). Algo que muito se aproximaria do conceito de *mimesis*, apontado por Costa Lima. E em 1973, o número especial de *Drama Review*, dedicado ao teatro e às Ciências Sociais, continha em sua introdução um texto de Schechner, editor convidado, compondo uma lista contendo sete áreas em que as teorias da performance e das ciências sociais parecem convergir:

1. Performance na vida diária, incluindo reuniões de qualquer tipo.
2. Estrutura de esportes, rituais, jogos e comportamentos políticos públicos.
3. Análise de vários modos de comunicação (diferentes da palavra escrita) semiótica.
4. Conexões entre modelos de comportamento humano e animal com ênfase no jogo e no comportamento ritualizado.
5. Aspectos de psicoterapia que enfatizam a interação de pessoa para pessoa, a encenação e a consciência do corpo.
6. Etnografia e pré-história – tanto das culturas exóticas como das familiares.
7. Constituição de teorias unificadas de performance, que são, na verdade, teorias de comportamento (SCHECHNER apud CARLSON: 2009, p.22-23)

O escocês Victor Turner (1920-1983), por sua vez, já havia cunhado o termo “drama social” em 1950, estudando os povos Ndembu, habitantes do noroeste da Zâmbia, baseando-se nos estudos primeiros de Van Gennep, acrescentando como os estados de crise social pode interromper, desagregar ou agregar seus membros em diferentes papéis sociais.

Sustento que a forma do drama social se dá em todos os níveis de organização social, desde o Estado até a família. O drama social tem início quando a paz da vida social regular, governada por normas, é interrompida pela ruptura de uma regra que controlava uma de suas relações mais evidentes. Isso, de forma rápida ou gradual, leva a um estado de crise, que se não for resolvido prontamente, pode dividir a comunidade em facções e coalizões rivais. (...) Os dramas sociais suspendem a encenação normal dos papéis cotidianos, eles interrompem o fluxo da vida social e forçam o grupo a tomar ciência de seu próprio comportamento em relação aos seus valores, levando-o algumas vezes até a questionar o valor desses valores. (TURNER: 2015, p.130-131)

E em 1982 publica o célebre livro, *Do rito ao teatro*, no qual investiga a origem do termo “performance” e fala de seu inerente caráter de transformação.

O termo ‘performance’, claro, deriva do inglês arcaico *parfournir*, que significa literalmente ‘mobiliar completa ou minuciosamente’. Fazer performance então é fazer algo surgir, consumir algo ou ‘executar’ uma peça, uma ordem ou um projeto. Mas sustento que, nessa ‘execução’, algo novo pode ser gerado. A performance transforma. (TURNER: 2015, p.112)

Turner afirma com convicção que em toda performance há um componente dramático desde suas origens, algo que podemos associar ao que Albin Lesky chamou de “infraestrutura dramática” ou que Evreinoff chamava de “pré-estética” teatral: *“Em sua plenitude performática, o ritual em culturas tribais e muitas pós-tribais é uma matriz da qual derivaram vários outros gêneros de performance cultural, inclusive a maioria dos que costumamos pensar como ‘estéticos’* (TURNER: 2015, p.114)

O antropólogo escocês desenvolve seu pensamento apontando diversos fatores de desintegração da performance ritualística que se transformou ao longo dos tempos nos espetáculos da vida moderna e industrial.

Poderíamos dizer que, com a industrialização, a urbanização, a crescente alfabetização, as migrações de mão de obra, a especialização, a profissionalização, a burocracia e a separação, pelo relógio da empresa, entre a esfera do lazer e a esfera do trabalho, a integridade prévia da Gestalt

orquestradamente religiosa, a qual um dia constituiu o ritual, explodiu, dando origem a muitos gêneros performáticos (...) Esses gêneros de lazer industrial incluem o teatro, o balé, a ópera, o cinema, o romance, a poesia, as exposições de artes plásticas, a música clássica, o rock, os carnavais, as procissões, o drama folclórico, os grandes eventos esportivos e dezenas de outros. A desintegração tem sido acompanhada da secularização. (TURNER: 2015, p.121)

Há também uma última consideração sobre seus estudos que é fundamental para essa nossa pesquisa. Pois já verificamos, e ainda há de se insistir, sobre o domínio dos diálogos e do conteúdo das palavras quando avaliamos uma performance, seja no teatro ou no cinema. É também um vício para os intérpretes aprendizes que depositam maior empenho e vigor em suas atuações de acordo com o tamanho de suas falas. Entretanto, há muito o que se investigar acerca dos silêncios, das pequenas pausas, dos gestos abruptos, das lágrimas, das falas interrompidas e uma quantidade considerável de trejeitos que todos nós sabemos bem quando e onde utilizar. Uma espécie de “repertório sensorial” nas palavras de nosso autor.

A comunicação por meio de símbolos tampouco está limitada às palavras. Cada cultura, cada pessoa que a ela pertence, usa o repertório sensorial completo para transmitir mensagens, tanto no nível individual – gesticulações manuais, expressões faciais, posturas de corpo, respiração rápida, pesada ou leve, lágrimas – quanto no nível cultural – gestos estilizados, passos de dança, silêncios prescritos, movimentos sincronizados, tais como marchas, as brincadeiras e os lances de jogos, esportes e rituais. (TURNER: 2015, p.10)

A Performance também receberá novos estudos efetuados pela linguística na década de 1970, quando Julia Kristeva (1941), irá reconhecer e estudar os vários sistemas significantes que podem se constituir em uma comunicação sem o auxílio da língua, através de códigos específicos que desobedecem as regras de construção da linguagem verbal codificada pela gramática.

O estudo da gestualidade unido ao da escrita, como investigação da origem da linguagem ou antes de uma simbolicidade pré-verbal, parece constituir nessa época uma zona rebelde ao ensino cartesiano da equivalência entre o sujeito e o seu verbo, e introduzir assim, na razão verbal um elemento subversivo, o pré-sentido. (KRISTEVA: 2014, p.306)

Mikhail Bakhtin (1895-1975), também se ocupou em pensar o conceito de performance para investigar a quantidade de vozes alheias que se mesclam em uma

mesma fala. Bakhtin propõe que todas as palavras existem sob três categorias: a palavra neutra, a palavra do outro e a própria palavra, envolvendo uma sobreposição complexa de usos anteriores, resultando numa pluralidade de vozes.

Qualquer fala, quando é estudada em grande profundidade sob condições concretas de discurso, revela-nos palavras escondidas ou meio escondidas de outros falantes com vários graus de estrangeiridade. Em consequência, a fala parece estar enfeitada com ecos distantes e dificilmente audíveis de mudanças de sujeito da fala e sobretons dialógicos, limites de elocução altamente enfraquecidos que são permeáveis à expressão do autor. (BAKHTIN apud CARLSON: 2009, p.72).

Na década de 1990 a performance dará lugar ao “performativo” nos estudos de gênero, sobretudo através de Judith Butler (1956), que irá questionar a noção binária de masculino/feminino, a qual suas especificidades estarão menos relacionadas à biologia e muito mais contaminadas por outros “eixos de relações de poder” que irão constituir uma noção não mais singular de identidade.

Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de ‘homens’ se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo ‘mulheres’ interprete apenas corpos femininos. (...) Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino. (BUTLER: 2016,p. 26)

Seus questionamentos irão somar a tudo o que foi produzido e debatido à exaustão durante o século XX, e serão ainda responsáveis por irritar e perturbar a mente daqueles que ainda creem em uma singularidade “natural”, como se a cultura não interferisse a todo o segundo na construção dos sujeitos em sociedade. Nossos diferentes papéis sociais que assumimos com todo empenho gestual e comportamental, selecionando palavras, figurinos e imagens que possam melhor configurar as distintas personagens, por vezes opostas e contraditórias, que transitam entre grupos diversificados no nosso dia a dia.

Daí como pensar na categoria de “não-atores”, como pessoas “genuínas” e desprovidas de uma mínima malícia e estratégia de interação? Ou será que aquele velho

fantasma positivista, que sempre volta a nos assombrar, procura identificar nos longínquos habitantes das geleiras do Canadá, de Samoa ou mesmo das favelas e periferias brasileiras uma ingenuidade tal, que acredita que essas pessoas “autênticas” não se alteram diante de uma pessoa estranha empunhando uma câmera cinematográfica?

Será que ao aplicarmos o conceito de performance, assumindo várias de suas nuances, irá ocorrer o mesmo efeito benéfico e renovador que ocorreu no Teatro, quando esta incorporação acabou por incluir e revelar aspectos e elementos de uma fenomenologia teatral que já estava inserida nos ritos, nos jogos, nas cerimônias civis, nas festividades bem distantes do tradicional palco cênico?

Todo esse preâmbulo inicial foi construído com o intuito de identificarmos uma diversidade de usos e sentidos dos conceitos de “*mimesis*” e “performance”, sem nos aprofundarmos em campos e áreas mais específicas, levando-se em conta as minúcias concernentes aos seus desenvolvimentos, pois estaríamos nos desviando de nosso recorte de pensar a atuação no cinema, admitindo a porosidade de suas fronteiras com outras artes e áreas de estudo.

Resta agora pensar como esta diversificada noção sobre “*mimesis*” e “performance”, pode nos auxiliar numa análise sobre a direção e atuação no mundo cinematográfico e como isso se comporta diante das categorizações pré-estabelecidas sobre os gêneros de ficção, documentário e experimental. Desta forma, devemos incorporar em nossa bagagem todas essas contribuições dadas pela História, Filosofia e Ciências Sociais para embarcarmos diretamente para o final do século XIX, quando nasceria a sétima arte, embalada por um conjunto de inquietações e revoluções artísticas ao seu redor, empenhadas, justamente, em reconfigurar a relação entre Arte e Realidade, na construção de novos paradigmas.

Cap II.

Realidade Encenada

Uma vez compreendido o significado de *mimesis* e performance, devemos partir para investigar o que ocorreu no cinema, como este se distanciou do teatro e o quanto incorporou de suas teorias, para depois compreendermos quando e como surgiu a noção de “bom ator” e “boa atriz”, com suas notórias habilidades para se fazer “parecer natural” na construção de seus personagens e como essa noção pode ser relacionada a ideia de *mimesis*, com suas reconhecidas distorções.

Para tanto, devemos iniciar observando o que ocorreu nas últimas décadas do século XIX, incluindo o que a historiografia tradicional convencionou chamar de pré-cinema, bem antes do surgimento do *Kinetoscope* e do *Cinématographe*, lá no início das experiências restritas ao ambiente científico, protagonizadas por Marey e Muybridge nas décadas de 1870 e 1880, quando a fotografia já tinha se estabelecido enquanto atividade profissional e as câmeras começavam a diminuir de tamanho, ampliando sua popularidade e disseminação.

Se iniciarmos pela década de 1870, quando Edward Muybridge seria contratado pelo governador do Estado da Califórnia, para capturar seu cavalo de corrida e Jules Marey, do outro lado do Atlântico, estaria dando seus primeiros passos para compreender a essência do movimento e sua relação do tempo com o espaço, naquilo que chamaria de cronofotografia, neste mesmo período, iniciava-se um caloroso debate sobre a Arte e sua relação com a Realidade, também provocado, principalmente, pelo surgimento da fotografia. Afinal, a invenção de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) em 1826, seu aperfeiçoamento através do daguerreótipo, criado por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) em 1839, e sua considerável expansão, ocorrida desde então até sua plena consagração, quando se popularizaram as câmeras portáteis inventadas pela Kodak, no coincidente ano de 1895. Toda essa expansão iria abalar os ideais de representação, pois as imagens fotográficas trouxeram a possibilidade de um registro cada vez mais fidedigno do dia a dia, provocando uma ampla reflexão e redefinição do papel destinado aos artistas, sobretudo no teatro e nas artes visuais, deflagrando relevantes movimentos artísticos que iriam derrubar velhos paradigmas.

Seria ingênuo e ineficaz pensarmos que o cinema, nascido na década de 1890, não teria sido afetado por todo esse contexto, justamente quando estaria se definindo enquanto linguagem artística e organizando a maneira como iria lidar com as distintas formas de representar o mundo ao seu redor. Vale lembrar que não existiam profissionais específicos dessa nova arte, estes viriam do teatro, da literatura, da música, da fotografia e das artes plásticas. Se em determinado momento foram criadas as categorias que nos permitem hoje o fácil reconhecimento das obras ficcionais, e suas distinções com os filmes documentários e os experimentais, isto foi estabelecido utilizando o parâmetro da identificação com a realidade aparente e todos os componentes destinados a obter maior veracidade.

Se hoje adotamos com conforto essa categorização e seus critérios diferenciadores, devemos recordar que esses diferenciais foram construídos em meio a um jogo de forças contrárias e, acima de tudo, levar em conta o que estava ocorrendo neste contexto cultural entre vanguardas, fordismos e regimes totalitários. E se hoje empregamos o critério de “naturalidade” e “verossimilhança” para julgar uma atuação e através desse julgamento identificar a que gênero pertence, se ficção, documentário ou experimental, devemos reconhecer que essa é uma discussão que entrou na pauta dos palcos europeus enquanto o cinema estava sendo gerado, permeando toda sua infância e adolescência. Seria prudente retornar a esses anos, para melhor compreender o quê, por quem e como foi debatido a relação entre Arte e Realidade, a fim de identificar com maior idoneidade o que a Sétima Arte descartou deste debate e o quanto incorporou.

Só assim podemos efetuar uma leitura mais atenta e minuciosa sobre o que o mundo do cinema pensava e afirmava sobre sua especificidade, com especial atenção a uma determinada visão de teatro, já que os palcos passavam por um período de imensurável reformulação em seus princípios e práticas. Assim procedendo, teríamos maior condição de contextualizar e efetuar uma análise crítica a respeito de algumas declarações feitas no calor desses anos, como o texto *Five Dollar 'Movies' Prophesied*, escrito e publicado por Griffith em 24 de abril de 1915, ao qual estabelecia uma comparação entre teatro e cinema, defendendo a subjetividade e o realismo como diferença essencial entre os dois.

O realizador de cinema tem uma vantagem essencial sobre o encenador de teatro que encena um drama ou uma comédia, tirados da vida contemporânea. Este último está confinado e limitado na sua visão. Não

pode senão mostrar algumas cenas nos limites das três paredes, e não dispõe mais do que alguns metros quadrados para colocar as suas personagens. O fundo dos seus planos tem que ser entregue a cenários pintados e a efeitos artificiais que mais não são do que lamentáveis imitações dos objetos reais. (...) No cinema dispomos de um domínio mais amplo. Em cena, os pretensos ‘efeitos’ não podem ser mais do que imitações. Numa peça cinematográfica, mostramos o fato em si mesmo, sem sermos incomodados pelas dimensões do palco ou pelo número de pessoas que somos capazes de agrupar em cena. Se a nossa história nos leva sobre um campo de batalha, mostramos um verdadeiro campo de batalha. Se implica que 10.000 homens tenham participado no confronto, contratamos 10.000 homens, fazemo-los repetir com a mais minuciosa precisão e eis-nos prontos a mostrar-vos a cena de uma forma tão realista como se, do alto de uma colina, observassem dois exércitos prontos a entrar em combate.”(GRIFFITH: 2004, p.272-273)

Sabemos que a opinião de Griffith não era única e dissonante, seus contemporâneos, e tantos outros que o sucederam anos e décadas depois, se gabaram por apresentar a realidade de uma forma muito mais fidedigna do que o teatro. No entanto, as técnicas de atuação ajustadas para melhor conferir esse efeito de autenticidade fazem referência, como Griffith o faz nesse texto, a um certo “realismo”, na maioria das vezes citado como sinônimo de um “agir natural”. Um mesmo significado aplicado a termos próximos, mas distintos, não nos causa surpresa alguma. Afinal, sabemos muito bem reconhecer e premiar os atores e atrizes por uma certa “naturalidade” desenvolvida na construção de seus personagens. Desde 1929 que a cerimônia do Oscar nos educa ao reconhecimento dessa maestria e a isso associamos a figura do “bom ator” e da “boa atriz”, maior a competência quanto melhor souber demonstrar “naturalidade” no manejo de um artifício. Assim, qualificamos essas personalidades por esse dom, distinguindo claramente daqueles que seriam “normalmente naturais”, pessoas “descobertas” por documentaristas em sua autenticidade. Enquanto algumas possuem o “dom” de parecer natural, outras o “são” por sua própria natureza. Certamente, é algo a ser investigado com maior clareza.

Uma distinção que aparentava ser clara e evidente até o imediato pós-guerra, na irrupção do neorealismo italiano, quando passamos a ver pessoas “naturais” compondo personagens e contracenando com atores e atrizes profissionais. E para maior espanto, as décadas de 1940 e 1950 também seriam marcadas pelo renascimento de um fazer experimental, assombrosamente ressurgido no território demarcado e consagrado por Hollywood. Assim como vimos a contaminação de significativas teorias teatrais, germinadas nas primeiras décadas do século XX, ressurgirem em complexas

apropriações, algumas pelo cinema clássico estadunidense e outras pelas novas cinematografias. Portanto, devemos conhecer melhor o debate teatral.

Naturalismo Francês

*A arte do ator atravessa no nosso país uma fase de transição.
É preciso evidentemente que os futuros intérpretes dos dramas de amanhã
se tornem criaturas de carne e osso, humanas e ativas,
vivendo perante o público em vez de estátuas pomposas de voz postada e artificial,
com movimentos de ópera, com gestos de convenções que arrastam até hoje.*
André Antoine. Conferência de Buenos Aires, 1903

Segundo Jean-Jacques Roubine (1939), professor de teatro da Universidade de Paris VII, o nascimento de um teatro moderno ocorreu na Europa a partir de dois fatores essenciais. O primeiro se fez a partir de 1880, com a chegada da iluminação elétrica na maioria das salas, erguidas entre os séculos XVIII e XIX, ampliando uma gama de efeitos para um maior envolvimento do espectador na cena teatral. Segundo o autor, nos anos seguintes, gradualmente, o palco iluminado interfere na percepção do espectador, contrastando com a escuridão da plateia, demarcando duas áreas distintas e configurando a famosa “quarta parede”, imprescindível para a obtenção do efeito ilusório de realidade encenada.

O teatro moderno deve aos naturalistas essa tradição de uma iluminação atmosférica, que procura e consegue reproduzir as menores nuances da luz natural, em função da hora, do lugar, da estação. Existe uma verdade da luz, e cabe ao diretor achá-la, localizando com precisão as suas supostas fontes, distribuindo seus reflexos, determinando a sua intensidade. Desse modo, a luz não intervém mais apenas funcionalmente para clarear o espaço da ação, mas também para mergulhá-lo no clima desejado, para remodelá-lo, transformá-lo progressivamente para dar ao tempo uma materialidade cênica. (ROUBINE, 1998, p.123)

O segundo fator se insere no final da mesma década, quando o francês André Antoine (1858-1943) inaugura em Paris o *Théâtre-Libre* em 30 de março de 1887. “Convencionou-se considerar Antoine como o primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo fato de que o nome de Antoine constitui a primeira assinatura que a história do espetáculo teatral registrou.”

(ROUBINE, 1998, p.23) O final do XIX representa a entrada do *metteur en scène*, cujo papel será muito maior do que apenas orientar a inflexão da fala ou a posição correta de atores, atrizes e seus elementos cênicos. A presença do encenador irá redefinir radicalmente o espaço, escolher e destacar as nuances de uma obra dramática, valer-se da luz enquanto elemento primordial de composição e demarcação da plateia, mas também, acima de tudo, decretar o ocaso de uma era, composta por venerados atores e atrizes, até então considerados genuínos “monstros sagrados”, que desfilavam declamando afetadamente diante de telas pintadas.

Será importante ressaltar que o teatro proposto por Antoine irá abraçar o Naturalismo, inspirado pelo pintor Gustave Courbet (1819-1877), cujo programa visava, desde 1848, superar simultaneamente o estilo “clássico” e o “romântico”. Desprezando temas mitológicos, históricos e religiosos para representar a vida contemporânea, mesmo quando esta se mostrava suja e vulgar. Um projeto empenhado em mostrar “as coisas como são” sem tanta idealização. Seu intento atraiu a adesão da pintura de Jean-François Millet (1814-1875), Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) e as esculturas de Auguste Rodin (1840-1917), estabelecendo uma impactante visão da obra de arte enquanto espelho da realidade. O movimento também marcou consideravelmente a literatura de Gustave Flaubert (1821-1880), Eça de Queiroz (1845-1900), Machado de Assis (1839-1908), Honoré de Balzac (1799-1850) e Charles Dickens (1812-1870), sem deixar de mencionar, Émile Zola (1840-1902), amigo e patrocinador de Antoine, como o próprio declarou em uma conferência em Buenos Aires, no ano de 1903, pouco depois de deixar o Brasil, reconhecendo toda a influência do realismo pictórico e literário no seu ideal de teatro.

Zola agarra bruscamente no romance e, a par dos seus grandes amigos Flaubert, os [irmãos] Goncourt, Maupassant e Daudet, e inicia uma espantosa obra de análise, de observação e de verdade que vai de Madame Bovary à escola de Médan o que, pode dizer-se, constitui a glória da segunda metade do século passado. Carpeaux, Dalou e Rodin conduzem a escultura pela mesma poderosa via em direção à vida; a pintura, renovada por Manet e os seus amigos da escola do ar livre, tomava um caminho talvez único na nossa história; não seria, pois, necessária e irresistivelmente lógico que o teatro os seguisse? (ANTOINE: 2011, p.11)

As teorias de Zola, como Antoine mesmo faz questão de demonstrar, foram fortemente influenciadas pela literatura de Flaubert, assim como a de Edmond de Goncourt (1822-1896), Guy de Maupassant (1850-1893) e Alphonse Daudet (1840-

1897) e propiciou ao criador do *Théâtre-Libre* a motivação necessária para reformar o teatro do final do século XIX, apresentando personagens menos “fantasiosas”, sem a afetação dos palcos de sua época, personagens de “carne e osso”, como Zola havia elucidado em seu texto *Le Naturalisme au Théâtre*, escrito em 1881.

Espero que os meios determinem as personagens e que as personagens ajam segundo a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento. Espero que não haja mais escamoteação de nenhuma espécie, toques de varinha mágica, mudando de um minuto a outro as coisas e os seres. Espero que não nos contem mais histórias inaceitáveis, que não prejudiquem mais observações justas com incidentes romanescos. (...) Espero que uma obra dramática, desembaraçada das declamações, liberta das palavras enfáticas e dos grandes sentimentos, tenha a alta moralidade do real. (ZOLA:1982, p. 122-123)

Zola faz uma duríssima crítica ao teatro de sua época: “*Virá uma hora em que o público sacudirá os ombros e ele próprio reclamará uma renovação. Ou o teatro será naturalista ou não existirá; tal é a conclusão formal*” (ZOLA:1982, p. 127), voltando-se contra a venerável instituição da *Comédie Française*, numa guerra autodeclarada contra as “mentiras ridículas” contidas nas peças de Émile Augier (1820-1889), Alexandre Dumas Filho (1824-1895) e Victorien Sardou (1831-1908).

Nesse sentido, Antoine também irá se munir com a mesma pretensão e propor uma mudança radical na relação com a literatura dramática, buscando reforçar elementos no texto que façam algum tipo de referência às questões de seu tempo, como podemos perceber ainda em um trecho da mesma conferência, reforçando a pretensão de seriedade e pedagogia através de suas montagens.

O teatro, longe de se perder, como podia parecer, por caminhos travessos ou por becos novos e desconhecidos, volta ao seu ponto de partida, à sua função essencial, à sua tradição gloriosa. Deixa de ser unicamente um lugar de distração e de prazer, quase no lugar de má fama em que se transformou no nosso país com o vaudeville e a opereta. Torna-se um meio de ensino, a tribuna, a cátedra tonitruante onde se debatem verdades eternas. (ANTOINE: 2011, p.10)

Compõe um elenco de autores estrangeiros que irão compor este ambicioso projeto formando um vasto repertório, além de Zola irão se sobressair as obras teatrais de August Strindberg (1849-1912) e Henrik Ibsen (1828-1906), em diversificadas encenações, constituindo dois nomes emblemáticos para se compreender a nova

dramaturgia que se instaura no século XX, além de Maximo Gorki (1868-1936) e Anton Tchekhov (1860-1904), estes últimos, essenciais para o Realismo Russo.

Esse esforço iria marcar o apogeu do “textocentrismo”, uma tradição que será duradoura no ocidente, tendo a França como seu maior expoente, em um processo de sacralização dos textos em suas minúcias temáticas, na construção de seus personagens, nos diálogos e nas corretas entonações que deveriam ser identificadas e ordenadas por seus encenadores. Essa tradição já vinha se expandindo na Europa há muitos anos, primeiro determinando uma hierarquia entre o autor e a vedete e num passado mais distante teria sido responsável pelo banimento de toda uma comicidade popular, que sempre alcançou grande prestígio junto ao público, mas pouco valor nos meios intelectuais, como ocorreu com a *Commedia Dell’arte Italiana*, só reabilitada no século XX. E devemos insistir, mais uma vez, o quanto essa tradição, na qual não podemos deixar de pensar na influência dos escritos iluministas de Denis Diderot (1713-1784), irá contribuir para dar o prestígio necessário aos dramas sérios produzidos por Griffith, assim como no advento do cinema sonoro, onde a palavra através do diálogo terá muito mais peso do que qualquer outra expressão ou movimentação corporal, que não esteja diretamente vinculada à trama. Será nesta tradição que o cinema, desde Griffith, gradativamente irá se filiar. Uma tradição já anunciada no século XVIII por Diderot, defendendo a ideia de que “ *as mais importantes questões de moral podem ser debatidas no teatro, e sem prejudicar o ritmo violento e rápido da ação dramática.*” (DIDEROT: 2005, p.46)

Se o texto deveria proporcionar o debate sobre questões morais e contemporâneas, o cenário e todo o tipo de adereços deveriam seguir o mesmo propósito de descrição a fim de não perturbar a imersão ilusória de estar assistindo a uma cena, indiscutivelmente, verossímil em seus mínimos detalhes. Nada poderia estar fora de um lugar que correspondesse ao mundo real em suas cores, formas e dimensões, para não perturbar a atenção do espectador. Algo que a sétima arte fará com muito mais recursos e precisão como Griffith afirmaria.

Histórias plausíveis, dilemas morais e ambientação cênica coerente e discreta. Portanto, o *Théâtre-Libre* se ocupará em reformar o espaço cênico, na rejeição ao painel pintado, que comumente era utilizado, em prol de uma maior veracidade “*Trata-se, sem dúvida, de produzir um efeito mais verdadeiro. Ou melhor ainda, totalmente verdadeiro. Mas, ao fazê-lo, Antoine revela algo que o teatro do século XX não poderá*

mais esquecer: aquilo que poderíamos denominar a teatralidade do real.” (ROUBINE, 1998, p.29) A produção minuciosamente elaborada de uma obra ilusória que permitisse ao espectador acreditar e se identificar com a cena e as personagens artisticamente construídas, e o mais importante, sem se dar conta dos artifícios empregados nessa construção. Ao invés de declamar diante de uma pintura o intérprete irá representar em meio aos objetos retirados da vida cotidiana.

O Palco será reformado integralmente, saem os painéis pintados e entram estruturas modulares para compor portas e janelas, tetos de madeira, sustentados por poderosas vigas, troncos de árvores naturais e até mesmo ganchos de açougueiro com carne crua de carneiro dependurada, como ocorreu em 1888 durante a apresentação da peça *Les Bouchers* de Fernand Ices (1856-1888). Tudo para reforçar a noção de estarmos diante de algo natural, “como se fosse” no mundo cotidiano. Antoine irá realizar a *“Ambição mimética de um teatro que sonha com uma coincidência fotográfica entre a realidade e sua representação, ele precipita o fim da era da representação figurativa. Esse sonho, aliás, ameaçava engolir a própria especificidade da arte cênica.”* (ROUBINE, 1998, p.21). Novamente identificamos a influência da fotografia, bastante admirada por Émile Zola. E vale lembrar o quanto o cinema e a televisão, recorrem ainda hoje, a uma prática frequente de fotografar pessoas em seus ambientes originais para depois mimetizar em suas ficções.

A fim de corresponder a toda essa “reconstrução” do real, deveria ser reformulada inteiramente o modo de atuação. Não mais empostado, seguindo aos caprichos e vaidades do “monstro sagrado”. Considerando que este se colocava, invariavelmente, no centro e na frente do palco, para que a plateia o percebesse com maior realce, sem jamais lhes dar as costas, e a ribalta lhe servisse como uma moldura decorativa. Os últimos anos do XIX determinaram a decadência dessa geração, que deveria agora se subordinar a uma ordenação cênica alheia a sua própria lógica e vaidade, redefinindo, por consequência, sua relação com os espectadores.

No que diz respeito ao adjetivo, ele expressa o culto que um público subjugado podia celebrar em homenagem a esses fenômenos, mas também o sentimento da inspiração no sentido platônico do termo, que emanava das suas exibições. Estavam, portanto, reunidas todas as condições para que nos palcos do início do século reinasse um ator-mago, que se deixava invadir por não se sabe muito bem que sopro divino. (ROUBINE: 1998, p.174-175)

A decadência dessa geração não determinou o seu fim, pois, de alguma forma, esse divismo aterrisaria nos estúdios e nas capas dos magazines da sétima arte alguns anos depois. Também aqui vale mencionar o quanto ainda persiste atualmente em algumas elogiosas análises registradas em blogs, semanários ou até na crítica especializada, valendo-se de termos obsoletos e fora de propósito como “encarnar” uma personagem, numa referência clara e direta à “magia” pertinente a este contexto teatral. O “monstro”, inigualável, portador de um “sopro divino”, ainda assombrará os espectadores do século XX e talvez até, do XXI. Basta uma rápida espiada nas cerimônias de premiação cinematográfica, não apenas de Hollywood, onde o brilho, a beleza e o glamour fazem sombra ao trabalho de seus intérpretes.

Mas desde aquele tempo tornou-se imperativo para o teatro moderno encontrar uma nova maneira de pensar a interpretação, que deveria estar, absolutamente, integrada numa unidade com o texto e o ambiente cênico, reforçando a coerência pretendida pelo *metteur en scène*. Tratava-se de uma primeira grande revolução no entendimento da figura do ator e da atriz, assim como o papel e a função do diretor. Tudo deveria ser reconstruído, do gestual até a maneira de falar um texto, tal como a proposta original de Zola, rompendo definitivamente com uma fala operística e envernizada, ou se preferirmos, impregnada de uma tal “teatralidade”, associada a uma antiga tradição que vinha desde a Renascença.

O que eu gostaria de ver no teatro seria um resumo da língua falada. Se não se pode levar ao palco uma conversa com suas repetições muitas vezes inúteis, suas longas falas, suas palavras desnecessárias, poder-se-ia conservar o movimento e o tom da conversa, a construção de espírito particular de cada interlocutor, a realidade, em resumo, colocada no ponto exato. (ZOLA:1982, p. 134)

A busca por uma linguagem mais direta e coloquial deveria se diferenciar dos domínios da impostação e da fala excessivamente alta e articulada, intercalando graves e agudos de acordo com a variação emocional das personagens e dos estilos dramáticos. Os métodos, até então tradicionais de preparação vocal, deveriam ser inteiramente repensados ou abandonados de vez, pois seriam facilmente identificados, principalmente quando os “monstros sagrados” não estivessem em sua melhor forma, como revela o testemunho de Louis Jouvet (1887-1951).

Tratava-se de um mecanismo bastante simples. (...) A partir de uma defasagem entre uma exaltação vocal e um profundo abatimento. Através desse efeito vocal ele dava um tom claro, um tom de homem insano, alienado; e bruscamente, no momento em que esse tom havia sido alcançado, ele já estava nos baixos profundos. Isso transmitia vocalmente um lado louco. Havia aquele lado de grande tenor, e bruscamente ele assumia a voz de baixo. (JOUVET apud ROUBINE: 1998, p.175-176)

A exigência do teatro naturalista em busca de uma maior fluidez no falar é um dos dados que devemos realçar, que muito se difere do realismo. Esta coloquialidade pretendida conduz diretamente a uma intrínseca informalidade no falar, gesticular e no vestir. A pompa e o brilho excessivo dos figurinos deveria ser substituído por uma roupa condizente com a personalidade da personagem, algo que indicasse uma classe social, e fosse menos relacionada à aparência e elegância de seus intérpretes. Podendo até portar uma roupa usada, até mesmo já desgastada ou suja. Uma afronta às divinas celebridades da ribalta vestidas para arrebatrar seus admiradores.

A sonoplastia também seria um elemento preponderante para verticalizar a imersão pretendida, tal como a luz que reproduziria o amanhecer, uma madrugada fria, o interior de um aposento ou até o crepúsculo de uma tarde de verão. Toda essa revolução cênica seria extremamente dependente do palco italiano, dos dispositivos técnicos da caixa preta, e da premissa de uma invisível quarta parede, acentuada pelo jogo de luz no palco e sua ausência na plateia. Pois o *“mimetismo naturalista necessita imperativamente do palco ilusionista, pois todas as suas inovações visam a reforçar ou a multiplicar os efeitos do real.”* (ROUBINE, 1998, p.87)

A revolução pretendida exigiria um pulso forte e extrema disciplina para efetivá-la, considerando a dificuldade em explicar e ensinar novos procedimentos a toda uma comunidade teatral. Quanto ao rigor, sua inspiração provinha dos espetáculos da trupe alemã do Duque de Saxe-Meiningen (1826-1914), criada na cidade de mesmo nome no final da década de 1830, famosa pela precisão histórica configurada em seus cenários, figurinos e atuações. Antoine assistiu a um de seus espetáculos em Bruxelas no ano de 1888. E para alcançar a disciplina necessária, adotou como estratégia recrutar jovens amadores, pois os célebres “monstros sagrados”, dificilmente iriam se submeter a essas severas determinações, embora houvesse significativas exceções que ocorreriam mais tarde, quando em 1906 a grande Eleonora Duse (1858-1924) aceitaria participar da peça *Rosmersholm* de Ibsen em uma proposta bastante ousada de Gordon Craig (1872-1966).

Porém, a revolução pretendida por Antoine não encontrou unanimidade de seus críticos que durante muito tempo relutaram em lhe conceder o título de primeiro *metteur en scène*. Quando esteve no Brasil entre 01 e 26 de julho de 1903, antes de embarcar para Buenos Aires, apresentando um vasto repertório de 29 peças, meteu-se em uma polêmica com o crítico e escritor brasileiro Artur de Azevedo (1855-1908), que preferiu concordar com o crítico francês, Francisque Sarcey (1827-1899), desprezando as novidades de suas encenações, mas destacando efusivamente o trabalho de seus intérpretes, afirmando que “*Não se pode imitar a verdade com mais talento; aquilo não é representar: é viver*”. (AZEVEDO apud FARIA:2001, p.225), observação bastante significativa para nossa pesquisa.

Apesar de nunca ter conseguido um reconhecimento unânime, o naturalismo de Antoine e Zola influenciou algumas experiências em outros países, como no próprio Brasil, nas obras de Aluisio Azevedo (1857-1913), em Londres através da *Independent Theatre Society*, fundada em 1891, por J. T. Grein (1862-1935) e em Berlim, com a *Die Freie Bühne*, criada por Otto Brahm (1856-1912), outra vertente do naturalismo francês, que exigia de seu elenco a máxima aderência ao mimetismo ilusório e foi marco importante de formação de uma geração de atores e atrizes. Depois de estreiar em 29 de setembro de 1889, seu primeiro espetáculo, “Os Espectros” de Ibsen, o *Freie Bühne*, imprimiu uma marca extremamente relevante na cena naturalista alemã com a peça “*Vor Sonnenaufgang*” (Antes da Aurora), apresentada pela primeira vez em 20 de outubro de 1889: “*O cenário do segundo ato representava um pátio de fazenda com todos os detalhes, incluindo um poço, um pombal, estábulos, arvoredos e jardim frontal, banco e portão do jardim e meia dúzia de diferentes portas e portões*” (BERTHOLD: 2014, p.457)

Realismo Russo

Deus meu!
-exclamava em mim a voz da dúvida-
Será que os artistas do palco estão condenados a servir e transmitir
Eternamente só o grosseiramente real?
Konstantin S. Stanislavski em Minha Vida na Arte

Outro pilar fundamental para se compreender a transposição da realidade para o palco com relevância indiscutível e extensa repercussão, tanto para o teatro como o

cinema foi estabelecido por Konstantin Sergêevich Stanislavski (1863-1938) e Vladímir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenco (1858-1943), quando decidiram fundar o Teatro de Arte de Moscou, após uma conversa de dezoito horas ininterruptas, começando às duas da tarde e terminando às oito da manhã do dia seguinte, impulsionados pelo mesmo desejo em reformar radicalmente a cena teatral. Sua inauguração se deu no dia 14 de outubro de 1898, um acontecimento que teria reverberações muito além da Rússia Czarista, atravessaria, não sem problemas, todo o período revolucionário e reconfiguraria o entendimento sobre preparação de atores e atrizes, interiorização e construção de personagens, em um certo grau de realismo que marcaria para sempre o teatro ao longo do século XX e até mesmo o cinema, sem desconsiderar as apressadas e não menos equivocadas apropriações de sua metodologia, sobretudo, nos Estados Unidos, que muito se diferem de suas origens e do seu legado para o leste europeu.

Percebe-se entre o Teatro de Arte de Moscou e o *Théâtre-Libre*, que Stanislavski conheceu, alguns pontos coincidentes e outros que são importantes sublinhar em sua distinção e até, num certo sentido, opostos. Há muitas leituras, bastante diferenciadas, sobre as ideias de Stanislavski, registradas em seus livros. Há que se acrescentar a pouca memória que dispomos sobre o *Théâtre-Libre*, deixada por Antoine e a curtíssima duração dessa experiência, de 1887 à 1903, incluindo as desenvolvidas no *Théâtre Antoine*, se comparada a notória longevidade do Teatro de Arte de Moscou. Mas vamos iniciar observando os elementos convergentes.

O primeiro ponto em comum diz respeito ao engajamento para uma reestruturação do teatro vigente, combatendo o divismo, a afetação e uma certa “teatralidade”, que precisaremos elucidar.

O programa de atividade que se iniciava era revolucionário. Nós protestávamos contra a velha maneira de representar, contra a teatralidade, contra o falso pathos, a declamação e a afetação cênica, contra o convencionalismo na montagem, as decorações e o estrelismo que prejudicava o conjunto, contra toda a estrutura dos espetáculos e o repertório deplorável dos teatros daquela época. (STANISLAVSKI, 1989, p.264-265)

Essa “teatralidade” que as duas iniciativas se empenhavam a combater estava relacionada a tudo que aparentasse vulgarmente falso ou evidenciasse a utilização de algum artifício, indo contra a própria essência das artes cênicas, com a justificativa de que nada poderia perturbar um processo que deveria ser de absoluta imersão de seus

espectadores diante da representação de um mundo que parecesse real, sem qualquer truque aparente, como o próprio Stanislavski reforçaria.

One must not confuse the 'theatrical' with what is truly theatrical. The theatre undoubtedly demands something special that is not to be found in life. So the task is: to bring life to the stage, while avoiding the 'theatrical' (which destroys life) but at the same time respecting the nature of the stage itself.(STANISLAVSK apud BENEDETTI: 1982,p.32)⁴

Entre as duas experiências verifica-se também um mesmo vértice proveniente do rigor e da precisão histórica encontrada nas peças da companhia do Duque de Saxe-Meininger, que Stanislavski, desde os 22 anos de idade, comparecia assistindo todas suas encenações.

Seus espetáculos mostraram pela primeira vez a Moscou uma nova modalidade de montagem, com fidelidade histórica à época, cenas populares, magnífica forma externa de espetáculo, uma admirável disciplina e toda a estrutura de uma excelente festa de arte. Não perdi uma única apresentação, não só assistindo como estudando todas.” (STANISLAVSKI, 1989, p.176)

Com a Companhia de *Meininger*, Stanislavski se surpreendeu com a força e harmonia das cenas corais, sem o narcisismo habitual dos protagonistas de sua época e aprendeu, assim como Antoine, a dar maior atenção à exatidão histórica, um recurso extremamente útil para combater a “mentira teatral” que ambos pretendiam abolir. Isso despertou a busca obsessiva por uma precisão quase arqueológica, inclusive, contando, várias vezes, com o auxílio de especialistas de outras áreas para a construção de seus espetáculos.

Uma essência criadora muito importante, a base de toda a arte: a tendência para a autêntica verdade artística. Para nós, esta verdade artística era então mais exterior, era a verdade dos objetos, do mobiliário, do vestiário, dos acessórios, da luz cênica, do som, da imagem externa do intérprete e sua vida física exterior. Mas o simples fato de termos conseguido levar a verdade autêntica, mesmo exterior, a um palco em que naquele momento imperava a mentira teatral, nos abriam certas perspectivas para o futuro. (STANISLAVSKI, 1989, p.291)

⁴ Trad: Não se deve confundir o ‘teatral’ com o que é verdadeiramente teatral. O teatro indubitavelmente exige algo especial que não é encontrado na vida. Assim, a tarefa é: trazer vida para o palco, evitando o ‘teatral’ (que destrói a vida), mas ao mesmo tempo respeitando a natureza do próprio palco.

O detalhamento na elaboração e confecção dos cenários, adereços e figurinos vinha, igualmente, acompanhado por uma sonoplastia rica de efeitos, como sons de grilos, canto de rouxinóis, batidas de relógio, barulhos de vozes distantes, louça sendo lavada, som de um acordeom vindo da rua, um violino ou piano tocado em outro aposento e até o barulho de um trem passando em uma das pausas na montagem de “*O Jardim das Cerejeiras*” de 1903. Tudo isso causava surpresa, encantamento e, por vezes, críticas a um excesso de veracidade.

Foi inútil rirem de nós pelos grilos e outros efeitos sonoros e luminosos dos quais lançávamos mão nas peças de Tchekhov, apenas dando vida às inúmeras rubricas do autor. Se conseguirmos fazê-lo bem e não mal, de modo não teatral, então merecemos antes aprovação que reprovação. Em meio à mentira externa, grosseira e impertinente do teatro, seria difícil criar no palco a verdade interior, a verdade dos sentimentos e das vivências. (STANISLAVSKI, 1989, p.304-305)

O combate à “teatralidade” e afetação dos intérpretes, a influência da Companhia de *Meininger* com seu rigor e preciosismo histórico, a minuciosidade arqueológica na reprodução de ambientes e adereços, uma refinada sonoplastia, tudo isso, aparentaria, à primeira vista, uma conjunção, quase que simbiótica, entre o Naturalismo Francês com o Realismo Russo, já que ambos estavam empenhados em construir uma cena que fosse capaz de dar aos espectadores a sensação de estar vendo algo que correspondesse à própria vida, na qual o ambiente, o texto e a atuação deveriam estar, indissociavelmente, relacionados a essa reprodução. E, a princípio, parecem compartilhar de um idêntico objetivo, mas há sérias diferenciações que precisam ser consideradas em suas metodologias. O Cinema e, principalmente, a Televisão, que surgiria a partir de 1950, tratarão de desorientar e confundir essas distinções. Como o próprio Antoine o fez na já citada conferência de Buenos Aires, afirmando que: “*Teatro naturalista, ou realista, como quiserdes, já que as etiquetas são coisa infantil.*” (ANTOINE: 2011, p.10)

Mas nem tudo é como se apresenta à primeira vista. E uma das diferenças mais significativas se dá no processo de construção de personagens. A atuação aqui não será mais compreendida enquanto mera imitação. Este é o cerne do realismo stanislavskiano, como ressalta o texto de Arlete Cavaliere e Elena Vássina na tradução da palavra “*perejivanie*” compreendida enquanto “revivescência” stanislavskiana, que nada combinaria com um sentido de mimetismo, enquanto cópia, ou representação. “O

conceito de *perejivanie*, contraposto ao de *predstavlenie* (representação) levaria à experiência interior do ator, colocada a serviço do intérprete para a composição da personagem, para que, fundindo-se com ela, pudesse expressar um ‘trecho da vida autêntica’”. (CAVALIERE; VÁSSINA: 2011, p. 317)

O encenador russo havia aprendido a construir um efeito de realidade cênica, através da luz, da sonoplastia, dos figurinos, cenografia e o conjunto de adereços, reproduzidos com extrema exatidão, para propiciar primeiro a imersão de seus atores e atrizes em um processo laborioso de construção de personagens, pois acreditava que elaborando um realismo externo este seria um facilitador para outro, que deveria nascer internamente em seus intérpretes. Pois ao inseri-los em um ambiente “real”, com figurinos, sons e objetos “naturais”, não haveria espaço para “falsear”, ou seja, todos ali deveriam comungar de um mesmo objetivo, concentrado na ideia de se “reviver” aquela realidade construída artificialmente.

Frequentemente esse clima influenciava a alma dos atores. Estes sentiam a verdade externa, e as lembranças íntimas de suas próprias vidas ligadas a essa verdade ressuscitavam em suas almas, tirando delas aquele sentimento de que falava Tchekhov. Quando a artista parava de interpretar e começava a viver a vida da peça, transformava-se em protagonista. (...) As palavras do outro e as ações do papel transformavam-se nas próprias palavras e atos do artista. Acontecia um milagre da criação. (...) Se a linha da história e dos costumes levou ao realismo externo, a linha da intuição e do sentimento nos conduziu ao realismo interno. (STANISLAVSKI, 1989, p.306-307)

Para alcançar esse objetivo, o intérprete, ao contrário do naturalismo, deveria se desvencilhar de seu comportamento habitual. Pouco ou nada interessava sua forma de falar, gesticular e se comportar. Tudo deveria estar a serviço de sua personagem, sua classe social, o contexto em que vivia, sua vida interior que deveria ser estudada, de maneira cirúrgica, para ser “revivida” no palco. Seu ponto de partida, tal como no naturalismo, são suas próprias vivências, mas o ponto de chegada é o universo da personagem, como esclarece Vassíli Toporkov (1889-1970), um de seus maiores atores.

É preciso sempre partir de nós mesmos, de nossas qualidades naturais. Em segundo, das leis da criação artística, e, em terceiro, é preciso submeter-se a uma lógica alheia, ou seja, à lógica do ser humano-papel. Eu não posso fazer nenhum papel sem ter uma limpeza geral em minha alma criativa, sem ter me livrado de meus velhos clichês. (TOPORKOV:2016, p. 177)

Toporkov escreveu um livro de memórias reunidas entre os anos de 1948 e 1950, dez anos após a morte de Konstantin Sergêevich, com o qual trabalhou em seus últimos anos de vida, desde seu primeiro encontro, realizado em março de 1927, até a prematura morte em 1938 nos ensaios da peça *Tartufe* de Molière. E em seu testemunho, também podemos entrever uma forma bem peculiar de se compreender o realismo na Rússia, quando se refere às “leis da criação artística”, estas nunca iriam admitir uma simbiose integral com as leis da vida. Toporkov escreve sobre a metodologia empregada por seu mestre que *“Protegia-nos de tudo o que permite ao ator agarrar-se àquilo que lhe é mais acessível e habitual – a representação externa da figura, tudo o que o conduz não à solução da figura, como um todo, mas apenas à representação de seu invólucro exterior.”* (TORPOKOV:2016, p. 235)

A exatidão plástica e sonora também implicaria em um exercício contínuo de observação e estudo comportamental de sua trupe, frente aos distintos contextos que teriam que representar. Porém, aqui a intenção, diferentemente dos objetivos propostos pelo naturalismo e sua busca por uma linguagem coloquial, não era aproximar a personagem da vida cotidiana, mas ao contrário, propiciar ao intérprete uma maior compreensão para que pudesse reviver o universo retratado.

Continuando a procurar o novo, eu não podia aceitar o chavão dos mujiques teatrais. Queria apresentar um mujique autêntico e, evidentemente, não só pelo vestuário, mas principalmente pela configuração interior. (...) No que se refere às decorações e ao vestuário, fizemos mais do que era necessário e podemos dizer com segurança que nunca se viu em cena uma aldeia tão autêntica. Fomos estudar os costumes do campo na fronteira da província de Tula., no lugar em que se desenvolvia a ação da peça. Ali passamos duas semanas inteirinhas e visitamos as aldeias vizinhas. (STANISLAVSKI, 1989, p.349)

Neste sentido, é importante frisar, que Stanislavski não buscava dar maior coloquialidade na fala de um mujique, tampouco tornar mais familiares seus gestos e atitudes. O trabalho seria noutra direção. Os atores é que deveriam compreender bem um determinado contexto comportamental, para poder vivenciá-lo com absoluta fidelidade histórica. Os estudos para se compreender como vestiam, gesticulavam, ou reagiam as personagens, não se limitava às peças históricas, ou de povoados distantes das metrópoles, como no caso dos mujiques. Também se realizariam na própria Moscou, onde os atores e atrizes deveriam se deslocar para apreenderem como pessoas diversas se comportavam, e assim representar com maior verossimilhança as

personalidades em suas particularidades retratadas nos textos contemporâneos de Gorki ou Tchekhov, assim como o fariam nas peças de William Shakespeare (1564-1616), Molière (1622-1673) ou Carlo Goldoni (1707-1793)

Durante os ensaios de *No Fundo*, de Górkí, Stanislavski levou seus atores ao mercado *Khitrov*, num subúrbio de Moscou, onde os vagabundos e marginais costumavam acoitar-se. Eles comeram com essa gente, e Olga Knipper dividiu um quarto com uma prostituta, a fim de ‘aclimatar-se’ no tipo de vida em que se dava o papel de Natasha. (BERTHOLD: 2014, p.463)

Estes estudos iriam constituir um dos elementos chave para a formação e preparação de um novo intérprete, objetivo prioritário para o Teatro de Arte de Moscou, abandonando suas vaidades, seu estado emocional vacilante e inconstante, para compreender a emoção que deveria alcançar em cada cena com seus objetivos específicos, ou como o diretor denominava, “tarefa básica” ou “supertarefa”. (BENEDETTI: 1982,p.110) Como se pudesse construir um mapa de suas emoções, o arco percorrido por sua personagem com base em suas leituras “de mesa”, outro legado bastante significativo para a cena teatral e cinematográfica ocidental, onde se analisava minuciosamente o texto dramático para dali extrair o caminho de investigação a ser percorrido.

O árduo processo de ensaios deveria dar aos atores e atrizes condições para repetir e obter, quantas vezes necessárias, o tom emotivo, expresso através do próprio corpo e voz, porém a serviço não de suas próprias emoções, mas aquelas determinadas pelo texto e sua encenação. Isso só seria possível num processo continuado de grande disciplina, favorecendo o estudo e a imaginação, atrelada a uma verdade interior e não emprestada do mundo das aparências e clichês habituais de sua época.

Em primeiro lugar, o ator tem que acreditar em tudo o que ocorre ao redor e principalmente no que ele mesmo está fazendo. Mas acreditar mesmo só pode na verdade. Por isso é necessário sentir permanentemente essa verdade, encontrá-la, para o que é preciso desenvolver a sensibilidade artística para a verdade. (...) Compreendi que a criação começa em que, na alma e na imaginação do artista, aparece esse mágico ‘se’ criador. Enquanto existe a real realidade, a verdade real em que, como é natural, o homem não pode deixar de crer, ainda não começa a criação. Mas eis que surge o ‘se’ criador, isto é, a verdade imaginária., fictícia, na qual o artista sabe crer com a mesma sinceridade com que acredita na verdade autêntica, mas com entusiasmo ainda maior. E o faz exatamente como uma menina que crê na existência da sua boneca e em toda a vida que há nela e em tudo o que rodeia. (STANISLAVSKI, 1989, p.416-417)

E aqui estamos nos referindo não apenas a um encenador, como ocorreu com Antoine, mas aquilo que se convencionou denominar como “diretor-pedagogo”, onde o Teatro de Arte de Moscou seria um centro pioneiro de formação e irradiação de novas teorias e práticas da atuação. O “se” criador seria outra ferramenta fundamental para estimular a imaginação tanto como a “memória das emoções” ou “memória emotiva”, acumulada através da observação e das vivências pessoais e apreendidas em suas pesquisas, as quais o intérprete deveria se exercitar diariamente para poder recorrer quantas vezes fosse necessário. A “Memória Emotiva” foi inspirada nas teorias de Théodule-Armand Ribot (1839-1916), escritor e psicólogo francês. Seu livro *Problèmes de Psychologie Affective* publicado em 1910, serviu para Stanislávski com uma chave para alcançar o inconsciente da criação.

Certas pessoas, principalmente os artistas, são capazes de recordar e reproduzir não só coisas que viram e ouviram na vida real, como também, nas suas imaginações, coisas não vistas nem ouvidas. Os atores do tipo que têm memória visual gostam de ver o que se quer deles e então as suas emoções reagem com facilidade. Outros acham muito preferível ouvir o som da voz, ou a entonação da pessoa que devem interpretar. Com eles, o primeiro impulso para o sentimento vem das suas memórias auditivas. (STANISLAVSKI, 1989, p.188-189)

É importante sublinhar, pois esse é um ponto de confuso entendimento, que o encenador russo não se referia apenas a evocação de fatos que ocorreram e sensibilizaram o próprio intérprete no passado, mas as recordações auditivas, olfativas, táteis e visuais que fizessem parte de suas vivências. Este foi, inclusive, um dos pontos evidenciados de uma distorção de seu “Sistema” quando foi transplantado para os Estados Unidos, gerando dissidências significativas, como veremos mais adiante.

Stanislavski estava interessado no desenvolvimento de uma sensibilidade perceptiva que permitisse envolver e evocar todos os sentidos de seus discípulos. Esses deveriam se mostrar disponíveis, despertos e atentos, estudando continuamente e observando o mundo em suas diferentes geografias e temporalidades. O trabalho de criação artística e composição de personagens, poderia envolver a rememoração de seus sentimentos vividos, tanto quanto suas recordações sobre o que apreenderam observando outras pessoas, lendo, visitando museus, viajando, ou mesmo se deslocando de um ponto a outro em sua própria cidade, mas o fim seria sempre em função da personagem e do trabalho artístico sem qualquer tendência terapêutica.

Também adquirem material na vida que os rodeia, real e imaginária, nas reminiscências, nos livros, na arte, na ciência, em todo tipo de conhecimentos, viagens, museus, e, principalmente, na comunicação com outros seres humanos. Percebem, agora, que já sabem o que se exige de um ator e porque um artista legítimo deve levar uma vida plena, interessante, bela, variada, exigente e inspiradora? Deve conhecer não só o que se passa nas grandes cidades, mas também nas da província, nas aldeias distantes, nas fábricas e nos grandes centros culturais do mundo. Deve estudar a vida e a psicologia das pessoas que o cercam e de várias outras partes da população, tanto na pátria como no exterior. (STANISLAVSKI, 1989, p.209)

A memória estaria a serviço da imaginação, partindo do pressuposto de que os sentimentos, tal como a subjetividade, não surgem espontaneamente, deveriam ser provocados por uma ação racional, construída intencionalmente, a fim de despertá-los e trazerem à tona. *“Quando escolherem algum tipo de ação, deixem em paz o sentimento e o conteúdo espiritual. Nunca procurem ficar ciumentos, amar ou sofrer, apenas por ter ciúme. Todos esses sentimentos resultam de alguma coisa que se passou primeiro.”* (STANISLAVSKI, 1989, p.68)

E por fim, devemos nos deter a uma das maiores contribuições e especificidade do processo de formação desenvolvido pelo “diretor-pedagogo” em suas últimas pesquisas, quando se dedicou a estudar as “ações físicas”, constituindo a estrada primeira e prioritária para se chegar às emoções. Outra vez reforçando a descrença de que o mundo subjetivo e emocional poderia ser atingido sem uma decisão racional do intérprete ao percorrer um longo percurso investigativo sobre as ações que uma personagem deveria realizar numa determinada situação. Esse lugar das emoções seria extremamente frágil, efêmero e inconstante para ser alcançado improvisadamente de forma espontânea, além de seu caráter efêmero, pois *“As emoções e os sentimentos interiores são como a eletricidade: espalhados no espaço, desaparecem.”* (STANISLAVSKI: 1987, p. 163) Stanislavski compreendeu que o estado psicológico de um papel só poderia ser vivido através de ações muito simples e objetivas, desempenhadas por seus atores e atrizes ao compreender as descrições dadas pelo autor. Essas ações não estariam descritas no texto, mas no subtexto das obras, nas entrelinhas dos diálogos, algo que só seria revelado depois do trabalho “de mesa”.

Quando conseguimos descobrir esse fio, ficamos cômicos da significação interior de nossas ações físicas. Esta percepção tem origem não intelectual, mas emocional, porque compreendemos com nossos próprios sentimentos uma parte da psicologia de nosso papel. Entretanto, não podemos representar

essa psicologia, por si mesma, nem seus sentimentos lógicos e consecutivos. Por isso, nos mantemos no terreno mais firme e acessível das ações físicas, atendo-nos rigorosamente à sua lógica e coerência. E como o seu traçado está inextricavelmente ligado àquele outro traçado interior de sentimentos, podemos por meio delas, atingir as emoções. Esse traçado passa a fazer parte integralmente da partitura do papel. (STANISLAVSKI: 1987, p. 220)

Quando descreve o papel enquanto “partitura” está nos dando também a chave para que possamos desvencilhar qualquer proximidade simbiótica com o naturalismo. E também o vislumbre de como o “Sistema”, criado na Rússia do período czarista, conseguiu se manter e atravessar todo o século XX, servindo de base para muitas relevantes experiências que, a princípio, nada teriam de semelhante ao realismo, como assistimos a partir da década de 1960, as instigantes pesquisas desenvolvidas por Jerzy Grotowski (1933-1999), Peter Brook (1925), Ariane Mnouchkine (1939) e Eugenio Barba (1936) associados a um realismo poético, admitindo sua influência e sempre renegando qualquer tendência naturalista. Pois todas essas experiências se baseavam num trabalho contínuo de investigação vocal e corporal, na construção de “partituras” concretas para seus atores e atrizes. Exercendo a função de “diretor-pedagogo”, criando a prática de um laboratório constante, paralelo aos ensaios, e concordando com o fundador do Teatro de Arte de Moscou que o trabalho de criação, tão frágil por sua natureza fugaz, necessita de trilhos estreitos e precisos tal como um aprendizado musical diário e contínuo. Grotowski irá reconhecer nesse ponto um mesmo princípio e afinidade com suas investigações e Barba chegará a usar o “training” como caminho para se atingir essa concretude metodológica de formação de atores. Caminho claramente apontado no início do século XX.

Gostaria que me explicassem por que um violinista que faz o primeiro ou o décimo violino numa orquestra deve passar horas a fio se exercitando todos os dias. Por que um bailarino trabalha diariamente cada músculo do corpo? Por que o pintor ou o escultor pinta e esculpe diariamente e considera irremediavelmente perdido o dia passado sem trabalho, enquanto o artista dramático pode não fazer nada, passar o dia pelos cafés entre damas belas e esperar que à noite Apolo lhe mande as suas dádivas e proteção? (STANISLAVSKI: 1989, p. 532)

A busca por essa concretude do trabalho do intérprete será o ponto de absoluta divergência com o naturalismo proposto por Zola e Antoine, que almejavam um certo espontaneísmo corporal e vocal, próximo da vida cotidiana e isso nunca esteve na pauta

do realismo russo. Partindo do exemplo da fala coloquial proposta por Zola, que Stanislavski nunca admitiu. Suas posições eram evidentemente contrárias. Certa vez, assistindo a uma apresentação musical de um concerto de cordas em Moscou teve uma iluminação sobre o melhor uso da voz em suas variações estilísticas. “*Entendi que no palco e na vida prática falamos de forma banal e inculta, que a simplicidade trivial de nossa fala cotidiana é inadmissível no palco, que ser capaz de falar de forma bela e simples é uma ciência que deve ter as suas leis. Mas eu não as conhecia.*” (STANISLAVSKI, 1989, p.492)

Em seu livro autobiográfico “*Minha vida na Arte*”, publicado em 1924, o único revisto e publicado de acordo com suas anotações, já no título do capítulo *O Ator deve saber falar*, percebemos a intencionalidade do autor ao comparar o aprendizado teatral com os ensinamentos e treinos diários impostos aos músicos.

Que sorte dispor de compassos, pausas, um metrônomo, um diapasão, harmonização, contraponto, exercícios elaborados para o desenvolvimento da técnica, uma terminologia que defina diversos conceitos e concepções artísticas sobre as sensações e vivências criadoras. (...) Senti naquele concerto que se eu dispusesse desse som contínuo como o de um violino eu poderia fazer como os violinistas e violoncelistas e elaborá-lo, ou seja, tornar o som mais denso, profundo, transparente, fino, alto, legato, staccato, piano, forte, glissando, portamento, etc. Poderia interromper de repente o som, manter a pausa rítmica, produzir toda sorte de inflexões na voz, desenhando com o som como se faz com uma linha num gráfico. Pois é essa nota contínua, alongada como uma linha, que nos falta na nossa fala. Entretanto, todo diletante está seguro de que na voz dele, na leitura amadoresca dele, o som se alonga e não martela, de que ele tem pausas, altos e baixos na voz etc. Como estão equivocados! .” (STANISLAVSKI, 1989, p.494)

E se ainda tivermos alguma dúvida sobre as distinções entre a Escola Naturalista e o Realismo russo, podemos consultar no mesmo livro a passagem em que descreve a montagem da peça *O poder das trevas* de Tolstói, encenada em 1902 pelo Teatro de Arte de Moscou, quando a atriz que interpretava uma anciã, que vivia nas aldeias adoeceu. Stanislavski se entusiasmou com a possibilidade de substituí-la por uma autêntica aldeã. A ideia se mostrou impraticável, pois a atriz não profissional saía do texto, improvisando ou trazendo nuances que se mostravam ineficazes para a harmonia do espetáculo. Ao final, o diretor russo teve que retirá-la do elenco e concluiu. “*Hoje estou convencido por experiência própria, e verifiquei mais de uma dezena de vezes em ensaios, de que o realismo em cena só é naturalismo quando não é justificado pelo*

artista de dentro pra fora.”(STANISLAVSKI, 1989, p.351) Sua visão sobre o naturalismo sempre esteve relacionada à reprodução indiscriminada da superfície da vida em oposição à tradição realista na Rússia. E ainda insistindo, por última vez, na distinção entre o Naturalismo Francês e o Realismo Russo, transcrevo uma conversa com o elenco da peça *Woe from Wit* (1924) de Alexander Griboyedov (1795-1829), transcrita no livro de Juan Benedetti (1930), onde Stanislavski discorre, enfaticamente, o que pensava sobre o naturalismo.

*We have often been and still are accused of falling into a Naturalistic expression of detail in our pursuit of the Realism of life and truth in our stage actions. Wherever we have done this we were wrong. ... Realism in art is the method which helps to select only the typical from life. If at times we are Naturalistic in our stage work, it only shows that we don't yet know enough to be able to penetrate into the historical and social essence of events and characters. We do not know how to separate the main from the secondary, and thus we bury the idea with details of the mode of life. That is my understanding of Naturalism.*⁵ (STANISLAVSK apud BENEDETTI: 1982,p.17)

Se Stanislavski afirmava com tanta veemência essas diferenças, por qual razão essas duas tradições nos chegaram de forma tão embaralhada como se possuíssem apenas pontos convergentes e fossem sinônimos de termos com notórias distinções metodológicas? Uma resposta poderia ser encontrada acompanhando como essas teorias chegaram e foram apropriadas pelo ocidente, sobretudo, nos Estados Unidos.

Para tanto, teremos que considerar que o mal entendimento se inicia na própria Rússia, após a revolução de 1917, quando irá olhar com profunda desconfiança uma atividade bem-sucedida e reconhecida nos anos czaristas pré-revolucionários. Há que se levar em conta o caminho trilhado por Vsevolod E. Meyerhold (1874-1940), aluno e ator do Teatro de Arte de Moscou, que se tornará emblemático, até certo ponto, de uma nova concepção de se pensar e fazer teatro mais afinada com os ideais revolucionários. Também a visão dos críticos, que apontavam um excesso de veracidade nos palcos do Teatro de Arte de Moscou.

5 Trad.: Muitas vezes fomos e ainda somos acusados de cair numa expressão Naturalista de detalhes em nossa busca do Realismo da vida e da verdade em nossas ações no palco. Onde quer que tenhamos feito isso estávamos errados. O Realismo na arte é o método que ajuda a selecionar apenas o típico da vida. Se às vezes somos Naturalistas em nosso trabalho de palco, isso só mostra que nós ainda não sabemos o suficiente para sermos capazes de penetrar na essência histórica e social dos eventos e personagens. Nós não sabemos como separar o principal do secundário e, portanto, enterramos a ideia com detalhes dos maneirismos da vida. Esse é o meu entendimento do Naturalismo.

Meyerhold não estaria só. Iniciou como ator dos primeiros espetáculos do TAM, desde sua inauguração em 1898 até 1902, quando foi desenvolver algumas experiências no interior, ao regressar, propôs a criação de um Estúdio, dentro da própria instituição, para que pudesse desenvolver outras metodologias em prol de uma cena mais abstrata e poética no contexto do movimento simbolista russo. Algo que Stanislavski não dominava e até pressentia como uma limitação em suas investigações, pois já havia sentido um certo desconforto ao lidar, em 1904, com a encenação de três peças de um ato, escritas por Maurice Maeterlink (1862-1949), *A Intrusa*, *Interior* e *Os Cegos*, cujo resultado não o teria agradado. “*Entre nós existia a diferença de que eu procurava o novo sem conhecer ainda o caminho e os meios para sua realização, ao passo que Meyerhold parecia já ter encontrado os novos caminhos e técnicas, mas não estava em condições de realizá-las plenamente.*” (STANISLAVSKI, 1989, p.391) Stanislavski não se opôs, pois acreditava que as duas propostas poderiam conviver de forma paralela, uma vez que desfrutavam de um mesmo ideal de refundar o papel do ator e construir novas bases concretas para a encenação.

Em poucas palavras, o credo do novo Estúdio limitava-se a constatar que o realismo e os costumes estavam superados e chegara o tempo do irreal no teatro. Não devíamos apresentar a vida tal qual transcorria na realidade, mas como a sentíamos vagamente em nossos sonhos, visões e momentos de elevação suprema. (...) Meyerhold falava com beleza e inteligência dos seus sonhos e ideias e achava para sua expressão palavras precisas. Pelas atas e cartas compreendi que no fundamental não divergíamos e procurávamos o que já haviam encontrado outras artes, mas ainda não se aplicava na nossa. (STANISLAVSKI, 1989, p.394)

O Estúdio, aberto em 1905, funcionou em um anexo do Teatro de Arte de Moscou e Meyerhold se encarregou de ensaiar as peças *The Death of Tintagiles* de Maeterlinck e *Schluck und Jau* de Gerhart Hauptmann (1862-1946). Apesar de Stanislavski ter ficado empolgado com a iniciativa, interrompeu a empreitada no mesmo ano sem ir ao público, pois apesar dos esforços de Meyerhold, lamentava que ainda não houvesse atores e atrizes preparados para essa ousada experiência. A interrupção causou uma separação e um certo mal-estar entre os dois, determinando caminhos divergentes e complementares. Tanto é que a experiência, mesmo abortada, serviu como inspiração para Stanislavski criar em 1912 o que chamou de Primeiro Estúdio, inaugurado em 15 de janeiro de 1913, sob a direção de Leopold Sulierjitski (1872-1916), evidenciando a

necessidade de se criar um espaço e um tempo paralelo aos ensaios tradicionais de um espetáculo, algo que se configuraria como essencial para seus últimos estudos sobre as “ações físicas”.

Após as primeiras experiências de aplicação práticas do sistema, eu e Sulierjitski chegamos à mesma conclusão a que alguns anos antes a prática levava a mim e a V.E. Meierhold, ou seja, de que o trabalho de laboratório não pode ser realizado no próprio teatro com espetáculos diários, em meio a preocupações de ordem orçamentária, a difíceis problemas artísticos e as dificuldades práticas de um grande empreendimento. (STANISLAVSKI: 1989 ,p.472)

Para muitos estudiosos, esta foi uma experiência extremamente importante para o desenvolvimento das teorias de Stanislavski como também para alguns de seus membros, como Evguiêni Vakhtângov (1883-1922), Mikhail Tchekhov (1891-1955) e Richard Boleslávski (1889-1937), “os maiores entusiastas pela pesquisa do “sistema” de Stanislávski e se tornam seus maiores divulgadores”. (CAVALIERE; VÁSSINA: 2011, p. 310) As limitações do espaço em que estava situado, uma sala pequena sem piso elevado com 120 lugares de um cineteatro, exigiria um trabalho ainda mais intimista de seus intérpretes, propiciando aos espectadores “a impressão de estarem no mesmo cômodo onde entravam os personagens e assistirem por acaso ao que se desenrolava na peça. Nessa intimidade residia um dos encantos maiores do estúdio”. (Stanislavski:1989, p.479) O resultado dessa extrema intimidade experienciada também serviria anos mais tarde para as reflexões de Vsevolod Pudovkin (1893-1953) sobre a influência de Stanislavski para o cinema.

Lo que había descubierto en la representación íntima del Estudio I, si bien impracticable em un gran escenario, era perfectamente possible para el nuevo arte cinematográfico, que acerca el actor al espectador al tiempo que amplia los limites de la sala hasta los confines de la tierra. 6(PUDOVKIN: 2003, p. 148)

Um intimismo que se distanciaria por demais da trajetória seguida por Meyerhold, a qual iremos analisar com mais minúcia, assim como Maeterlink, nos

6 Trad.: O que ele havia descoberto na representação íntima do Estúdio I, embora impraticável em um grande palco, era perfeitamente possível para a nova arte cinematográfica, que aproxima o ator do espectador e expande os limites da sala até os confins da terra.

capítulos posteriores, quando observaremos o realismo poético. Mas já caberia sinalizar o quanto essa distinção irá colocá-los em posições opostas após a Revolução de 1917, confrontando o teatro revolucionário, protagonizado por Meyerhold, líder incontestado do outubro teatral, e a velha tradição realista, apressadamente associada aos ideais burgueses.

Nesse envolvimento apressado com a aparência, muitos resolveram que o vivenciar, a psicologia são atributos típicos da arte burguesa, ao passo que a arte proletária deveria basear -se na cultura física do ator. Além disso, as velhas técnicas de representação, baseadas nas leis orgânicas da natureza criadora, foram declaradas realistas e, conseqüentemente, obsoletas para a nossa arte de uma forma externa convencional. O culto a essa forma é mantido pela opinião difundida segundo a qual a nova modalidade de arte cênica corresponde aos gostos e à compreensão do novo espectador proletário, para quem seriam necessárias técnicas e métodos de representação inteiramente diversos.” (STANISLAVSKI, 1989, p.522-523)

Nos anos seguintes à Revolução o Teatro de Arte passou a ser atacado pelos artistas de esquerda, como inútil decadentismo burguês e só não fechou graças à intervenção de Anatóli Lunatchárski (1875-1933), Comissário do Povo para a Instrução Pública, conseguindo, não sem problemas, sobreviver até os dias atuais, entre cortes de apoios governamentais e censuras. Lembrando que a euforia e o entusiasmo em torno à figura de Meyerhold durariam até meados dos anos 1930, quando seria preso em 20 de junho de 1939 e fuzilado pelo exército de Stálin em 02 de fevereiro de 1940.

Se as teorias e práticas desenvolvidas por Stanislavski encontraram enorme dificuldade para serem apreendidas corretamente em seu próprio território, fora dele as apropriações seriam ainda mais problemáticas, em suas traduções e transmissões. Seu nome alcançaria notória repercussão, seu “Sistema” seria adaptado ao “Método”, transmitido com grande sucesso, os nomes de Vakhtângov, Mikhail Chékhov e Boleslávski se tornariam bem conhecidos e citados em Hollywood, mas é preciso verificar o que se compreendeu desde sua longa turnê de dois anos, iniciada em 1922 na Europa, onde encontrou Max Reinhardt (1873-1943), Jacques Copeau (1879-1949) e Andre Antoine (HEILMAN;1999, p.79) com destino aos Estados Unidos, onde se apresentou de 08 de janeiro de 1923 à 11 de maio de 1924.

Do Sistema Russo ao Método Norte-Americano

*Star System. É ignorar a imensa força de atração do novo e do imprevisível.
De um filme a outro, de um tema a outro,
diante dos mesmos rostos impossíveis de acreditar*
Robert Bresson

Seria interessante imaginarmos que uma determinada teoria e pedagogia artística, originada no Teatro de Arte de Moscou e desenvolvida nas primeiras décadas do século XX, durante o czarismo russo, fosse mal compreendida e rejeitada no período pós-revolucionário, encontrando favorável receptividade nos Estados Unidos no início da década de 1920. Uma calorosa recepção despertaria a curiosidade e interesse dos estadunidenses, ávidos por compreender o famoso “Sistema”, menosprezado na recém-criada União Soviética, contemporaneamente ao momento em que Stanislavski recebia os louros por suas encenações até a situação se acalmar em Moscou.

Como acontecera dezessete anos antes, às vésperas da nossa primeira viagem ao exterior em 1906, caíramos num impasse. Era preciso nos distanciarmos mais uma vez e ficarmos de longe examinando o quadro geral para melhor interpretá-lo. Em suma, precisávamos sair temporariamente de Moscou, e por isto resolvemos aceitar convites que nos faziam da Europa e dos Estados Unidos e sair em turnê, que se prolongou de setembro de 1922 a agosto de 1924. (STANISLAVSKI, 1989, p.524)

O interesse dos norte-americanos pelos artistas russos já havia sido despertado, dezoito anos antes, quando Alla Nazimova (1879-1945), atriz que havia participado do Teatro de Arte de Moscou durante o ano de 1890, se apresentou em 1905 nos palcos da Broadway obtendo considerável sucesso. Nazimova aprendeu rapidamente o inglês e protagonizou várias peças de Ibsen até abrir seu próprio teatro, *Nazimova's 39th Street Theatre*, que funcionou em Nova York de 1910 à 1925. Ficou famosa no cinema, atuando em 23 produções, de 1916 a 1944, muito associada à carreira de Rodolfo Valentino (1895-1926) com quem contracenou em *Camille* (1921). Quando Stanislavski desembarcou nos Estados Unidos, estava estreando *Salomé* (1922), protagonizado e co-dirigido por Nazimova, adaptação da obra de Oscar Wilde (1854-1900).

O Teatro de Arte de Moscou já era aguardado por um público especializado, pois suas encenações já haviam recebido comentários elogiosos em 1906 em artigos escritos na *Cosmopolitan*, e em outros posteriores publicados em *The Fortnightly*

Review, The New Republic e Drama, and Theatre Arts Magazine. (HEILMAN;1999, p.84)

As apresentações em Nova York se estenderam por 12 semanas. Na ocasião, o ator John Barrymore (1882-1942) escreveu uma carta ao produtor “*declaring that it was "the most amazing experience he had had by a million miles in the theatre*” (HEILMAN;1999, p.85). Após Nova York, outras três semanas em Chicago, duas na Philadelphia e mais duas em Boston, onde o encenador teria sido convidado a escrever suas memórias. Em junho de 1923 o grupo retornou para uma nova temporada em Paris e em setembro regressaria novamente aos Estados Unidos para uma segunda turnê. Nesta ocasião dois de seus atores, Richard Boleslavski e Maria Uspénskaia (1876-1949), foram incentivados à transmitir o famoso “Sistema” aos atores e atrizes norte-americanos na criação do *American Laboratory Theatre*. Curiosamente, Alla Nazimova seria cogitada para substituir Boleslavski no final dos anos 1920, o que acabou não ocorrendo.

A segunda turnê ocorreu durante doze semanas em Nova York, três em Chicago, e oito semanas dedicadas às cidades de Boston, Philadelphia, Pittsburgh, Washington, Detroit, Brooklyn, Newark e Cleveland. Em 20 de março de 1924 a trupe russa foi recebida pelo presidente John Coolidge (1872-1933) na Casa Branca, assinalando ainda mais o reconhecimento prestigioso de toda turnê. Em 17 de maio embarcariam de volta à Europa depois de realizar cerca de 561 apresentações, todas faladas em russo. (HEILMAN;1999, p.95).

Pouco depois foram lançados seus primeiros livros, dando a primazia aos Estados Unidos. Sua autobiografia, *My life in Art*, ainda em 1924, e a descrição de seu trabalho, *An Actor Prepares*, em 1936, dois anos antes de sua morte, prejudicando a sequencial edição de seus outros livros, póstumamente publicados na América, *Building a Character*, em 1949, e *Creating a Role*, em 1961, respectivamente com treze e vinte e cinco anos de distância de *An Actor Prepares*, a trilogia que todo o ocidente conheceu e estudou para compreender o realismo proposto por Stanislavski. Um descompasso temporal que será a menor das controvérsias envolvendo essas publicações e a consequente incompreensão de seu “Sistema”, não apenas na América.

Também poderíamos imaginar que, uma vez publicadas em solo norte-americano, suas teorias iriam se enraizar e frutificar no teatro estadunidense

7 Trad.: Declarando que essa era de longe era a experiência mais incrível que havia tido no Teatro.

encontrando terreno mais propício para compreensão e acesso a seus ensinamentos. Os livros seriam somados por emblemáticas iniciativas pedagógicas, como o *American Laboratory Theatre*, o *Group Theatre*, e o *Actors Studio*, três empreitadas que obtiveram notório prestígio e muitos de seus participantes agraciados com o Oscar da Academia, recém instituída em 16 de maio de 1929.

Tudo somado, poderíamos imaginar que houve de fato uma revolução bastante evidente acerca do processo da direção e atuação no teatro norte-americano, alcançando aos poucos Hollywood. Afinal, todas essas iniciativas pedagógicas sempre propagaram uma relação direta ao nome do encenador russo e foram responsáveis por uma ampla difusão muito além dos Estados Unidos. Até porque todas essas publicações em inglês geraram traduções bastante vendidas no mundo inteiro. Todos interessados em conhecer e aprender o realismo através do “Sistema”, que passaria a ser conhecido como “Método”. Uma adaptação realizada por Lee Strasberg (1901-1982), principal diretor do *Actors Studio*, que chegaria a ser convidado para representar o Teatro Norte-Americano na celebração do centenário de nascimento de Stanislavski no ano de 1963 em Moscou. A associação do nome do encenador russo e a mais famosa escola de atores e atrizes da Broadway e Hollywood parece, a princípio, clara e bem-sucedida, com notório reconhecimento. Tudo aparentando estar em plena conformidade com seu autor e suas origens no Teatro de Arte de Moscou.

E mesmo hoje, quando muito já se comprovou sobre as distorções presentes em todas essas iniciativas, ainda podemos falar em sucesso e prestígio quando jovens aspirantes à atuação, provenientes dos lugares mais díspares e distantes, se dirigem à América do Norte para se inscrever no longo *Actors Studio*, hoje uma marca registrada, localizada na costa leste e oeste, ou mesmo no instituto *Lee Strasberg Theatre & Film Institute*, com sede em Los Angeles e Nova York, fundado em 1969. Jovens entusiasmados também buscam afoitos uma vaga no *Studio of Acting*, situado no número 65 da Broadway e inaugurado em 1949 por Stella Adler (1901-1992), ou tentam o famoso *Sanford Meisner Center*, fundado em 1995 no norte de Hollywood, sucessor do *The Meisner/Carville School of Acting* criado por Sanford Meisner (1905-1997) e seu companheiro, James Carville, no ano de 1983. E apesar da “Técnica Meisner” ser bastante conhecida por suas especificidades, se destacando das outras vertentes, sem qualquer vínculo com Stanislavski, a pesquisa desenvolvida por Luciana Canton parece não deixar dúvidas sobre suas origens.

Os procedimentos meisnerianos são inspirados profundamente pelos princípios stanislavskianos de *comunhão, irradiação, adaptação, círculo de atenção, concentração, circunstâncias propostas, caracterização e memória afetiva*. Entre os princípios que não se encontram na técnica estão o *tempo-ritmo*, o trabalho de *relaxamento*, as *ações físicas*, o trabalho com a *ação transversal* e a *supertarefa*, e ainda o método dos *études*. (CANTON:2019, p.166)

Meisner teria participado do *Group Theatre*, e convidado a dar aulas no início do *Actors Studio*. E sem muito trabalho verificaríamos que todas essas renomadas instituições tiveram em seus fundadores algo que os relacionasse diretamente ao movimento de transplantação da metodologia desenvolvida no Teatro de Arte de Moscou, mesmo que em anos posteriores fizessem uma menor referência à Stanislavski.

E o indiscutível interesse despertado em diversas gerações de alunos e alunas pode ser justificado pela empatia e identificação com um número considerável de ex-alunos de Strasberg, Adler ou Meisner, cujas interpretações foram reconhecidas, indicadas e premiadas pela Academia, como podemos comprovar pela frequência em que desfilaram pelo tapete vermelho, circularam o mundo nas capas de revistas de entretenimento e nos canais de televisão de mais de 225 países que ainda hoje transmitem com grande euforia a entrega dos troféus

O elenco é vasto e dispensável de evidenciá-lo, com todas as conhecidas celebridades, provenientes dessas escolas que foram agraciados pela Academia. O prestígio e a popularidade de seus mestres também foram acompanhados por respeitáveis publicações dedicadas à transmitir suas metodologias. O primeiro livro, *To the actor: on the technique of acting* de Mikhail Chekhov sairia em 1953. Lee Strasberg lançaria em 1965, *Strasberg at the Actors Studio*. Meisner iria escrever com Dennis Longwell, *On Acting*, cuja primeira edição sairia em 1987. E Sella Adler publicaria em 1988, *The Technique of Acting*. Todas essas edições foram igualmente traduzidas em diversos idiomas. Isso sem contar os incontáveis relatos registrados em manuais por seus discípulos.

É interessante pensar que as cerimônias do Oscar passaram a ser transmitidas pela televisão a partir de 1953, período concomitante com os resultados mais emblemáticos dessas iniciativas pedagógicas, funcionando quase como uma feira expositiva de seus melhores produtos, numa clara conjunção entre as escolas e as indústrias cinematográficas, fazendo-nos recordar das palavras de Edgar Morin (1821)

quando analisou o mundo das estrelas e astros de Hollywood comparando-os com mercadorias em um mercado de investidores.

Os enormes investimentos, as técnicas industriais de racionalização e uniformização do sistema transformam efetivamente a estrela numa mercadoria destinada ao consumo das massas. A estrela tem todas as virtudes dos produtos fabricados em série e adotados no mercado mundial, como o chiclete, a geladeira, o detergente, o barbeador etc. A difusão maciça é assegurada pelos maiores disseminadores do mundo moderno: a imprensa, o rádio e, evidentemente, o cinema. Sem falar que a estrela-mercadoria não se gasta nem se estraga no ato do consumo. A multiplicação da sua imagem, ao invés de alterá-la, a torna ainda mais desejável.” (MORIN: 1982,P.76)

O texto de Morin evidencia a empatia, o desejo e a identificação que esses astros e estrelas iriam despertar nos quatro cantos do mundo, onde o talento reconhecido estará indissociável aos ideais de beleza, juventude e sensualidade, atributos que se tornarão cada vez mais acentuados com as imagens de Brando, Dean, Newman, Monroe e Fonda projetadas nas telas do mundo inteiro a partir dos anos 1950. Obviamente, esse fenômeno se expandiu muito além de Hollywood e seu início não se fez depois da guerra. O que precisaremos investigar é como o “Sistema” criado na Rússia foi adaptado e contribuiu para assegurar um maior prestígio a uma estrutura de técnica e formação que já estavam presentes nas primeiras décadas do cinema dos Estados Unidos

O sucesso dessa conjunção entre escola de atuação e mercado cinematográfico norte-americano se tornou mais perceptível, justamente, a partir da década de 1950, quando as produções estadunidenses foram beneficiadas pelo fim das barreiras instituídas durante a Segunda Grande Guerra. Dessas produções podemos observar os premiados filmes de Elia Kazan (1909–2003), e seu jovem pupilo, Marlon Brando, protagonista aos 23 anos da montagem teatral de *A Streetcar Named Desire*, cuja estreia se deu em dezembro de 1947, dois meses depois da inauguração do *Actors Studio*. Sua atuação seria eternizada na versão para o cinema em 1951, em cenas de grande impacto, contracenando com a veterana Vivien Leigh (1913-1967), estrela do maior êxito de bilheteria até então, *Gone with the Wind* (1939). Brando ainda iria trabalhar com Kazan nos filmes *Viva Zapata!* (1952) e *On the Waterfront* (1954), que lhe valeu seu primeiro e emblemático Oscar, um ano antes da estreia do filme *East of Eden* (1955) protagonizado pelo ainda desconhecido, James Dean, descoberto e dirigido pelo diretor

de origem turca aos 24 anos. A imagem dos dois estaria associada à Kazan por muitas décadas.

Trabalhei com muitos diretores de cinema, alguns bons, outros razoáveis, outros terríveis. De todos os diretores com quem trabalhei, Kazan foi de longe o que melhor sabia dirigir os atores. (...) Antes de ser diretor, foi ator do Teatro de Grupo; acho que foi isso que lhe forneceu uma grande percepção intuitiva. Criar emoções num ator é uma tarefa delicada. Na maior parte do tempo é preciso ter seu papel muito bem ensaiado, na ponta da língua e chegar no estúdio tendo feito antes um ensaio solitário, longe da câmara. (BRANDO;LINDSEY: 1994, p.140-141)

A admiração e amizade o fizeram frequentar as aulas de Kazan no *Actors Studio*, mas seu aprendizado se iniciou em 1943 com Stella Adler, como aluno da *New School for Social Research*, experiência pioneira em Nova York, dirigida por Erwin Piscator (1893-1966), onde Stella passou a lecionar logo após o término do *Group Theatre*. Cabe ressaltar o quanto o trabalho pioneiro de Piscator nunca ganhou a mesma atenção e reconhecimento devido. Em sua autobiografia, Brando iria reconhecer o papel essencial de Stella e Kazan em sua formação, mas também fez questão de evidenciar a diáspora em torno ao legado de Stanislavski, envolvendo Adler e Strasberg.

Representar “com método” foi uma expressão popularizada, degenerada e mal-empregada por Lee Strasberg, homem por quem eu não tinha muito respeito, por isso hesito em usá-la. O que Stella ensinava aos alunos era como descobrir a natureza do próprio mecanismo emocional e, conseqüentemente, a dos outros. Ela me ensinou a ser verdadeiro e não tentar representar durante o espetáculo uma emoção que eu não vivenciara. Por causa de Stella, o modo de representar mudou completamente nas décadas de 50 e 60. Até a chegada da geração que ela inspirou. (BRANDO;LINDSEY: 1994, p.74)

Vale sublinhar a menção ao “ser verdadeiro”, ensinado por Adler. Mas Brando não seria o único a desprezar os méritos de Strasberg e a colocar em xeque sua reputação. Muitos outros o fizeram. O que parece estranho para alguém que foi reconhecido nos dois países como um dos maiores discípulos de Stanislavski. Ao menos o mais famoso. A verdade é que apenas Stella Adler teve contato direto com o diretor-pedagogo, durante um breve período de cinco semanas em Paris, na primavera de 1932, quando ainda pertencia ao *Group Theatre*, desconfiando da didática adotada por Strasberg em torno ao conceito de “memória emotiva”.

E aqui surge uma dúvida sobre o quanto todas essas gloriosas ações em nome de Stanislavski estariam mesmo relacionadas ao realismo defendido por seu autor e o quanto dele restou nessas publicações e pedagogias. O incorreto entendimento de Strasberg, como mais tarde se comprovou, não foi o único nesse processo de degeneração e distorção do “Sistema” stanislavskiano é o que constatamos através das pesquisas desenvolvidas por Jean Benetti, Elena Vássina, Arlete Cavaliere, Cristiane Layher Takeda, Luciana Canton e Pamela Sue Heilman, nas quais podemos entrever os antecedentes dessa turnê e as minúcias desses desdobramentos.

A começar pelos anos seguintes à Revolução de 1917, quando o Teatro de Arte de Moscou enfrentava sérias dificuldades financeiras e seu cofundador estava atolado em dívidas, com o agravante de um filho tuberculoso tendo que ser tratado na Suíça. (TAKEDA: 2008, p. 77) A viagem poderia ter sido uma solução, mas não foi, ao menos no aspecto econômico. Tanto público quanto a crítica reagiram muitíssimo bem, mas as despesas com hotéis, alimentação e deslocamentos não iriam garantir o retorno pretendido. Morris Gest (1875-1942), produtor responsável pela excursão do TAM, interessado em promover a figura do encenador, divulgar os espetáculos e atrair uma audiência ainda maior para as apresentações, convenceu a editora *Little Brown & Cia* a pagar pelo ineditismo dos escritos de Stanislavski, que até então nada havia publicado, embora possuísse anotações específicas e detalhadas de todo seu trabalho, mas essas ficariam em Moscou e seu autor teve que recorrer à memória para corresponder ao projeto inicial de um livro, escrito apressadamente para cumprir o objetivo de produzir uma obra de poucas páginas e leitura atraente, revelando episódios “pitorescos” de sua vida. (TAKEDA: 2008, p. 78) Mesmo com a renegociação constante de prazos adiados e extensão no número de páginas, o produto final resultou, para seu criador, superficial e inconcluso, na contramão de seus editores, que o avaliaram demasiado extenso. *My life in Art*, traduzido por J.J.Robins, publicado em 1924 sofreu vários cortes e alterações sem o total conhecimento de seu autor, que, obviamente, não possuía domínio suficiente da língua inglesa.

Quando Stanislavski retornou ao seu país, passou dois anos reescrevendo o que consideraria a edição definitiva, publicada em Moscou no ano de 1926. Portanto, a edição russa de *Minha vida na Arte*, é seu único livro revisado que o ocidente conheceu, passando ainda por nova revisão em 1936.

O projeto de reunir conjuntamente todos seus escritos começou a interessá-lo durante a revisão de sua biografia. Em 1925, escreveu uma carta à sua amiga e consultora literária, Liubov Yakovlevna Gurevich (1866-1940), esclarecendo que desejaria organizar suas anotações e reuni-las em duas publicações complementares: uma dedicada à investigar “o trabalho interior e exterior do ator sobre si mesmo” e a segunda, “o trabalho interior e exterior do ator sobre o papel”.

Em 1928 sofreu um grave ataque cardíaco durante uma apresentação e teve que permanecer um período de três anos em convalescença. Estava próximo aos 70 anos e começou a sentir urgência em registrar seu processo de trabalho. Em dezembro de 1930 escreveu nova carta à Liubov Y. Gurevich, reconfigurando a proposta inicial para uma sequência de 07 volumes à começar por sua autobiografia. (BENEDETTI: 1982, p. 75-76). Por volta desse período, reencontrou Elizabeth (1894-1974) e seu marido Norman (1868-1937) Hapgood em Badenweiler na Alemanha. Eles haviam se tornado amigos durante a turnê norte-americana. Elizabeth, fluente em russo, havia sido sua intérprete durante a recepção na Casa Branca e Norman, seu marido, era um renomado redator e crítico de teatro. Os dois se empenharam em convencer Stanislavski a explicar seu “Sistema”, assegurando que seria possível despertar o interesse das editoras norte-americanas. O diretor russo retomou então o processo de registro e entregou o resultado inicial, como parte de um primeiro de dois volumes. Mas mesmo isso seria alterado.

*Mrs Hapgood translated the manuscript into English, while Norman Hapgood, who was an experienced editor and drama critic, was active with a red pencil suggesting cuts and changes. Mrs Hapgood translated her husband's suggestions back into Russian for Stanislavski's approval. Stanislavski signed a contract with Mrs Hapgood giving her full power of attorney to act on his behalf in receiving royalties for him and his heirs and in negotiating contracts.*⁸ (BENEDETTI: 1982, p. 105).

Além dos cortes e modificações propostas pelo casal Hapgood, a editora *Theatre Art Books* aceitou a missão mediante o direito de efetuar novas mudanças, inclusive do título original, *O Trabalho do Ator sobre si mesmo. Parte I*, considerado de pouco apelo comercial. O livro passou a se chamar *An actor prepares* e foi

⁸ Trad.: A Sra. Hapgood traduziu o manuscrito para o inglês, enquanto Norman Hapgood, um experiente editor e crítico de teatro, estava ativo com um lápis vermelho sugerindo cortes e mudanças. Hapgood traduziu as sugestões de seu marido de volta para o russo para aprovação de Stanislavski. Stanislavski assinou um contrato com a Sra. Hapgood, dando-lhe toda a procuração para atuar em seu nome ao receber royalties por ele e seus herdeiros e na negociação de contratos.

finalmente publicado em 1936, registrado em coautoria de Elizabeth e seu marido, sem qualquer indicação de que haveria uma segunda parte a ser lançada posteriormente. Embora tenha concordado com possíveis alterações e cortes, Stanislavski, continuou a escrever o livro, dando novas configurações, que foram publicadas em território soviético em 1938, pouco antes de falecer. Não é necessário dizer que as duas edições continham conteúdo e organização bastante diferenciados, causando constrangimento entre os que conheciam as ideias e práticas do encenador.

Mas o material que permanecia inédito, pois ainda estava sendo redigido, foi postumamente organizado por um de seus discípulos e enviado por seu filho aos Estados Unidos em 1948, com o fim da Segunda Grande Guerra. Como Elizabeth passou a ser detentora de seus direitos, renovados ainda em 1964, serão destes livros que irão se basear todas as traduções internacionais. E o terceiro, *Creating a Role*, compilado na reunião de quatro artigos escritos por Stanislavski, dando a enganosa impressão de ser um livro integral, elaborado e concluído por seu autor. Foi publicado em 1961, como parte final de uma hipotética trilogia, igualmente repleto de cortes significativos.

As consequências desse percurso editorial foram desastrosas: podemos afirmar que, nos dias de hoje, Konstantin Stanislavski é mal conhecido, mal interpretado e *A preparação do ator*, que apresenta apenas o processo de composição interior do ator, foi considerado durante muito tempo, na Europa e nas Américas, como sendo a expressão *integral* do pensamento de Stanislavski sobre o trabalho criador do ator. (TAKEDA: 2008, p. 73)

Entre 1951 e 1964 todos estes textos seriam reunidos e publicados na União Soviética, resultando em uma primeira coletânea de 08 volumes com cerca de quatro mil páginas. As divergências encontradas nas edições lançadas pelos dois países se tornariam cada vez mais evidentes, principalmente, quando se constatou outro tipo de alterações, desta vez efetuadas pela censura soviética, resultando numa nova edição definitiva apenas entre 1988 e 1999, nunca traduzidas para o inglês. Portanto, se as teorias serviram de base para a elaboração metodológica de seus seguidores norte-americanos, estas foram assimiladas de forma incompleta e adulterada.

E quando surgiria a possibilidade de confrontar o que havia sido de fato escrito, isto é, no século XXI, com o que fora traduzido, já era tarde demais.

Assim podemos concluir que as teorias publicadas nos EUA e traduzidas para todo o ocidente sofreram alterações e cortes consideráveis, que ainda hoje nos fazem desconhecer o que de fato Stanislavski escreveu, e o que o ocidente passou a chamar de “realismo”. Resta ainda observar as transmissões pedagógicas que deram origem às renomadas escolas de interpretação, que tanto propagaram uma direta conexão com as ideias e práticas adotadas pelo diretor russo. Experiências, como vimos, bem-sucedidas e bem rentáveis, mas igualmente ajustadas ao cenário norte-americano, como nos indica, a pesquisa de Benedetti.

*Outside Russia Stanislavski's ideas have been frequently misunderstood. There are historical reasons for this. Originally they were brought to the west by actors who had worked either at MXAT or in one of the Studios and had experience of the System in action. The question is when they were taught and at what stage of the System's development.*⁹ (BENEDETTI: 1982, p. 98).

Já encontraríamos os primeiros sintomas de um descompasso e mau entendimento, ao verificarmos que a primeira transmissão direta do “Sistema” nos Estados Unidos teve início em 14 de novembro de 1923, quando este ainda sendo elaborado em Moscou. Se as décadas de 1920 e 1930 foram os anos cruciais de sua difusão, também o foram para a reestruturação definitiva de todo o “Sistema”.

Mas retomemos ao período da turnê, entre a primeira e a segunda temporada, quando o ator Richard Boleslavski, que já vivia fora de Moscou desde 1919, entusiasmado pelo sucesso da receptividade obtida pelos espetáculos e incentivado pelo mecenato oferecido pelo casal Miriam e Herbert Stockton, interessados em recriar o método russo em solo norte-americano (CANTON:2019, p. 37), resolveu convidar a atriz Maria Uspénskaia, cujo precário vocabulário em língua inglesa, “*upon arriving in the United States consisted of only about forty or fifty words*¹⁰”(HEILMAN, 1999, p.

9 Trad.: Fora da Rússia, as ideias de Stanislavski são frequentemente mal compreendidas. Existem razões históricas para isso. Originalmente, eles foram trazidos para o oeste por atores que haviam trabalhado no TAM ou em um dos estúdios e que tinham experiência com o Sistema em ação. A questão é quando eles foram ensinados e em que estágio do desenvolvimento do Sistema.

10 Trad.: Apenas chegado nos Estados Unidos consistia em cerca de quarenta ou cinquenta palavras.

93) para fundar o *American Laboratory Theatre*, localizado no nº 139 da *Macdougall Street off Washington Square Park*, enquanto Stanislavski se esforçava por reunir apressadamente suas memórias nos intervalos de suas apresentações.

Mas nada disso diminui a importância desse acontecimento para a formação de, aproximadamente, 500 alunos, entre novembro de 1923 e junho de 1930, através de um programa destinado a educar a voz, o corpo, o intelecto e o “espírito” em um período de três anos formativos, oferecendo aulas de balé, esgrima, euritmia de Dalcroze, história do teatro, apreciação musical, dicção, fonética e canto com professores da Universidade de Columbia, do *Metropolitan Museum of Art* entre outros convidados e palestrantes estrangeiros como o dramaturgo Luigi Pirandello (1867-1936).

Lee Strasberg, apesar de considerar essa experiência definitiva para sua formação, denuncia uma dissonância provocada pela dificuldade dos dois fundadores em traduzir alguns termos para o inglês, ocasionando outros desacertos de compreensão como observou em suas memórias desse período, chamando a atenção “*sobre o fato de que o termo ‘memória afetiva’ foi empregado incorretamente pelo American Laboratory Theatre. Talvez isso tenha ocorrido pelo motivo de que tanto Boleslavski como Madame não dominassem perfeitamente a língua inglesa.*” (STRASBERG: 1990, p.96). A pesquisa de Elena Vássina e Arlete Cavalieri também chamam a atenção para os ajustes operados por Boleslavski para obter melhores resultados entre os jovens aprendizes e o contexto norte-americano.

Boleslávski aplicará o seu método, procurando um caminho mais curto e mais direto para a consecução dos objetivos e do resultado final da cena. Levando em conta a natureza e a psicologia dos atores americanos, bem como sua tradição teatral, o enfoque principal do método será a “ação”, enquanto meio principal para se chegar à construção da personagem cênica. (VÁSSINA; CAVALIERI: 2011, p. 320)

Estas adaptações seriam bem recebidas e seu prestígio aumentaria a cada ano, comprovado pelas inúmeras participações em outros espetáculos na Broadway, culminando em um definitivo convite para se transferir para Hollywood. Sua saída se deu em 03 de abril de 1929, iniciando um período de desgaste e gradativa dissolução do Laboratório, que já passava por sérios problemas financeiros. Afinal, estavam em meio à Grande Depressão de 1929. Boleslavsky, também iria registrar e publicar sua

metodologia através de *Acting – The first six Lessons*, lançado em 1933, antecipando em três anos o próprio livro publicado pelo casal Hapgood.

Em Hollywood sua bem-sucedida carreira como diretor comprovaria uma primeira conjunção de uma experiência de pedagogia e ascensão no mercado cinematográfico, dirigindo duas dezenas de filmes com um elenco notável de astros e estrelas como Joan Crawford (1904–1977), Greta Garbo (1905–1990), Marlene Dietrich (1901–1992), Gary Cooper (1901–1961), Clark Gable (1901–1960), Stan Laurel (1890–1965), Oliver Hardy (1892–1957), Gloria Swanson (1899–1983), Charles Boyer (1899–1978), Charles Laughton (1899–1962), Robert Montgomery (1904–1981), Loretta Young (1913–2000), John Barrymore (1882–1942) e Ethel Barrymore (1879–1959).

Maria Uspénskaia, por sua vez, com o fim do Laboratório fundou em 1931 a *Maria Ouspenskaya's School of Dramatic Arts*, partindo para Hollywood em 1936, atuando em cerca de 20 produções e sendo indicada duas vezes para receber o Oscar como atriz coadjuvante por sua atuação em *Dodsworth* (1936), dirigida por William Wyler (1902–1981) e *Love Affair* (1939) dirigida por Leo McCarey (1896–1969). Em uma entrevista chegou a afirmar que *"I think there is not much difference between the theater and pictures,"(...) It seems to me the technique of the stage does very well for the screen, too¹¹.*" (USPENSKAIA apud HEILMAN, 1999, p,171)

O *American Laboratory Theatre* frutificaria em outra expressiva iniciativa desenvolvida por três ex-alunos: Lee Strasberg, Harold Clurman (1901-1980) e Cheryl Crawford (1902-1986), criando em junho de 1931, na cidade de Nova York, o *Group Theatre*. Logo em seguida convidariam Stella Adler para ser sua cofundadora e no ano seguinte se juntaria ao grupo o jovem Elia Kazan, com 23 anos. Vale ressaltar, outra atividade pedagógica destinada a transmitir o “Sistema”, cinco anos antes do próprio criador apresentar em seu primeiro livro.

La idea principal del Group Theatre era la de hacer resurgir la poesia de los acontecimientos de la vida cotidiana. La depresión y nuestra reacción la avivo. Teníamos la impresión de que eran los cimientos de la sociedad los que había que cambiar. Además hubo outro elemento: El sistema de Stanislavsky nos hizo comprender mejor la vida de los seres humanos y nuestro labor debía ser entonces, la de revelar cosas mucho más profundas. Por un lado, Freud empezaba a ser bien conocido. Todas estas corrientes se mezclaban en El Group Theatre: la izquierda, la introducción de Freud y de

¹¹ Trad.: Eu acho que não há muita diferença entre teatro e cinema (...) me parece que a técnica do palco faz muito bem para a tela também.

*Marx, un compromiso totalmente idealista, desinteresado y la voluntad de formar un mundo nuevo.*¹² (KAZAN apud CIMENT: 1998, p.38-39)

O testemunho de Kazan já nos revela a referência direta à Stanislavski, porém misturado com teorias marxistas e freudianas, o que denuncia uma leitura muito particular e novo ajuste, inclusive ao seu tempo, quando chegavam as primeiras notícias da Revolução Russa, lembrando que Kazan pertencia ao Partido Comunista nesse período, e a América estava recém-saída da crise de 1929. E além de Freud e algumas teorias marxistas, a metodologia de Stanislavski se misturava com a de Meyerhold e Vakhtangov, ou o que se podia compreender sobre eles, numa época de ingenuidade e mitificação sobre tudo o que vinha da recente URSS para a esquerda comunista norte-americana: *“Yo idolatraba a los soviéticos; leíamos esa especie de periódico que sacaban para los americanos y nos creíamos sus mentiras. Adorábamos su teatro: Meyerhold, Vakhtangov, Stanislavsky. Imitábamos sus métodos.*¹³” (KAZAN apud CIMENT: 1998, p.26). A ingenuidade e apressada compreensão de Kazan sobre a URSS, o partido comunista e suas ações, ficariam ainda mais claro em anos posteriores, quando denunciou seus ex-companheiros em apoio às atividades pouco ortodoxas do Senador Joseph McCarthy (1908-1957) durante o período de caça às bruxas na Guerra Fria, lamentável episódio que nunca seria perdoado e muito elucidado sobre sua confusa compreensão em tudo o que viria da ex-URSS.

A exaltação em unir os ensinamentos de Meyerhold, Vakhtangov e Stanislavski também revelaria a escassa compreensão de concepções antagônicas sobre o trabalho de direção dos três encenadores. Pois mesmo se considerarmos o Teatro de Arte de Moscou como um mesmo vértice inicial, assim como os ideais contrários à vulgaridade teatral e ao divismo e afetação de uma tradição precedente, suas concepções eram absolutamente distintas, sobretudo no que dizia respeito a “teatralidade” combatida por Stanislavski e seu particular apreço por “reviver” o mundo real, como podemos

12 Trad: A idéia principal do grupo de teatro era reviver a poesia dos acontecimentos da vida cotidiana. A depressão e nossa reação à alimentaram. Tínhamos a impressão de que eles eram os fundamentos da sociedade que precisavam ser mudados. Além disso, havia outro elemento: o sistema de Stanislavsky nos deu uma melhor compreensão da vida dos seres humanos e nossa tarefa deveria ser, então, revelar coisas muito mais profundas. Por um lado, Freud estava começando a ser bem conhecido. Todas essas correntes estavam misturadas no The Group Theatre: a esquerda, a introdução de Freud e Marx, um compromisso totalmente idealista, desinteressado e a vontade de formar um novo mundo.

13 Trad.: Eu idolatrava os soviéticos; Líamos esse tipo de jornal que eles publicaram para os americanos e acreditávamos em suas mentiras e adorávamos o teatro de Meyerhold, Vakhtangov, Stanislavsky. Imitávamos seus métodos.

comprovar observando o registro de um debate de Vakhtangov com estudantes em 1922.

Para Meyerhold la teatralidad es lo que en un espectáculo hace que el espectador no olvide ni por un segundo que está en el teatro, que no deje de percibir ni por un segundo en el actor al maestro que interpreta su papel. Stanislavski exigía lo contrario, es decir, que el espectador olvidara que estaba en el teatro, que se sintiera en la atmósfera y en el medio en que viven los personajes de la obra. Se alegraba de que el espectador fuera a ver las Tres hermanas al Teatro de Arte no como cuando se va al teatro, sino como cuando se va a visitar a la familia Prozorov. Para él éste era el logro supremo del teatro.¹⁴ (VAJTANGOV; 1999, p.319)

E por mais que não seja frutífero apostar nas vertentes teatrais desenvolvidas na Rússia como um simples jogo de antagonismos, não podemos ignorar suas profundas distinções na essência do que deveria ser o trabalho de formação e composição de atores e atrizes. Ainda mais por unir concepções realistas e antirrealistas adaptadas ao tradicional naturalismo norte-americano. Isso nos interessa bem mais do que supor o quanto o “Método” correspondia ao “Sistema”. Mas o depoimento de Kazan nas entrevistas registradas por Michel Ciment (1938) também nos revela uma problemática combinação de técnicas corporais e vocais que foram atribuídas à Stanislavski.

Trabajaba como un loco. Em primer lugar me prepare, com la más absoluta seriedad, según el Método de Stanislavsky. Hacia todo lo que correspondía al trabajo corporal – la gimnasia, la acrobacia, la danza – de una forma mucho más intensa que lo hacen hoy los actores. Ejercitaba cada día, mi memoria sensitiva, por ejemplo: se palpa una naranja, más tarde se la ‘pela’ sin tocarla y verdaderamente se tiene la impresión de tener la cáscara entre los dedos. Esto se me daba muy bien. También recibí clases de canto y dicción pues hablaba como un golfillo de Nueva York. Trabajaba sobre todo el lado psicológico de mi personaje.¹⁵ (KAZAN apud CIMENT: 1998, p.28)

14 Trad.: Para Meyerhold, a teatralidade é o que em um espetáculo faz o espectador não esquecer por um segundo que ele está no teatro, que ele não deixe de perceber nem por um segundo no ator o mestre que interpreta seu papel. Stanislavski exigiu o contrário, isto é, que o espectador esquecesse que estava no teatro, que se sentisse na atmosfera e no ambiente em que vivem os personagens da peça. Ele ficou contente que o espectador fosse ver as Três Irmãs no Teatro de Arte não como quando vão ao teatro, mas como quando visitam a família Prozorov. Para ele, essa foi a conquista suprema do teatro.

15 Trad: Trabalhava como um louco. Em primeiro lugar, me preparei com a maior seriedade, de acordo com o Método de Stanislavski. Fazia tudo o que correspondia ao trabalho corporal – a ginástica, a acrobacia, a dança - de uma maneira muito mais intensa do que o que os atores fazem hoje. Exercitava todos os dias a minha memória sensitiva, por exemplo: se apalpa uma laranja, mais tarde é 'descascada' sem tocá-la e verdadeiramente se tem a impressão de ter a casca entre os dedos. Eu era muito bom nisso. Também recebi aulas de canto e dicção, pois falava como um banzé de Nova York. Sobretudo, trabalhava o lado psicológico do meu personagem.

Daí podemos extrair algumas importantes considerações. A primeira se concentra no extenuante trabalho físico que descreve, incluindo aulas de canto e dicção, herança do *American Laboratory Theatre*, mas que nada poderíamos relacionar com as “ações físicas” desenvolvidas por Stanislavski, pois isso seria absolutamente impossível, considerando que essa grande reviravolta em sua metodologia ainda estava sendo elaborada nos últimos anos de sua vida, mais acentuadamente, quando decidiu em 1935, formar o Estúdio de Ópera e Arte Dramática, dentro do Teatro de Arte de Moscou, enquanto o *Group Theatre* já estava em seu quarto ano de existência. Esta última fase foi definitiva para dar novo sentido ao seu “Sistema”, como consta nas memórias de Vassíli Toporkov.

Sabemos que durante toda a sua vida, Stanislavski buscou em seu sistema diferentes pontos de apoio. Enfatizava ora uma, ora outra qualidade: por vezes o ritmo, o pensamento, a tarefa, etc. Agora, toda a base do sistema passava a ser constituída pela ação física, e ele tentava limpar-se de tudo o que pudesse obscurecer, enfraquecer esse conceito. Uma vez, algum de nós lembrou-o de um procedimento mais antigo, e ele apenas fingiu ingenuamente que não sabia do que se tratava. (TORKOV:2016, p. 245)

E mesmo se levarmos em conta a possibilidade do diretor russo não ter criado nada de inusitado ou fora dos seus propósitos pedagógicos nessa derradeira experiência, sua metodologia sofria constantes reformulações. Como descreveu Toporkov, as “ações físicas” foram pouco a pouco dando novo sentido ao seu “Sistema” e elaboradas bem depois da partida de Boleslavsky e Uspénskaia. Ou seja, o *Group Theatre*, criado em 1931, derivado do *American Laboratory Theatre*, fundado em 1923, desenvolvia toda essa fisicalidade seguindo seus próprios propósitos e fundamentos. Isso seria bem razoável de supor, pois as atividades físicas já estavam presentes em outros cursos de formação de atores desenvolvidos em Nova York, como Strasberg rememorou em suas experiências como ator em 1924, antes das aulas com os dois ex-integrantes do Teatro de Arte de Moscou, quando ingressou “*numa escola de teatro convencional, a Clare Tree Major School of the Theatre, onde pratiquei dicção, voz, ballet e outros requisitos geralmente reconhecidos como necessários para o treino básico de um ator.* (STRASBERG: 1990, p.63)

Strasberg iria assumir o papel de instrutor e dirigir os espetáculos do *Group Theatre* em seus primeiros anos, alcançando um certo prestígio de público e crítica. Também partiria dele a adaptação do “Sistema” ao “Método”, sua marca até o final da vida, revelando os ajustes e adaptações feitos por conta própria.

O Método baseou-se nos princípios e procedimentos do sistema de Stanislavski. Comecei a usar esses princípios no início dos anos 30, trabalhando com atores em início de carreira no Group Theatre. E, mais tarde, em minhas aulas particulares no Actors Studio. No entanto, sempre empreguei a expressão ‘método de trabalho’ para definir nosso exercício, porque jamais gostei das implicações da palavra ‘sistema’. Além disso, em virtude das várias discussões e mal interpretações quanto ao que seria ou não o ‘sistema’, mais a confusão sobre os períodos iniciais e os posteriores do trabalho de Stanislavski, não quis torná-lo responsável por nossas faltas. O trabalho que desenvolvi pode agora ser legitimamente definido como o Método. E baseado não apenas nas indicações do trabalho de Stanislavski, como também de Vakhtangov, que posteriormente simplificou-o e estimulou-o. Acrescentei ainda minha interpretação e procedimentos pessoais. (STRASBERG: 1990, p.111)

E, mais uma vez, vemos uma simples junção do trabalho de Vakhtangov e Stanislavski. Esta apropriação e adaptação por sua própria conta geraria novos mal-entendimentos entre os jovens aprendizes que passaram a venerar Strasberg e pensar que o “Método” representaria o toque mágico de transformação, como Harold Clurman relatou no livro que escreveu sobre esse período.

*The system (incorrectly identified by some actors as the use of the exercises) represented for most of them the open-sesame of the actor’s art. Here at last was a key to that elusive ingredient of the stage, true emotion. (...) Here was something new to most of the actors, something basic, something almost holy. It was revelation in the theatre; and Strasberg was its prophet.*¹⁶ (CLURMAN: 1983, p.44-45)

A liderança de Strasberg e seus ensinamentos sobre o “Método”, acabou provocando uma dissidência interna entre os membros do *Group Theatre*, quando Stella Adler acompanhada de Harold Clurman, decidiu encontrar-se com Stanislavski, convalescente em Paris, no ano de 1934. Por cinco semanas Adler trabalhou com

16 Trad.: O sistema (identificado incorretamente por alguns atores tal como o uso dos exercícios) representou para a maioria deles o abre-te-sésamo da arte do ator. Finalmente, haveria a chave para aquele ingrediente indescritível do palco, a verdadeira emoção. (...) Havia algo novo para a maioria dos atores, algo básico, algo quase sagrado. Foi a revelação no teatro; e Strassberg, seu profeta.

Stanislavski com o principal intuito de clarear sua compreensão sobre o “Método”, ensinado por Strasberg, sobretudo, no que dizia respeito ao uso da “memória emotiva”.

*Avevo sentito dire molte cose sul conto di Stanislavskij. Avevo conosciuto attori che studiavano le sue tecniche di recitazione. Anche il Group Theatre, di cui io facevo parte, apparentemente ricorreva alle sue tecniche. Ma come attrice io avevo già accumulato molta esperienze altrove e alcune delle idee del Group Theatre non mi trovavano d'accordo. (...) Se lo avessi di fronte, non potrei fare a meno di pensare al fatto che Il Group Theatre lo sta fraintendendo.*¹⁷ (ADLER: 2017, p. 154)

Mas o encontro de Adler com Stanislavski, descrito por ela como definitivo e esclarecedor, apesar do brevíssimo tempo, recebeu outra interpretação feita pelo encenador russo, distanciado e já um pouco mais habituado a toda controvérsia envolvendo a recepção de seu “Sistema” em território norte-americano.

Chegou em Paris para falar comigo uma mulher completamente enlouquecida. Eu já a conhecia da América. Era uma atriz muito dotada. Tinha trabalhado no teatro, depois saiu e entrou na escola...para aprender o meu sistema. Não sei o que Boleslávski e Uspenskaia lhe ensinaram na escola, mas quando ela terminou o curso e voltou para o teatro... interpretava pior do que antes. Tomada de pavor, atirou-se contra mim... e gritou: “O senhor acabou comigo! E agora o senhor tem que me salvar! O que é que o senhor fez comigo?” Dizia que o meu método tinha se espalhado pela América e de repente, ela, uma atriz talentosa, tendo estudado segundo o meu sistema, perdera o seu talento. Tive que trabalhar com ela pelo menos para recuperar a reputação do meu sistema (STANISLAVSKI apud VÁSSINA; CAVALIERI: 2011, p. 325)

Mas além da questão da “memória emotiva”, parece que Stella também aprendeu algo nessa curta temporada com Stanislavski. Algo que poderia sublinhar uma distinção fundamental, tantas vezes elucidada pelo diretor russo. Isso diz respeito ao realismo e seus princípios fundamentais, tão caros para o Teatro de Arte de Moscou e tão distantes dos procedimentos norte-americanos.

Il realismo è anche una tendenza artistica. Esso chiede all'attore di giungere alla verità e poi rivelarla. Il realismo ci insegna che l'idea alla

17 Trad: Ouvi dizer muitas coisas sobre Stanislavsky. Eu conheci atores que estudavam suas técnicas de atuação. Até o Group Theater, do qual eu fazia parte, aparentemente recorria a suas técnicas. Mas, como atriz, eu já havia acumulado muitas experiências em outros lugares e não concordava com algumas das ideias do Group Theatre. (...) Se eu o tiver na minha frente, não poderei deixar de pensar no fato de que o Theatre Group o está interpretando mal.

*base del testo è la cosa più importante. Voi recitate il testo e interpretate il personaggio per mettere in luce l'idea dell'autore. Non interpretate mai voi stessi. L'attore deve sempre servire il teatro, mai se stesso*¹⁸.(ADLER: 2017, p. 156)

A divergência iria causar uma divisão radical entre os membros do grupo. Despertando em Strasberg o igual desejo de melhor compreender a metodologia do TAM. Viajou à Moscou apenas para assistir aos espetáculos, evitando procurar Stanislavski e abandonando o grupo em 1937. *The Group* terminaria em 1940, pois apesar do sucesso e prestígio de alguns de seus espetáculos, seus integrantes nunca conseguiram o suficiente para a sobrevivência. Todavia, isso tudo também não deslegitima o *Group Theatre*, reunindo pouco mais de 28 atores, incluindo Sanford Meisner, como uma experiência decisiva na história da direção e atuação para o teatro e cinema estadunidense. Pois, assim como o *American Laboratory Theatre* representou a possibilidade de organizar e sistematizar o processo de formação de atores e atrizes, um estudo sobre a encenação e a constituição de uma metodologia genuinamente norte-americana, mesmo que inspirada no “Sistema” Stanislavskiano. E a experiência ainda daria seu fruto decisivo na iniciativa de maior longevidade.

Em outubro de 1947 Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis (1909-1997), inauguram o *Actors Studio*, todos provenientes do *Group Theatre*, interessados em oferecer uma alternativa ao processo de formação artística para o teatro e cinema tendo por base, novamente, os ensinamentos de Stanislavski, e dando prosseguimento ao que fora aprendido anteriormente, como nos explica Kazan.

*Era muy importante para mi que hubiese una continuidad. Se empezó com un grupito modesto. No había más que dos cursos; yo enseñaba em uno y Bob Lewis en el outro. (...) Cogí los ejercicios fundamentales del método de Stanislavsky – el desarrollo de las sensaciones, de la imaginación, de la espontaneidad, de la fuerza del actor y, por encima de todo, la estimulación de sus posibilidades emocionales. Yo mismo, em mi tiempo, había aprendido aquello de Clurman y Strasberg*¹⁹. (KAZAN apud CIMENT: 1998, p.53)

18 Trad.: O realismo é também uma tendência artística. E pede ao ator que alcance verdade para depois revelá-la. O realismo nos ensina que a ideia por trás do texto é a coisa mais importante. Você recita o texto e interpreta o personagem para destacar a ideia do autor. Não interprete nunca a si mesmo. O ator deve sempre servir ao teatro, nunca a si próprio.

19 Trad.: Era muito importante para mim que houvesse uma continuidade. Tudo começou com um pequeno grupo. Havia apenas dois cursos; Eu ensinava em um e Bob Lewis no outro. (...) Reuni os exercícios fundamentais do método Stanislavsky - o desenvolvimento das sensações, da imaginação, da espontaneidade, da força do ator e, acima de tudo, do estímulo de suas possibilidades emocionais. Eu, tinha aprendido isso no meu tempo com Clurman e Strasberg.

Cinquenta jovens foram selecionados para participarem das primeiras turmas. Strasberg seria convidado em 1949 para lecionar lá, tornando-se definitivamente seu diretor artístico a partir de 1951. A instituição nasceu como uma corporação educativa sem fins lucrativos, financiada por sócios contribuintes e foi aos poucos, adquirindo fama e prestígio, gerando significativos donativos. Os louros e o reconhecimento dessa iniciativa já nos é bem conhecida e, sem dúvida, a mais longeva. Entretanto, esse mérito não pode ser diretamente associado ao “Sistema”, tal como foi tantas vezes divulgado, embora seja evidente sua influência, mas as adaptações e distorções também o são. Depois do *Actors Studio*, proliferaram milhares de outros cursos empenhados em transmitir o “Método”. Percebe-se que o mal-entendido resultou na banalização, com inúmeras iniciativas de pouca base e alta rentabilidade como Kazan mesmo denuncia.

Hay ahora en America miles de escuelas em donde se enseña “El Método”. Se ha convertido em un chantaje. Estos profesores se llenan los bolsillos gracias a las incertidumbres y desconfianza que em ellos mismos tienen los alumnos. Algunas reglas, como la utilización de la memoria asociativa o la de las propias experiencias personales para comprender las cosas, han sido empleadas de una forma tan constante e irreflexiva que se han vuelto banales, mecánicas y por lo tanto sin utilidad alguna²⁰. (KAZAN apud CIMENT: 1998, p.60)

Observando todo esse movimento, que se iniciou na turnê russa de 1922, passou pelas experiências do *American Laboratory Theatre* (1923-1930) e do *Group Theatre* (1931-1940), chegou ao ano de 1947 na fundação do *Actors Studio*, e muito o ultrapassou, difundindo um “Método” de sucesso atribuído à Stanislavski, embasado por publicações que pouco correspondiam às concepções de seu autor, acabou gerando distorções consideráveis dos conceitos-chaves de entendimento sobre naturalismo e realismo. O problema não estaria num ideal de pureza que deveria corresponder às suas origens com exatidão. Adaptações são sempre necessárias e devem ser aceitas com naturalidade em qualquer contexto, como muitas vezes alegaram os criadores dessas iniciativas pedagógicas, escapando de um constrangimento provado por estudiosos de

20 Trad.: Atualmente, existem milhares de escolas na América onde o “Método” é ensinado. Se converteu em uma chantagem. Esses professores enchem seus bolsos graças às incertezas e desconfianças que os próprios alunos têm. Algumas regras, como o uso da memória associativa ou a própria experiência pessoal para entender as coisas, foram usadas de maneira tão constante e impensada que se tornaram banais, mecânicas e, portanto, sem utilidade alguma.

Stanislavski. É natural que haja modificações e ajustes, considerando línguas, culturas e comportamentos sociais bastante diversificados e antagônicos em muitos aspectos, sobretudo se analisarmos a Rússia, o período soviético e os EUA. Também são indiscutíveis os esforços empreendidos na construção de uma metodologia dedicada à formação e preparação de diretores, cineastas, atores e atrizes que queiram se profissionalizar no teatro e cinema norte-americano.

O problema foi ter carregado o cadáver de Stanislavski por tantas décadas, abreviado e adulterado seus princípios fundamentais, transformados em uma estrutura de resultados avalizados pelo mercado, confundindo inteiramente a noção de realismo e naturalismo, que contaminaria a televisão e, ainda pior, exportando para o mundo a soma desses desacertos com a superioridade e hegemonia típica estadunidense, resumindo tudo, como o próprio Kazan denuncia, numa certa “receita de bolo”, bastando ser bem aplicada para obter resultados satisfatórios, ocasionando uma banalização e diluição de todo um trabalho investigativo, que sempre teve por princípio desacreditar em qualquer manual básico e acabado de aprendizado e aplicação. *“Muchas de esas “cosas” estropeaban el Método reduciéndolo a una serie de recetas cómodas. A los americanos les gustan las recetas rápidas, las soluciones prácticas²¹”.* (KAZAN apud CIMENT: 1998, p.61)

Carregar o cadáver de Stanislavski por tanto tempo serviu para assegurar o prestígio de usufruir de uma base sólida e investigativa, como a desenvolvida pelo Teatro de Arte de Moscou, renegada e abandonada pelos soviéticos. E tal como um filho desprezado, foi adotado pelos norte-americanos, que se fizeram passar por seus genitores, de uma forma tal e absoluta, que ignoraram, inclusive, aqueles que estariam muito mais próximos do que fora e continuava sendo desenvolvido no Teatro de Arte de Moscou, isto é, sua influência em gerações posteriores na própria Rússia e nos países do leste europeu que tinham sido anexados durante a vigência da União Soviética. Afinal, são evidentes os desdobramentos artísticos que foram desenvolvidos nessa região tendo por base o “Sistema” criado por Stanislavski.

Outros grupos que trabalharam com os métodos de Stanislavski foram o Estúdio Armênio em Moscou, o Reduto polonês, fundado em 1919 em

21 Trad.:Muitas dessas "coisas" estragaram o método, reduzindo-o a uma série de receitas confortáveis. Os americanos gostam de receitas rápidas, soluções práticas.

Varsóvia, o estudo estabelecido em Kiév pela atriz polonesa S. Wisocka, e o teatro Nacional Búlgaro, em Sofia, sob a direção de N.O. Massalitinov, um discípulo de Stanislavski. (BERTHOLD: 2014, p.466)

E teríamos que considerar as origens propulsoras de uma cena teatral que surgiria na década de 1960, extremamente provocativa e investigativa que, a princípio, nada teria em comum com as concepções do encenador-pedagogo. No entanto, é perceptível sua influência em diversos processos investigativos e nos diversos estúdios e laboratórios criados ao longo de todo o século XX, como o caso do diretor polonês, Jerzy Grotowski (1933-1999), cuja filiação direta nunca foi negada, mesmo chegando em resultados diametralmente opostos, como afirmou em seu clássico texto “Em Busca de um Teatro Pobre”, escrito em 1965.

Formei-me sob Stanislavski; os seus estudos persistentes, a sua renovação sistemática dos métodos de observação e a sua relação dialética com respeito ao próprio trabalho precedente fizeram dele o meu ideal pessoal. Stanislavski colocou as perguntas metodológicas chave. As nossas soluções, todavia, diferem amplamente das suas: algumas vezes chegamos a conclusões opostas. (GROTOWSKI: 2007, p.105)

Grotowski voltaria repetidas vezes a citar Stanislavski como um exemplo de um trabalho investigativo, ao qual se afinaria em seus princípios e não em sua estética. Uma investigação cujas qualidades estariam, justamente, concentradas em desacreditar em uma metodologia única e definitiva, como escreveu em 1980 no texto *Resposta à Stanislavski*.

*Nutro per Stanislavskij un grande, profundo, multiforme rispetto. Questo rispetto è fondato su due cardini. Il primo è la sua autoriforma permanente, il continuo mettere in questione nel lavoro le tappe precedenti. Non si trattava della tendenza a rimanere moderno . Era il prolungamento coerente di quella stessa ricerca della verità . In realtà dubitava delle novità. Se la sua ricerca si è fermata al método delle azioni fisiche, non è successo perché vi avesse trovato la verità massima della professione, ma perché la morte ha interrotto la sua ricerca ulteriore. Il secondo motivo per cui ho un grande rispetto per Stanislavskij è il suo sforzo di pensare sulla base di quello che è pratico e concreto.*²² (GROTOWSKI ; 2007, p.50)

22 Trad.: Nutro por Stanislavski um grande, profundo e multiforme respeito. Este respeito se baseia em dois pilares. A primeira é sua permanente autorreforma pessoal, o contínuo questionamento do trabalho em suas etapas anteriores. Não se tratava da tendência em permanecer moderno. Foi a extensão coerente dessa mesma busca pela verdade. Na realidade, ele duvidava das novidades. Se sua pesquisa parou no método das ações físicas, isso não aconteceu porque ele encontrou a máxima verdade da profissão, mas

Isso comprovaria um erro em pensar no “Sistema” enquanto um “Método” concluído e aplicável em qualquer situação, pois nem o próprio Stanislavski acreditou nisso quando acolheu os estudos de Meyerhold, demonstrando nunca acreditar numa via única de investigação. Portanto, o problema não se concentra nas adaptações de Boleslávski, Strasberg, Kazan, Chekhov, Adler ou Meisner ou qualquer outra readaptação do que foi desenvolvido no Teatro de Arte de Moscou para a realidade norte-americana, a questão é acreditar que esta seja a única leitura possível e se sobrepor às outras com a mesma arrogância e supremacia que faz com seus filmes nos mercados internacionais.

Ainda mais agravado e legitimado pela onipresença avassaladora do Oscar frente a outras premiações, igualmente ou mais, importantes, como Cannes, Berlim, Veneza, Moscou, Locarno, Tóquio, Instambul, São Paulo, Cairo, Taipei, Edimburgo, Lisboa, Montreal, Goa, Buenos Aires, Cracóvia, Sán Sebastián, ou tantas outras criadas ao longo da segunda metade do século XX, onde podemos encontrar pluralidade consideravelmente maior. Entretanto, é lamentável o quanto sabemos sobre o processo de formação e direção de atores e atrizes dos filmes de cineastas reconhecidos pela crítica especializada e com prêmios acumulados, pois poderíamos estabelecer uma análise comparativa sobre as diferentes leituras e metodologias de direção de atores e atrizes. Afinal, estamos falando de filmes indubitavelmente ficcionais, com processos igualmente bem-sucedidos de direção e interpretação, empenhados em apresentar cenas e personagens verossímeis.

Tampouco poderíamos pensar que a influência de Stanislavski tenha se limitado ao teatro na Rússia e no leste europeu, encontrado algum tipo de obstáculo político ou artístico, e só reabilitado graças ao cinema norte-americano, pois Vsevolod Pudovkin (1893–1953) seria o primeiro a nos desmentir.

Considero a série dos métodos da escola do Teatro de Arte de Moscou muito mais próximos e muito mais adequados para uso numa escola de atores cinematográficos. Naturalmente é preciso saber reconhecer e eliminar todas as formas de teatralização que, sem dúvida, não podem prevalecer senão numa escola de teatro. (...) extraordinariamente interessantes são as passagens nas memórias de Stanislavski nas quais se refere à necessidade da imobilidade por parte do ator a fim de concentrar a atenção do espectador sobre sua interioridade. (PUDOVKIN:1956, p.115)

porque a morte interrompeu sua busca posterior. A segunda razão pela qual tenho grande respeito por Stanislavsky é seu esforço para pensar com base no que é prático e concreto.

É interessante como Pudovkin reconhece no Teatro de Arte de Moscou as bases necessárias para uma atuação cinematográfica, sobretudo, no aspecto da interioridade. E é curioso pensar que seu livro *Film Acting*, publicado pela primeira vez em 1935, dois anos após *Film Technique* (1933), também antecipa *An actors prepares* (1936) de Stanislavski. Em outro texto, *Stanislavsky's System in the Cinema*, publicado em março de 1953, no número 22 da revista *Sight and Sound*, iria reconhecer todo um trabalho desenvolvido no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, pois a extrema limitação do espaço acabou propiciando uma aproximação intimista que muito poderia servir ao cinema.

Entretanto esse intimismo não poderia ser, de forma alguma, comparado à prática naturalista, tal como afirmava Stanislavski, pois esse sentido de espontaneidade não interessava ao encenador e nem ao cineasta. “O ator, tanto no teatro como no filme, não pode jamais ser, como foi repetidamente sustentado, natureza simples e espontânea.” (PUDOVKIN:1956, p.26). E será Pudovkin quem irá nos recordar o quanto essa ideia de uma arte naturalista e espontânea seria bem distante do que os russos compreendiam como realismo.

Os naturalistas, que copiam os fenômenos da realidade sem dar nenhuma generalização dos mesmos, criam antes um frio mecanismo desprovido dos vínculos internos que existem nos fenômenos e que os unem a todos os outros fenômenos formando um todo. O realismo de uma imagem aproxima-se da complexidade do objeto, aprofundando seus pormenores e, ao mesmo tempo, representando-o como parte de um todo.” (PUDOVKIN:1956, p.111-112)

E aqui nos deparamos com um ponto central para elucidar a distinção entre o realismo compreendido no contexto russo e o quanto isso se difere do naturalismo. Pois embora possamos reconhecer uma convergência no combate à teatralidade e ao artificialismo, assim como a construção de uma veracidade na cena, seja no teatro ou no cinema, há um aspecto fundamental que também poderá guiar nossa análise. Robert Bresson já distinguiu com clareza a diferença entre o natural e o verdadeiro, afirmando em seu livro *Notas sobre o Cinematógrafo* (1975), afirmando que: “*O real em estado bruto não produzirá sozinho o verdadeiro*” (BRESSION: 2005, p.83)

Essa essencial distinção também é encontrada em alguns textos dos formalistas russos reunidos em *Teoria da Literatura* (1965), obra de Tzvetan Todorov (1939-2017),

filósofo e linguista búlgaro, radicado na França, onde expõe o objetivo da Arte, em suas linguagens e convenções, empenhada em destruir o automatismo da visão cotidiana da realidade, afirmando que “*O hábito impede-nos de ver, de sentir os objetos; é preciso deformá-los para que nosso olhar neles se detenha: é este o objetivo das convenções artísticas.*” (TODOROV: 2013, p. 14).

Um sentido de deformação que será caro e essencial para os formalistas russos para combater uma ambiguidade perceptível na definição de verossimilhança na arte. No mesmo livro encontraremos outro texto, *Do Realismo na Arte*, escrito por Roman Jakobson (1896-1982), linguista e semiólogo russo, no qual estabelece uma distinção entre uma forma, que reconhece como revolucionária, na “*tendência a deformar os cânones artísticos em curso, interpretada como maior proximidade com a realidade*” (JAKOBSON: 2013, p.114) e uma outra, com características conservadoras, que busca construir uma representação mais fidedigna. Essa ambiguidade contida na verossimilhança também corresponderia um observador revolucionário, que admitiria essa deformação como parte essencial para melhor enxergar a realidade e outro, conservador, que veria “*a deformação dos hábitos artísticos em curso como uma degradação da realidade.*” (JAKOBSON: 2013, p.114)

Jakobson ainda citaria a obra de Ivan N. Kramskoi (1837-1887), um dos expoentes do realismo na pintura russa, autor do quadro *Cristo no deserto* (1872), defensor de uma “desordem” ou “deformação” no objeto para melhor identificá-lo e captar sua essência, muito além das aparências.

O caráter convencional, tradicional da apresentação pictórica determina em boa medida o ato mesmo de percepção visual. À medida que a tradição vai fixando-se, a imagem pictórica torna-se um ideograma, uma fórmula que ligamos de imediato ao objeto segundo uma associação de contiguidade. O reconhecimento produz-se instantaneamente. O ideograma deve ser deformado. O pintor inovador deve ver no objeto o que ontem ainda não via, deve impor à percepção uma nova forma. O objeto é apresentado por uma miniatura inabitual. Assim, Kramskoi, um dos fundadores da escola dita realista na pintura russa, conta em suas memórias como procurou deformar ao máximo a composição acadêmica, e essa ‘desordem’ é motivada pela maior aproximação da realidade. (JAKOBSON: 2013, p.112)

Este procedimento deformador poderia ser comparado a de um biólogo, interessado em estudar e distinguir pequenas partículas em seu microscópio e para tanto

deve adulterar sua aparência, adicionando elementos artificiais, como pigmentos, para melhor reconhecer suas particularidades.

Escrevia Dostoiévski que, na arte, os exageros são inevitáveis; para mostrar o objeto, é preciso deformar a sua aparência anterior, colori-lo como se colorem os preparados para observação no microscópio. Damos ao objeto uma cor diferente e pensamos: ele se tornou mais visível, mais real. (JAKOBSON: 2013, p.119)

No mesmo livro há outro texto bastante emblemático, A Arte como procedimento, escrito em 1917 por um dos protagonistas do movimento Formalista Russo, Viktor Chklóvski (1893-1984), grande influenciador das obras de Meyerhold e precursor do “distanciamento” de Brecht (1898-1956), ao qual ainda iremos retornar.

A automatização engole os objetos, as roupas, os móveis, a mulher e o medo da guerra.(...) E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é de pedra, existe o que chamam arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já “veio a ser” não importa para a arte. (Chklóvski: 2013, p.91)

Creio que podemos reunir essas contribuições como bastante elucidativas sobre o papel da arte na tentativa de representação da realidade, ao menos como foi concebido na Rússia. E mesmo pressupondo as críticas e diferenças que se tornarão cada vez mais evidentes entre o realismo do Teatro de Arte de Moscou e as influências dos Formalistas na nova cena que se inaugura após a revolução de 1917, em ambos os lados nunca houve a crença de uma mera reprodução fidedigna e fotográfica da realidade.

Trata-se da mesma diferença que Stanislavski percebia ao partir dos sentimentos do intérprete para se chegar ao personagem. Não interessava naturalizar os cacoetes, evidenciados nas falas e gestos, utilizados em seu cotidiano. Tudo deveria estar envolvido em um processo de composição, ao qual o artifício estaria presente, embora imperceptível, pois do contrário seria a teatralidade, que nunca o interessou. Pudovkin reconhece esse sentido de não familiaridade, imprescindível ao intérprete no processo de composição da personagem para escapar do mimetismo convencional.

Certamente não se pode sustentar a necessidade, para o ator cinematográfico, de representar, uma ou duas vezes, no filme, a si mesmo. Tanto mais quanto, ainda que ele representasse só a si mesmo, não poderia deixar de modificar o próprio comportamento, em subordinação às exigências do filme todo, e de dar ao seu próprio papel uma certa orientação ideológica. Sem dúvida, em caso algum o personagem no filme poderá ser uma simples cópia do seu ser real com todas as respectivas características individuais. (PUDOVKIN:1956, p.109)

Partindo dessa premissa veríamos o quanto Hollywood, salvo algumas raras exceções em obras específicas ou trajetórias particulares, nunca esteve alinhado a estes propósitos. Pois os objetivos e procedimentos sempre foram outros, desde o Cinema Narrativo em 1908, capitaneado por Griffith. Precisamos indagar o quanto de fato foi alterado com todas essas experiências pedagógicas, interessadas em transplantar a metodologia russa em solo norte-americano. E um dos primeiros olhares críticos veio das palavras do húngaro Béla Balázs (1884-1949) em seu livro *Theory of Film* (1923).

Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional.” (BALAZS apud XAVIER: 2005, p.22)

É curioso pensar que o livro de Balázs foi publicado no mesmo ano que marcaria o início da turnê de Stanislavski, comprovando o quanto esse caráter ilusório sobre a realidade poderia estar visível já no início dos anos 1920. Além disso, vale recordar outra publicação do mesmo período, destinada a ensinar os ofícios da atuação, *Screen Acting* (1921), escrita por Mae Marsh (1894-1968), atriz que havia estreado com 15 anos no cinema, dirigida por Griffith, já bastante conhecida nessa época pelo protagonismo de suas personagens e suas cenas de grande impacto em *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916). Em seu livro recomendava sete requisitos para um iniciante se tornar um bom intérprete.

If I were requested to choose from among ten beginners the one who would go the farthest in motion pictures I should unhesitatingly lay my finger upon the one who possessed the following qualifications: 1) Natural Talent. 2) Ambition 3) Personality 4) Sincerity 5) Agreeable

*appearance 6) Vitality and strength 7) Ability to learn quickly.*²³
(MARSH:1921, p. 33)

É reconhecível a subjetividade de seus ensinamentos, bem mais afinada aos procedimentos que vigoravam no final do século XIX, relacionados ao “monstro sagrado”, desconsiderando as reformas de Antoine e Stanislavski, sobretudo, quando se refere ao “talento natural”, “personalidade” e “aparência agradável”. Mas apesar de demonstrar um certo descompasso com o que havia se alterado na cena teatral, o que é compreensível para um menina que estreou no cinema aos quinze anos de idade e com vinte já estaria protagonizando o filme de maior audiência da história do cinema até aquele momento, tornando até compreensível a subjetividade de seus ensinamentos, pois estariam assegurados pelo inegável sucesso de suas composições, assim como de seus colegas e seus antecessores que construíram a base para alcançar a inestimável receptividade de seu público. Mas devemos dar importância ao quarto quesito, destinado à “sinceridade”, pois voltaria a citá-lo em um outro trecho, para enaltecer o trabalho pioneiro de Mary Pickford (1892-1979) e seu partner Charles Ray (1891–1943), com pouca diferença de idade, numa interpretação considerada excelente por seu caráter de veracidade.

I think considerable of the success of Mary Pickford and Charles Ray – to name but two stars – is due to their absolute and abundant sincerity. The camera, finding so much that is clean and real, has joyously reproduced it. (...) My candidate for screen honors, therefore, must have the God-given quality of sincerity.
24(MARSH:1921, p. 36)

A “sinceridade” da dupla, assim como a maioria dos jovens intérpretes de Griffith, estaria diretamente relacionada a uma representação menos teatral, ou se preferirmos, histriônica, com gestual mais discreto e natural. Tal discricção e naturalidade era obtida pelo estudo contínuo de observação das pessoas em suas ações

23 Trad.: Se me pedissem para escolher entre dez iniciantes, o que iria mais longe no cinema, sem hesitar, colocaria meu dedo sobre aquele que possuía as seguintes qualificações: 1) Talento Natural. 2) Ambição 3) Personalidade 4) Sinceridade 5) Aparência agradável 6) Vitalidade e força 7) Capacidade de aprender rapidamente.

24 Trad.: Penso que o sucesso de Mary Pickford e Charles Ray - para citar apenas duas estrelas - se deve à sua sinceridade absoluta e abundante. A câmera, encontrando tantas coisas limpas e reais, a reproduziu com alegria. (...) Meu candidato a honras da tela, portanto, deve ter a qualidade de sinceridade dada por Deus.

cotidianas. Estudos que podem ser confirmados no livro *The Movies, Mr.Griffith, and me* (1969), escrito por outra atriz famosa de Griffith, Lillian Gish (1893–1993), que havia iniciado sua carreira aos dezenove anos, lembrando em seu livro as orientações recebidas por seu mestre e diretor para observar como as pessoas agiam em seu dia a dia.

*He made it clear to us that acting required study. "No matter where you are, watch people," told us. "Watch how they walk, how they move, how they turn around. If you're in a restaurant, watch them across the table or on the dance floor," Whenever he saw some behavior pattern that intrigued him, he would use it at an appropriate moment in one of his pictures. "Catch people off guard", he reminded us continually.*²⁵ (GISH; PINCHOT, 1969, p.97)

Vale ressaltar a nítida diferença entre uma vertente que valoriza a observação do gestual cotidiano para reproduzi-lo com extrema habilidade e outra destinada a “deformar” os objetos a serem representados para que a plateia possa melhor enxergá-los, sem seus habituais automatismos. Enquanto uma reproduz mimeticamente o que observa, a outra só o faz depois de analisá-lo criticamente. Há também o aspecto de naturalizar a ação mimetizada com suas próprias emoções. É o que constatamos na descrição de Griffith sobre seu método de trabalho no texto *What I Demand of Movie Stars*, publicado em fevereiro de 1917, ressaltando a importância de agir com “sinceridade” diante das câmeras, usando os próprios sentimentos para exprimir suas emoções:

No que diz respeito a cenas emocionais, quer sejam de amor, ódio, alegria, tristeza, surpresa, desgosto, exaltação ou qualquer dos traços das maiores emoções, o melhor dos atores e atrizes limita-se a seguir em frente e fazê-lo como se, realmente e verdadeiramente, isso fizesse parte da sua experiência de vida. (GRIFFITH, 2004, p.296)

Tal “sinceridade”, que Griffith tanto defendia e almejava, tornou-se crucial para se opor à atuação teatral. E se deve, principalmente, pelo que descobriu ao aproximar a câmera de seus atores e atrizes, desde que experimentou pela primeira vez no filme *For*

25 Trad.: Ele deixou claro para nós que atuar requer estudo. Não importa onde você esteja, observe as pessoas', nos disse. 'Observe como eles andam, como se movem, como se viram. Se você estiver em um restaurante, observe-os do outro lado da mesa ou na pista de dança'. Sempre que ele visse algum padrão de comportamento que o intrigasse, ele o usaria em um momento apropriado em algum de seus filmes. "flagre pessoas desprevenidas", ele nos lembrava continuamente.

Love of Gold (1908). Esta operação foi decisiva para a elaboração e construção de um novo modelo interpretativo, como consta no livro *D. W. Griffith & the origins of american narrative film: The early years at biograph*, de Tom Gunning (1949), historiador norte-americano, ao qual associa essa radical transformação ao pioneirismo de uma reformulação no uso de câmeras e lentes. “*The new style of performance interacted with other levels, the closer camera positions allowing greater use of facial play; as well as editing patterns which revealed motives and intentions eliminating the need for gestural soliloquies*”²⁶. (GUNNING, 1991, p.229)

A proximidade da câmera iria ocasionar a necessidade de investigar um outro tipo de atuação, na qual o gestual e a movimentação deveriam ser bem mais contidos e suavizados, pois a visão do espectador não estaria tão distanciada como ocorria nos grandes teatros e qualquer exagero estaria ampliado e revelado para a audiência, impedindo a imersão necessária nesse mundo aparentemente “real”.

Outro elemento que poderia contribuir para prejudicar essa espontaneidade, também seria revelada por Lilian Gish, no descarte das falas decoradas. “*This naturalness was the result of careful rehearsal, although he never used a scenario. But it was more than endless patience in rehearsals that distinguished him from others directors*”²⁷ (GISH; PINCHOT, 1969, p.66) Tudo deveria ser espontâneo, mais sutil, discreto, menos operístico, gerando códigos interpretativos absolutamente novos e distintos. E não podemos descartar a conjunção fundamental com a Montagem Paralela e a Decupagem Clássica.

Roberta Pearson em seu livro *Eloquent Gestures. The transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*.(1992), iria investigar essa mudança e identificar dois códigos interpretativos. O primeiro código seria o “histriônico”, que até então vigorava nos palcos e nas telas, seguindo uma base referencial de gestos, que o intérprete deveria conhecer e utilizar para cada estado emocional. Este conhecimento, certamente, exigiria maior experiência. O outro código, seria o “verossímil”, ao qual o intérprete se valeria de suas próprias sensações, na busca extrema de sua “sinceridade”

26 Trad.: O novo estilo de performance interagiu com outros níveis, as posições mais próximas da câmera, permitindo maior uso do jogo facial; bem como padrões de edição que revelaram motivos e intenções, eliminando a necessidade de solilóquios gestuais

27 Trad.: Essa naturalidade foi o resultado de um ensaio cuidadoso, embora ele nunca tenha usado um roteiro. Mas foi mais do que a paciência sem fim nos ensaios que o distinguiram dos outros diretores.

ao se deparar com algum acontecimento inusitado. Por conseguinte, um elenco mais jovem poderia ser mais apto a aplicá-lo.

*Verisimilarity coded acting had no standard repertoire of gestures, no limited lexicon. The style defined itself by the very abandonment of the conventional gestures of the histrionic code. Actors no longer portrayed emotions and states of mind by selecting from a pré-established repertoire but by deciding what was appropriate for a particular character in particular circumstances.*²⁸ (PEARSON: 1992, p. 37)

Essa passagem, entre o código “histrionico” para o “verossímil”, como apontam os estudos de Pearson, se deu entre 1910 e 1911. Uma transição não tão brusca, mas gradativa, fazendo com que os dois códigos estivessem presentes em um mesmo ano e até, muitas vezes, numa mesma película, dependendo dos estilos convencionais adotados por diferentes gerações de atores e atrizes.

The presence of the two codes in films made during the same year, and, sometimes even in the same film, prevents simply declaring that the verisimilar code replaced the histrionic on a precise date in a certain film. While one can identify 1910 and 1911 as the crucial transitional years, during which the codes mingle more frequently than previously or subsequently, we cannot reduce the matter to a question of chronology, providing lengthy and tedious year-by-year descriptions of acting. (PEARSON: 1992, p. 51)

Essa distinção talvez nos ajude a pensar sobre os motivos de Griffith trabalhar com atores e atrizes bem jovens, embora haja outras razões. No texto “*Youth, the Spirit of the Movies*”, iria justificar com clareza sua opção: “*Precisamos de juventude! Precisamos de juventude porque as estrelas de cinema mais famosas são assoladas pela técnica do velho espectáculo e os requisitos da arte mais nova são bastante diferentes.* (GRIFFITH, 2004, p.306-307)

Portanto, se 1908 é conhecido convencionalmente como o ano em que se consolidou a linguagem cinematográfica, através do cinema narrativo proposto por Griffith, também foi decisivo para alterar radicalmente o tipo de seleção, o trabalho dos intérpretes e, conseqüentemente, o início do reconhecimento desses resultados por parte

28 Trad.: O código verossímil não tinha repertório padrão de gestos, nem léxico limitado. O estilo se definiu pelo próprio abandono dos gestos convencionais do código histrionico. Os atores não mais retratam emoções e estados de espírito selecionando um repertório pré-estabelecido, mas decidindo o que é apropriado para um personagem em particular em circunstâncias particulares.

da imprensa. Afinal, até este ano a atuação era considerada privilégio de atores e atrizes do teatro, como novamente revela a pesquisa de Pearson. “*By 1907 journalists acknowledged the existence of film actors, but only insofar as their actions were important to the construction of a coherent narrative.*”²⁹ (PEARSON: 1992,p.14) Isto significou um enorme desprezo por todo requintado trabalho corporal da troupe comandada por Méliès, assim como a supervalorização de um modelo interpretativo que iria se tornar padrão e hegemônico.

Se a transformação entre os dois códigos estaria identificada entre 1910 e 1911, o início dessa mudança se localizaria em 1909, segundo Tom Gunning, com a entrada de Mary Pickford no cinema, aos 17 anos, recebendo 40 dólares por semana, em uma tímida participação em *Her first biscuits* (1909), sob a direção de Griffith, contemporaneamente à saída da atriz Florence Lawrence (1890-1938) da *Biograph*.

*By the summer of 1909 a strong transformation in acting style was underway at Biograph. Something of this change in acting styles is captured in a literal changing of the guard, as the first ‘Biograph girl’, Florence Lawrence, left the company and another, Mary Pickford, was groomed to take her place. This change in acting personnel also brought into focus a phenomenon that had great consequences for motion picture acting and the film commodity – the appearance of the ‘picture personality’ and eventually the institution of the star. This phenomenon went beyond acting style and laid the groundwork for a new relation between films and viewers.*³⁰ (GUNNING, 1991, p.218)

Curiosamente, também será somente em 1909, quando teremos um primeiro comentário de uma jornalista se referindo ao trabalho de uma atriz de cinema, associando seu rosto ao estúdio de Edison, como a “*Biograph Girl*”.

It is not until April 1909, in a review of Lady Helen’ Escapade (february 10,11) that a trade journal calls Lawrence the ‘Biograph girl’. The reviewer praises Lawrence as well as expressing a high opinion of Biograph films

29 Trad.: Em 1907, os jornalistas reconheceram a existência de atores de cinema, mas apenas na medida em que suas ações se tornaram importantes para a construção de uma narrativa coerente.

30 Trad. : No verão de 1909, uma forte transformação no estilo de atuação estava em andamento na Biograph. Algo dessa mudança nos estilos de atuação é capturado em uma troca literal da guarda, quando a primeira 'garota da biografia', Florence Lawrence, deixou a empresa e outra, Mary Pickford, foi preparada para tomar seu lugar. Essa mudança no pessoal de atuação também trouxe à tona um fenômeno que teve grandes consequências para a atuação no cinema e a comodidade do filme - a aparência da 'personalidade da imagem' e, eventualmente, a instituição da estrela. Esse fenômeno foi além do estilo de atuação e lançou as bases para uma nova relação entre filmes e espectadores.

*generally and linking new styles of characterization with the 'uplift' of the motion Picture.*³¹ (GUNNING: 1991, p.218-2019)

As pesquisas de Gunning também nos indicam que só depois de 1913 os artistas passaram a ter seus créditos nos filmes, antes disso todos eram anônimos. O que nos remete novamente à enorme ignorância que temos sobre a metodologia adotada por Méliès e todo o elenco cinematográfico até este período. Além disso nos faz refletir o quanto a imagem de um intérprete estava entrelaçada com a imagem da produtora, como uma fábrica que detém os direitos sobre os objetos que produz. Sua identidade estava atrelada ao estúdio ao qual estava atrelado. Um modo de produção, gestão e comercialização não tão distante, temporalmente nem geograficamente, daquilo que foi concebido por Henry Ford (1863-1947) para a indústria automobilista norte-americana, coincidentemente, em 1913, dando a base necessária para colocar a produção de filmes e automóveis num mesmo diapasão de indústria, comércio e disputa de mercado internacional, atraindo seus consumidores.

Não é difícil supor que todos esses esforços não seriam recompensados dois anos depois, quando em 21 de março de 1915 estrearia *The Birth of a Nation*, o exitoso sucesso de bilheteria no vigésimo aniversário da Sétima Arte. Não se tratava apenas da consagração do cinema narrativo de Griffith, isso já havia sido provado nos anos da *Biograph*, era a aclamação definitiva de um método de contar histórias e dirigir atores e atrizes. O êxito dessa produção asseguraria o interesse em aprender o que Mae Marsh teria a ensinar aos jovens amadores, mesmo considerando toda a subjetividade de seus ensinamentos. Também vale lembrar o cachê astronômico que sua colega, Mary Pickford, considerada a atriz mais bem paga no mundo cinematográfico das primeiras décadas, além do significativo título de *America's Sweetheart*. Indubitavelmente, este é o momento decisivo para a indústria cinematográfica perceber o valor necessário à combinação lucrativa entre *Studio* e *Star System*. O mundo dos estúdios, que seria cada vez mais valorizado e exportado para o mundo passaria a ser indissociável do mundo das estrelas e com ele, seus métodos interpretativos, fundamentais a este ideal ilusório, como atesta a análise sobre a Decupagem Clássica, desenvolvida por Ismail Xavier em seu livro *O Discurso Cinematográfico – A Opacidade e a transparência*.

31 Trad.: Não foi antes de abril de 1909, em uma resenha de Lady Helen 'Escapade' (10 de fevereiro de 2011), que um diário comercial chama Lawrence de "Biograph Girl". O crítico elogia Lawrence, além de expressar uma opinião elevada dos filmes da Biograph em geral e relacionar novos estilos de caracterização ao "alto nível" do cinema.

A elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurado por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas. – a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas, etc. Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens.- tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção dessa realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é ‘parecer verdadeiro’; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação. (XAVIER: 2005, p.41)

Todos esses êxitos em torno a uma determinada forma reconhecida e aclamada de pensar e fazer cinema, na qual a representação naturalista caminhava lado a lado das tramas psicológicas interessadas em despertar a empatia necessária para que o espectador pudesse absorver uma realidade apaziguada, diluída em suas representações, cuja tradição fundada por Griffith continuaria se desenvolvendo até alcançar a era de ouro do Cinema Clássico na passagem da década de 1920 para 1930.

E para acentuar ainda mais essa ascensão, surgiria o cinema sonoro em 1927, quando o mimetismo seria definitivamente coroado, pois estaria em perfeita sintonia com a naturalidade e o espontaneísmo desenvolvido em Hollywood. Por outro lado, cada vez mais distante do sentido de composição artística defendida pelos russos, comprovado nas conhecidas intervenções de Sergei M. Eisenstein (1898–1948), como também de Pudovkin, observadas nesse artigo escrito para *Kino i kul'tura*, nº 5-6, em 1929.

*We must accept sound as a new raw material for composition. We must remember that it is not important for us to film and show a crying child so that the audience simultaneously sees the child, hears him crying and says, "Oh, how like a real child". What is important for us is to have the opportunity of fixing on film and reproducing in the auditorium the cry of a child as a sound stimolous that evokes definite and precise associations, and then of combining this sound with a selected visual stimulus. The fact of the matter is that are shown but, on the collision, the conflict, between then. It was S.M.Eisenstein Who first formulated this clearly. He is profoundly correct. The presence of the conflict and collision determines the expressiveness of each particular combination*³². (PUDOVKIN: 1994,P. 264)

32 Trad.: Devemos aceitar o som como uma nova matéria-prima para composição. Devemos lembrar que não é importante filmar e mostrar uma criança chorando, para que o público a veja simultaneamente, a ouça chorando e diga: "Oh, como se parece com uma criança de verdade". O que é importante para nós é ter a oportunidade de fixar no filme e reproduzir no auditório o choro de uma criança como um som estímulo que evoca associações definidas e precisas, e depois combinar esse som com um estímulo visual

Seguindo a este raciocínio fica difícil imaginar que o trabalho de Boleslavski e Ouspénskaia fosse capaz de inverter ou interromper esse fluxo, e o quanto a implementação de uma metodologia estrangeira deveria, obrigatoriamente, se ajustar à indústria cinematográfica norte americana se quisesse dela participar, como aconteceu com os dois exilados. Assim podemos compreender melhor as “adaptações” efetuadas pelo *American Laboratory Theatre*, nos anos 1920, e os “ajustes” operados pelo *Group Theatre* na década de 1930 até chegar em 1947 com o *Actors Studio*, uma vez que todas essas atividades produziram para um mesmo mercado, que já conhecia suficientemente bem o que dava e o que não dava bons resultados.

Dentro desse ideal de representação, que tenta a todo momento “parecer verdadeiro”, o naturalismo assume nos filmes norte-americanos uma condição fotográfica de extrema precisão, fundamental para dar consistência a um mundo de sonhos e parecer convincente aos seus espectadores. “*O naturalismo do método cumpre a função de projetar sobre a situação ficcional um coeficiente de verdade tendente a diluir tudo o que a história tem de convencional, de simplificação e de falsa representação.* (XAVIER: 2005, 42-43) A ilusão de realidade passou a ser elaborada e construída com hábil perfeição, graças ao apoio de investimento financeiro, em seus mínimos detalhes, desde os filmes históricos, filmes catástrofes, dos épicos aos contemporâneos, aos quais “*Constituem o exemplo mais delirante desta identificação entre arte e competência para copiar. Seja endereçada a um evento natural, ou à arquitetura, decoração, indumentária e ‘acontecimentos’ de um determinado período histórico, tal reprodução funciona como instrumento retórico*” (XAVIER: 2005, 42) O mimetismo dos cenários e figurinos só poderia ser acompanhado pela composição naturalista de seus intérpretes, tudo a fim de garantir a credibilidade da trama e o discurso ideológico, em sintonia com o investimento político e financeiro, inserido nessa construção. Se a história fosse inverosímil maior deveria ser o trabalho dos atores em tornar tudo natural em suas aparências, como também elucidou, Edgar Morin (1921), em sua análise sobre o universo construído por Hollywood, no livro *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema*, publicado em 1972.

selecionado. O cerne da questão é que são apresentados mas em colisão, o conflito, entre os dois elementos. Foi S.M.Eisenstein quem primeiro formulou isso claramente. Ele está profundamente correto. A presença do conflito e colisão determina a expressividade de cada combinação específica.

Pede-se aos atores: ‘Seja Natural’, e o natural torna-se de certa forma a única técnica a ser ensinada. (...) Daí uma nova dialética do natural-artificial, que leva os atores a manter determinados tiques – sacudir o casaco, passar a mão no cabelo – sem falar nesse sinal-chave do ‘natural’: acender um cigarro. E os atores são considerados grandes em seu natural justamente quando ultrapassam os tiques do natural estereotipado, recuperando com familiaridade a hesitação e a inabilidade, parecendo reinventar o natural em cada gesto. (MORIN: 1982, p. 88-89)

Há também outros fatores igualmente importantes que devemos considerar nesse modelo interpretativo. Com a aproximação da câmera, o trabalho da atuação cinematográfica, que antes exigia um amplo domínio corporal, com ritmo e precisão em todos seus movimentos, bastante visível nos filmes de Méliès, passou a ser referente ao tipo físico característico e aparência pessoal do ator e da atriz, sua beleza, juventude, poder de empatia e o que mais poderia sugerir ao imaginário do espectador. Em *Movie Actresses and Moving Acting*, publicado em dezembro de 1918, Griffith iria ressaltar sua preocupação em projetar rostos sem rugas e perfeitos para a tela grande: “*linhas profundas na cara de uma rapariga são quase fatais para uma boa projeção, porque no écran a cara dela é ampliada vinte vezes e cada ruga assume as proporções do Canal do Panamá. É importante que a cara dela tenha um perfil liso e suave.*” (GRIFFITH: 2004, p.294)

E apesar de diferenciar a beleza da expressividade, Griffith iria confidenciar seus ideais estéticos utilizados para selecionar os jovens intérpretes: “*Bom cabelo, bons olhos, bons dentes – são essenciais para bons atores de cinema, à exceção dos papéis excêntricos. É preciso estudar e procurar com cuidado para conseguir encontrar as pessoas certas.*” (GRIFFITH, 2004, p.297)

Isso nos faz supor o quanto os “papéis excêntricos” poderiam dispensar os critérios de beleza e juventude. Estaríamos diante do subjetivo e famoso *physique du rôle* e com ele, seus estereótipos, com todos seus ideais positivistas, seus colonialismos e racismos exacerbados, numa clara divisão entre os protagonistas e seus coadjuvantes. No texto “*Working for the Biograph Company*”, publicado junho de 1916, o diretor de *Birth of a Nation*, justificaria a seleção de atores e atrizes conforme o tipo físico, incluindo os participantes negros, excluídos dentre os protagonistas.

Tem havido perguntas relativas à razão pela qual não escolhi verdadeiros negros ou mulatos para esses três papéis. Esse aspecto foi tido em consideração e, na ponderação cuidadosa de todos os prós e contras envolvidos, a decisão foi a de que não houvesse

sangue negro entre os atores principais. Os Negros só foram usados na cena de tribunal e apenas como figurantes. (GRIFFITH: 2004, p.282-283).

Não é difícil observar o quanto a crítica ao racismo, que desde então esteve presente no cinema estadunidense, não se restringiu a este filme e tudo o que envolveu sua produção, estreia e circulação. As manifestações que estamos assistindo nos últimos anos sobre a ausência de negros entre os prêmios principais são o resultado de longas décadas do trabalho de pessoas não reconhecidas pela Academia. Afinal, o Oscar criado em 1929, premiou Hattie McDaniel (1893–1952) como atriz coadjuvante em 1940, a segunda atriz negra, Whoopi Goldberg (1955), seria reconhecida só em 1991, cinquenta e um anos depois. Antes disso teve apenas Sidney Poitier (1927) premiado em 1964, Louis Gossett Jr. (1936) em 1983, e Denzel Washington (1954) em 1990. Somente em 2014, assistimos a primeira cerimônia em que um filme premiado foi dirigido por um cineasta negro, *12 Years a Slave* (2013). Isso nos faz indagar sobre qual realidade o cinema norte americano estaria empenhado a representar e o quanto prevaleceram os critérios adotados por Griffith e por seus seguidores.

Dentro desse contexto podemos pensar o quanto o Oscar serviu para gabaritar e exportar ao mundo um determinado “estilo” bem-sucedido, agrupando de forma indissociável juventude, beleza, branquitude, elegância, sensualidade e atuação, que passou a ser hegemônico. Basta olharmos os efeitos de uma glamorosa audiência, apresentada ao mundo como o elenco mais belo e talentoso. Onde todos parecem vir de uma mesma matriz e exportada em uma extensão assustadoramente avassaladora. Pois, mesmo considerando a vasta participação de pessoas provenientes dos quatro cantos do mundo, latinos, asiáticos, europeus e alguns raros africanos, levando-se em conta todas as suas particularidades de ascendência física, causa-nos a sensação de que todos em Hollywood são oriundos de um mesmo lugar, adquiriram uma mesma forma de usar a voz, pontuar as pausas em um texto, ensaiar um certo gesto, adotar um tipo de penteado, um nariz afilado, uma sobrancelha desenhada e um sorriso maroto. Um mesmo jeito de se vestir, de seduzir, ajustar um chapéu, desabotoar um vestido, manusear um cigarro ou uma taça de champanhe. Quase como se todos tivessem o mesmo corpo e servissem a um protagonismo branco, caucasiano, ocidental, jovem, de corpo atlético e, por muito tempo, heterossexual.

O *star system* pode-se desenvolver porque as técnicas de cinema transformaram e desagregaram a antiga concepção do ator. O não-ator e a

estrela são resultados de uma mesma necessidade – não a de um ator, mas de um tipo, um modelo vivo, uma presença. O grau zero da interpretação cinematográfica, que promove a abolição do ator, promove também um tipo-limite de estrela baseado na beleza: a estrela autômata é máscara, objeto e divindade. A estrela de cinema é estrela de cinema porque foi possível transformar os atores em objetos manipulados pelos técnicos do filme, e porque foi possível dotar um rosto-máscara, muitas vezes já portador de todos os prestígios notáveis da beleza, de riquezas subjetivas.” (MORIN: 1982, p.93-94)

E até mesmo as recentes produções, preocupadas em responder às críticas de negros, mulheres, populações latinas e asiáticas, grupos LGBTQ, que sempre sofreram as consequências dessas hierarquias e consequentes exclusões, ainda assim se tornam estranhamente similares e indiferenciadas em suas basilares estruturas, quando a beleza, a juventude a pele bem cuidada e o hedonismo dos corpos perfeitos, se tornam características fundamentais. Tudo somado torna-se ainda mais antagônico com o modelo soviético, como reflete *Viktor Chklóvski no artigo The Soviet School of Acting, escrito para Sovetskii ekran, em 20 de novembro de 1928.*

American cinema is founded on the beauty of the actors, their personal attraction, on the idealisation of man. If we show Soviet and American films side by side we see that Americans are more beautiful. American actors represent the social ideal of certain groups in the population of the USA and for that reason they cannot be replaced by type because they are the best possible type. 33(Chklóvski : 1994,p.239)

É importante sublinhar que, curiosamente, esse ideal de beleza e juventude sempre renegou o belo espontâneo e natural, estabelecendo uma explícita contradição com qualquer procedimento artístico de representação da realidade. Não se afinando nem com o naturalismo francês de Zola e Antoine e menos ainda com o realismo russo, criando uma forma muito particular de realidade idealizada. A beleza, a juventude e o ideal de perfeição foram melhor ajustadas através do enquadramento e movimento de câmera, assim como o figurino e a iluminação mais adequados para realçar os atributos físicos dos intérpretes protagonistas. O livro de Gish e Mae Marsh estão repletos de comentários sobre a melhor angulação e truques da luz para realçar a maquiagem e os cabelos. Marsh iria evidenciar isso quando nomeou as três maiores habilidades

33 Trad. : O cinema americano baseia-se na beleza dos atores, em sua atração pessoal, na idealização do homem. Se mostrarmos filmes soviéticos e americanos lado a lado, veremos que os americanos são mais bonitos. Os atores americanos representam o ideal social de certos grupos na população dos EUA e, por esse motivo, não podem ser substituídos por outros tipos entre eles porque são o melhor tipo possível.

necessárias para se tornar uma boa atriz “1. *Studying the story* 2. *Studying make-up* 3. *Studying costuming*” (MARSH:1921, p. 52). Com o passar do tempo as academias de musculação, institutos de beleza, de depilação e clínicas de rejuvenescimento se somaram ao photoshop e outros aplicativos de aperfeiçoamento da imagem para disseminar o hedonismo de corpos celestiais.

Aos artifícios da maquiagem e da cirurgia plástica vão-se somar os da fotografia. A câmara deve sempre levar em conta os ângulos de filmagem para corrigir a altura das estrelas muito baixas, selecionar o perfil mais sedutor, eliminar de seu enquadramento qualquer infração à beleza. Os projetores distribuem luz e sombra pelos rostos, obedecendo a essas mesmas exigências ideais. Várias estrelas têm, além do maquiador, um operador de luz preferido, especialista em captar a sua imagem mais perfeita. (...) os figurantes vestem roupas. A estrela é vestida. Seu vestuário é um adorno. No coração do faroeste, a estrela troca de roupa a cada sequência. A elegância supera a verossimilhança. O estético domina o real.” (MORIN: 1982,p.30-31)

Morin nos chama a atenção para a verossimilhança que estaria sempre atrás de um ideal estético, fundamental para despertar a adoração e o desejo da audiência. O espectador aceita e compactua dessa subversão da realidade, pois sabe que será provocado em sua libido, sem com isso ferir a moral vigente estabelecida por códigos e posteriores classificações de censura. Tudo deveria ser combinado numa linha tênue do que hoje chamamos de *soft porn*, obedecendo tanto quanto avançando, gradativamente, os limites entre as partes do corpo e as conotações sexuais que poderiam ser mostradas sem chocar as famílias, mantendo um planejado, e muito controlado, sentido de transgressão.

Tudo absolutamente de acordo com uma hierarquia claramente pré-estabelecida entre o casal protagonista, os coadjuvantes e um número considerável de extras, tal como ensinou Griffith em *Birth of a Nation* e *Intolerance*, para equilibrar a dose exata entre o mundo da fantasia e o plano de fundo da realidade.

Na época, foi um grande empreendimento em números. Suponho que da primeira à última cena usamos entre 30.000 e 35.000 pessoas. Nessa altura, parecia imenso, mas agora, na peça que temporariamente chamámos ‘The Mother and the Law’ [a formidável nova longa-metragem de Mr. Griffith, acaba de terminar e intitulada ‘Intolerance’], usámos desde o dia 1 de janeiro cerca de quinze mil pessoas por mês [esta afirmação foi feita em finais de Abril de 1916] e ainda não posso ver o princípio do fim.”.(GRIFFITH: 2004, p.283)

O elevado número de extras, que à primeira vista parece assustador, seria um componente crucial para a construção dessa dose de realidade, planejada milimetricamente, a fim de garantir a veracidade do que seria representado. Se a história se passa no Egito, na Babilônia, na Amazônia, no Oeste ou no Marrocos, temos que ver pessoas “nativas” preenchendo o cenário das locações. E não é difícil imaginar como toda essa lógica foi transposta para as produções televisivas que iriam se desenvolver a partir dos anos 1950. Menos complexo ainda seria identificar todo esse modelo interpretativo, no mundo das séries e telenovelas, sobretudo, as brasileiras, onde o Projac e o universo de celebridades reproduz com fidelidade a combinação de *Studio e Star System*, incluindo as bem-sucedidas agências de figurantes. Com a ajuda da televisão, esse modelo se torna predominante e hegemônico muito além do território hollywoodiano, embaralhando nossa compreensão sobre o que seja a representação do “real”.

Isso nos interessa bem mais do que avaliar o quanto restou do “Sistema” russo desenvolvido por Stanislavski em terras norte americanas. A conclusão que podemos chegar é a de um efeito menos revolucionário e inovador quanto parece declarar os agentes de todas essas atividades pedagógicas, interessados em proclamar um marco zero da atuação cinematográfica com a criação do *Actor Studio*. O valor de suas ações é plenamente reconhecível na estruturação de metodologias visando substituir uma subjetividade vigente em torno à “personalidade”, “dons naturels” ou “sinceridade” como principais qualidades interpretativas. Mas insuficientes para considerarmos uma relevante e significativa reestruturação de um modelo criado a partir de 1908 e aprimorado nas décadas subsequentes.

Interessam-nos investigar o quanto os critérios que avalizam uma boa atuação foram contaminados pela aclamação de astros e estrelas de Hollywood, didaticamente explicada através de tabloides, manuais e reportagens, divulgadas por jornais, revistas, canais de televisão, blogs e sites, que se especializam ainda hoje em reconhecer e justificar os atributos que levaram um ator ou atriz a alcançar um maior reconhecimento e, conseqüente, melhor valor de mercado por seu trabalho de protagonista ou coadjuvante em determinadas películas, em sua imensa maioria, norte-americanas. E ainda a comoção quando um artista estrangeiro como Bong Joon Ho (1969), Guillermo del Toro (1964), Antonio Banderas (1960), Isabelle Huppert (1953), Emmanuelle Riva (1927–2017), Max von Sydow (1929–2020), Penélope Cruz (1974), Javier Bardem

(1969), Ang Lee (1954) ou Fernanda Montenegro (1929), são convidados a participar da cerimônia a fim de saber se terão direito a usufruir do mesmo reconhecimento. Isto sem citar os milhões de outros intérpretes que sequer são lembrados, dando a entender que tudo é apenas uma questão de talento e mérito, quando sabemos de tantos outros fatores envolvidos nessas indicações.

Temos também que considerar que o efeito ilusório de reproduzir a realidade no cinema não se concentra só em Hollywood, embora seu brilho ofusque, consideravelmente, as alternativas. Mas os dados são escassos e este trabalho não pretende apresentar de forma exaustiva todas as variações possíveis em torno ao conceito de naturalismo ou realismo. Entretanto, falta ainda observar o procedimento de captura da realidade, onde a câmera se volta para “pessoas reais”, agindo “naturalmente como são”, característica primordial para o cinema considerado documental, imprimindo marca evidente na geração neorrealista e seus desdobramentos para muito além do imediato pós-guerra e até mesmo da realidade italiana.

Cap III. Realidade Capturada

*Non considero la natura naturale,
la natura non è naturale.
Il film è una ricostruzione completa del mondo
e quindi non è naturalístico.*

Pier Paolo Pasolini

A existência de uma realidade predisposta a ser capturada por uma lente muito mais fidedigna do que o pincel e as tintas de um subjetivo e impreciso pintor sempre se mostrou extremamente tentadora desde o surgimento da fotografia. Como se bastasse acionar um botão e pronto! Alí estaria a realidade, capturada, identificada e perfeitamente reconhecível para a grande audiência. A busca pelo natural e pelo espontâneo fez com que muitos acreditassem candidamente na eficácia dos inventos de Nicéphore Niépce, Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Thomas Alva Edison e dos irmãos Louis e Auguste Lumière. Como se as lentes fossem dotadas de tamanha autonomia para capturar a natureza e o que mais pudesse ser inserido em seu enquadramento

Todavia, como já foi mencionado nos capítulos anteriores, a história da Sétima Arte não pode ser definida apenas pelos avanços tecnológicos. Pois existe por trás desses dispositivos o olhar de quem os manipula. Este olhar requer uma decisão sobre o que irá enquadrar e o que irá excluir, definindo um recorte sobre aquilo que vê. O recorte pressupõe uma ideia sobre aquela realidade, para que se possa eleger o ponto considerado ideal para melhor capturá-la. Ora, essa preposição está diretamente vinculada à moral, ideologia, visão de mundo e ideal estético de quem irá fazer esse enquadramento. Assim como daquele que irá combinar os trechos filmados, durante o processo de montagem e finalização, imprimindo um significado que irá conduzir o entendimento e recepção final da obra pela audiência. O processo de montagem, como já foi comprovado pelos soviéticos, é extremamente complexo e decisivo para o resultado final. Pois além do olhar de quem estabeleceu o recorte e enquadramento, se somará o tempo de duração de cada plano, sua sequência narrativa, as possíveis inserções sonoras e demais efeitos operados na etapa de pós-produção.

Nesse sentido, não cabe a ingenuidade de abdicarmos de uma análise criteriosa através de um reconhecimento minucioso sobre os procedimentos adotados e seus

significados correspondentes em cada operação envolvida nessa (re) apresentação da realidade, mesmo quando o sujeito criador se diz absolutamente isento ou dotado de uma utópica neutralidade. Como escreveu Bresson: “*Veja instantaneamente no que você vê o que será visto. Sua câmera não capta as coisas como você as vê. (Ela não capta o significado que você lhes dá.)*” (BRESSION: 2005, p.87)

E talvez até tenha sido essa a razão pela qual o *cinématographe* despertou tanto a a paixão como o desprezo de seus primeiros espectadores. Alguns acreditando nessa mágica transposição da realidade para as telas, como se não houvesse qualquer mediação. Outros, preferindo o descaso, exatamente, pelas mesmas razões. Isto é, por considerá-lo apenas uma invenção tecnológica desprovida de qualquer autoria artística criadora.

Foi necessário a passagem de muitas décadas com inúmeros debates e análises teóricas para se perceber que a pretensa isenção e neutralidade nunca existiu. Assim como a ingênua ideia de uma invisibilidade, proporcionada por equipe e equipamentos reduzidos, sobretudo na década de 1960, pelos primeiros protagonistas do *Free Cinema*, *Direct Cinema* e do *Cinéma-Vérité* nos Estados Unidos, Inglaterra, França e Canadá.

Entretanto, ainda hoje há resquícios dessas primeiras e ingênuas impressões quando fazemos referência às pessoas que figuram nas telas dos filmes considerados documentais. Como se essas fossem capturadas em seu estado “natural” e “espontâneo”. Muitas vezes associadas a uma ideia de “verdade”, diametralmente oposta à outras que constroem seus personagens nos filmes que reconhecemos como ficcionais. Como se no primeiro grupo houvesse pessoas desprovidas de máscaras, completamente ignorantes sobre os gestos e falas ensaiadas, a imposição ou estratégia de seus papéis sociais, suas artimanhas de linguagem, habilmente preparadas para o convívio em sociedade e até mesmo atrair a atenção daqueles que irão capturar sua “naturalidade”.

Las personas filmadas se encuentran dirigiendo el contenido de su intervención, poniéndose a sí mismas en escena. Allí está todo. La puesta en escena, son ellos quienes se hacen cargo, la hacen pesada o ligera, deciden sobre su insistencia, su manera de señalar. Y no son tontos: saben hacerlo. Em ocasión de un inconveniente, de un breve ataque de pánico, se preguntan por qué el outro no disse nada. Nada? Entonces mi toca a mí? Y de inmediato continúan. Se producen a sí mismos – producirse es eso-

*Deciden mover-se o no, ocupar un espacio de una forma o de otra, optar por la duración, adaptar la respiración*³⁴. (COMOLLI: 2007, p. 67)

Jean-Louis Comolli em seu livro *Voir et pouvoir : L'innocence perdue* (2004) já anuncia no subtítulo o quanto nossa “inocência” foi perdida ao pensar que nada iria se alterar no comportamento de uma pessoa quando uma lente fosse apontada em sua direção. Pois o papel da câmera, ou se preferirmos, o “efeito câmera”, já foi claramente evidenciado como fator decisivo de alteração comportamental, até mesmo quando o sujeito jura que está sendo natural da mesma maneira como agia antes do dispositivo ser acionado em sua direção.”*La cámara es visible, entonces, a quien ella filma. Seinscribe en el cuadro de un campo visual como el signo de la mirada del otro sobre mí.*”³⁵. (COMOLLI: 2007, p. 166)

Se adotarmos essa hipótese, tal como os teóricos da performance afirmavam que a performance não depende nem da audiência, nem tampouco da autoconsciência de quem a está efetuando, poderíamos muito aprender observando o comportamento adotado por pessoas diante de outra que lhe aponta uma câmera, independente se iremos classificar como documentário ou ficção, pois partiríamos do pressuposto de que sempre haverá ali um tipo de atuação, composição e construção de personagens.

Talvez assim poderíamos analisar as minúcias e sutilezas adotadas por alguns cineastas, sobretudo a partir do neorealismo italiano, quando irão aderir aos procedimentos utilizados pelos pioneiros dos filmes considerados documentais, contrariando de forma radical o esquema de direção e atuação que sempre se fez presente no cinema clássico. É provável que as distinções entre os gêneros tornassem cada vez menos evidentes enterrando, de uma vez por todas, o pretense purismo e relegando à obsolescência qualquer menção à hibridismo entre gêneros que nunca foram dotados de pureza.

34 Trad.: As pessoas filmadas dirigem o conteúdo de sua intervenção, colocando a si mesmas em cena. Tudo está ali. A encenação, são eles que se responsabilizam, a fazem pesada ou leve, decidem sobre sua insistência, sua maneira de sinalizar. E eles não são burros: eles sabem fazer. Por ocasião de um incômodo, de um breve ataque de pânico, eles se perguntam por que o outro não diz nada. Nada? Então é minha vez? E imediatamente eles continuam. Eles se autoproduzem - produzir é isso - Eles decidem se mover ou não, ocupar um espaço de uma forma ou de outra, optar por uma duração, adaptar a respiração.
35 Trad: A câmera é visível, então, a quem ela filma. Está inscrito na imagem de um campo visual como o sinal do olhar do outro sobre mim

A Cena Documental

El hombre corriente del documental, esse cuya actividad no es la de actor, no puede esencialmente sino actuar su próprio papel. Sucede – a menudo – que puede actuar perfectamente esse papel que es ‘el suyo’, mejor que como lo haría, quizás, un comediante professional. Suele suceder también que este actor de si mismo vaya más allá de lo que las convenciones en curso nos hacen llamar ‘actuación’ o ‘comedia’ o ‘teatro’ o ‘cine’ y que se aventure a los limites de la actuación de si mismo

Jean-Louis Comolli

Para constatar se há algo definitivamente genuíno e distinto no gênero documental, devemos ir atrás de sua gênese, atribuída aos filmes de Robert Flaherty (1884-1951), assim como a justificativa utilizada pelo escocês John Grierson (1898–1972) estabelecendo as distinções entre documentário e ficção. Se assim procedermos, teremos uma certa dificuldade em reconhecer exatamente onde começa e onde termina cada uma dessas regiões fronteiriças. Tampouco serviriam as contribuições de Dziga Vertov (1896-1954) ou de Jean Rouch (1917-2004) para reivindicarmos uma justa pureza nesses dois territórios delineados com tanta clarividência.

Os procedimentos de um cinema ficcional já seriam perceptíveis nas primeiras obras de Flaherty, onde a encenação nunca se fez ausente. Desde *Nanook of the North* (1922), *Moana* (1926), ou *Man of Aran* (1934), quando a premissa de uma originalidade, absolutamente distante do gênero ficcional, nunca foi confirmada, pois isso não passava pela cabeça do cineasta, como constatamos na biografia escrita por Paul Rotha (1907-1984).

It would be fair to state that Flaherty had no intention of making a film that would stand Professional comparison with other films of the period. He stressed all along that the merely took the movie câmera with him to make visual notes of what he saw. We do not know if he was familiar with the cinema of that time, let alone with the numerous travel films that had been routine fare almost since the motion Picture was born.³⁶ (ROTHA:1983, p. 27)

36 Trad.: Seria justo afirmar que Flaherty não tinha intenção de fazer um filme que se colocasse em comparação profissional com outros filmes do período. Ele enfatizou o tempo todo que apenas levou a câmara de filmar para fazer anotações visuais do que viu. Não sabemos se ele estava familiarizado com o cinema da época, muito menos com os inúmeros filmes de viagens que haviam sido rotineiros quase desde o nascimento do cinema.

E aqui comprovamos mais uma vez, que o empirismo dos neorealistas encontra respaldo nas ações adotadas pelo cineasta norte-americano, vivendo a cada dia uma nova dificuldade nas geleiras da baía de Hudson. Tanto em Flaherty como no cinema do imediato pós-guerra italiano, na aridez da ilha de Stromboli, na precariedade das periferias de Roma, como na realidade da maioria dos países da América Latina, da Índia ou do Irã, de nada serviam os manuais com suas convenções sobre o uso adequado da luz, da construção de locações nos estúdios ou como dirigir astros e estrelas profissionais. A principal inspiração de Flaherty estaria nos filmes de viagens presentes desde os primórdios da Sétima Arte.

O filme de viagem é um dos gêneros mais populares nesse período e parece ser, junto com as atualidades, o tipo de filme predominante na articulação dos séculos XIX e XX, dentro do domínio da produção cinematográfica hoje chamada de documentário. As imagens trazidas de países longínquos pelos cinegrafistas Lumière estão na origem do êxito de sua atividade distribuidora (GERVASIEU: 2009, p.79)

A encenação também já estaria evidente quando alterou o tempo e o espaço das ações, para ampliar as possibilidades dramáticas dos personagens que pretendia apresentar em *Nanook*, incluindo certas modificações para melhor construir as cenas de intimidade da família de esquimós, algo nunca perdoado pelos devotos da pureza no cinema documentário, como a “polêmica” construção de um iglu artificial.

*One of Nanook's problems was to construct an igloo large enough for the filming of the interior scenes. The average Eskimo igloo, about 12 ft. in diameter, was much too small. On the dimensions I laid out for him, a diameter of 25 ft. Nanook and his companions started in to build the biggest igloo of their lives.*³⁷ (FLAHERTY apud ROTH:1983, p. 27)

Flaherty também agrupou pessoas diferentes para compor um clã familiar imaginário, repetindo cenas até chegar ao ponto desejado e convincente de representação, enfim, reconstruindo a “realidade” e dirigindo o desempenho de “pessoas reais”, criteriosamente selecionadas e orientadas.

37 Trad.: Um dos problemas de Nanook era construir um iglu grande o suficiente para as filmagens das cenas interiores. O iglu esquimó médio, com cerca de 12 pés de diâmetro, era pequeno demais. Nas dimensões que eu expus para ele, um diâmetro de 25 pés. Nanook e seus companheiros começaram a construir o maior iglu de suas vidas.

*The families were artificially created for the films, for the most part, with considerable care given to the casting. Those selected to become father, mother, son, sister, and the rest are physically representative of the culture and also attractive – not necessarily handsome or beautiful but best of type. Community life is scarcely acknowledged. The sudden appearance of numerous Inuits, Samoans or Aran Islanders for the trek to the fur trader's, the performance of a tribal dance, or the hunt for basking sharks seems incongruous with the prevailing intimacy and isolation of the central family.*³⁸ (ELLIS;McLANE, 2005;p. 19)

A construção artificiosa de um grupo familiar foi também repetida em *Man of Aran* (1934). E pelo relato de Paul Rotha não podemos dizer que teria sido muito distinta daquela operada por Vittorio De Sica em *Sciuscià* (1946), de Rossellini em *Germania anno zero* (1948) ou de Pasolini em praticamente todos os seus filmes. Flaherty percorria as casas em busca de seus personagens, fotografando e fazendo pequenos testes. O garoto foi achado por acaso e teve muita dificuldade em obter a permissão de sua mãe para participar do filme.

*One Day Flaherty spotted a small boy called Mikeleen Dillane. A few days later, Flaherty took test shots and, when he saw them, he knew that Mikeleen was the boy for the film. Pat Mullen was sent to Killeany to talk to the boy's parents, Who were very poor. The mother refused to let the boy to Kilmurry to work for Flaherty*³⁹ (ROTHA:1983, p. 112)

A mãe continuou rejeitando a ideia do filho participar, mesmo sabendo que o dinheiro oferecido seria maior do que tudo quanto havia recebido em vida. Só declinou da recusa quando Flaherty conseguiu que o padre local interferisse diretamente no convite.

Já a sua mãe na ficção, vivida pela corajosa Maggie Dirrane (1899–1995), também foi encontrada casualmente “*as she stood with her baby on her arm in the doorway of her cottage. The first test of her were not good, but a second lot convinced*

38 Trad.: As famílias foram criadas artificialmente para os filmes, em sua maior parte, com considerável cuidado dado ao elenco. Os selecionados para se tornar pai, mãe, filho, irmã e o resto são fisicamente representativos da cultura e também atraentes - não necessariamente elegantes ou bonitos, mas os melhores do tipo. A vida comunitária é pouco reconhecida. O surgimento repentino de numerosos Inuits, Samoanos ou habitantes de Aran para a caminhada até os comerciantes de peles, a apresentação de uma dança tribal ou a caça aos tubarões-frade parece incongruente com a intimidade e o isolamento predominantes da família central.

39 Trad.: Um dia, Flaherty viu um menino chamado Mikeleen Dillane. Alguns dias depois, Flaherty tirou fotos de teste e, quando as viu, sabia que Mikeleen era o garoto do filme. Pat Mullen foi enviado a Killeany para conversar com os pais do menino, que eram muito pobres. A mãe se recusou a deixar o menino ir para Kilmurry trabalhar para Flaherty.

*Flaherty that she was right for the part.*⁴⁰ (ROTHA:1983, p. 113). Faltava ainda decidir quem faria o patriarca, que deveria protagonizar a película até ser descoberto por uma das filhas do diretor, quando este já havia iniciado o processo de gravações.

*Flaherty had already shot some footage of both sea and land material before he eventually found the man he wanted for the hero of the film. Several types were tested, but eighter they were not suitable or they refused to cooperate. One Day one of Flaherty's daughters was on Kilmurvy Pier and caught sight of a man Who seemed exactly what her father wanted*⁴¹. (ROTHA:1983, p. 114)

A partir dessa composição já teríamos um certo desconforto para pensarmos onde começaria a “autenticidade” e onde terminaria o artifício. Além disso seus performers sabiam a todo instante que deveriam atuar de maneira mais convincente possível, o quanto deveriam ajustar suas performances para o melhor enquadramento da câmera e adequação temporal em acordo com o ritmo da captação desejada. *“Flaherty's camera was always mounted on a tripod. His nonactors were directed to reeact things he had observed them do and to repeat their actions in multiple takes. They became performers' to a degree that is no longer usual in documentary.”*⁴² (ELLIS;McLANE, 2005;p. 21).

O próprio Flaherty reproduziu em suas memórias um diálogo que teve com seu protagonista antes de iniciarem as filmagens da caçada às morsas, se assegurando de que todos os envolvidos estivessem a consciência do que deveria estar em jogo nesse processo.

- Do you know that you and your men may have to give up making a kill, if it interferes with my filming? Will you remember that it is the Picture of you hunting the iviuk (walrus) that I want, and not their meat?

40 Trad.: Enquanto estava com o bebê no braço na porta da casa. O primeiro teste dela não foi bom, mas um segundo lote convenceu Flaherty de que ela estava certa no papel.

41 Trad.: Flaherty já havia gravado algumas imagens da paisagem marítima e terrestre antes de finalmente encontrar o homem que queria para o herói do filme. Vários tipos foram testados, mas os demais não eram adequados ou se recusavam a cooperar. Um dia, uma das filhas de Flaherty estava em Kilmurvy Pier e avistou um homem que parecia exatamente o que seu pai queria.

42 Trad: A câmera de Flaherty estava sempre montada em um tripé. Seus não-atores foram orientados a refazer as coisas que ele os observara fazer e a repetir suas ações em várias tomadas. Eles se tornaram "artistas" em um nível que não é mais comum no documentário.

- *Yes, Yes, the aggie (movie) Will come first, the man assured him. – Not a man will stir, not a harpoon will be thrown until you give the sign . It is my word.*⁴³ (FLAHERTY apud ROTH:1983, p. 32)

Jean-Louis Comolli parece contribuir ainda mais para desconfiarmos do quanto as ações desempenhadas por Nanook sejam mesmo “espontâneas”, pois estariam impregnadas de uma “auto encenação”, pois mesmo sem a consciência do significado de uma atuação cinematográfica, o esquimó sabia que deveria repetir determinados acontecimentos diante de uma câmera, seguir as orientações de seu diretor e que tudo deveria obedecer a um sentido de coerência desejada, seguindo o tempo dramático previamente idealizado.

*Que sucede sin embargo com el supuesto primer personaje documental, Nanouk, cine-individuo ya heroico? Si no cabe ninguna duda de que, enteramente personaje, Nanouk domestica la cámara, actúa para ella y com ella entra en la complicidad de la filmación y allí anuda su existencia de ser cine, abriendo en eso la via a todos los personajes documentales que seguirán un asunto vuelve a plantearse, la propia cuestión del cine en tanto desea anudar espectador al personaje.*⁴⁴ (COMOLLI: 2007, p. 348)

Comolli nos chama atenção para observarmos o quanto a “autoencenação” estaria presente em todo o cinema documental desde suas origens. Se adotarmos essa premissa, poderíamos aproximar ainda mais o trabalho desempenhado por alguém que nunca tenha atuado e um ator profissional, preparado previamente para compor um personagem, pois ambos, necessariamente, devem ter a consciência de uma margem pré-estabelecida entre o mundo cotidiano e o momento em que devem agir diante da câmera, num tempo e enquadramento previamente determinado, para captar suas ações.

El hombre corriente del documental, esse cuya actividad no es la de actor, no puede esencialmente sino actuar su propio papel. Sucede – a menudo – que puede actuar perfectamente esse papel que es ‘el suyo’, mejor que como

43 Trad.: - Você sabe que você e seus homens podem ter que desistir de matar, se isso interferir nas minhas filmagens? Você se lembrará de que é o retrato de você caçando o iviuk (morsa) que eu quero, e não a sua carne?

- Sim, sim, o aggie (filme) virá em primeiro lugar, garantiu o homem. - Nenhum homem se mexerá, nem um harpão será lançado até que você dê o sinal. É a minha palavra

44 Trad.: O que acontece, no entanto, com o suposto primeiro personagem documental, Nanouk, já heróico indivíduo do cinema? Se não há dúvida de que, inteiramente um personagem, Nanouk domestica a câmera, ele age por ela e quando ela entra na complicidade das filmagens e lá ela sabe que existe um cinema, abrindo assim todos os personagens documentais que se seguirão., surge novamente uma questão, a própria questão do cinema, na medida em que deseja vincular os espectadores ao personagem.

*lo haría, quizás, un comediante profesional. Suele suceder también que este actor de si mismo vaya más allá de lo que las convenciones en curso nos hacen llamar 'actuación' o 'comedia' o 'teatro' o 'cine' y que se aventure a los límites de la actuación de si mismo.*⁴⁵(COMOLLI: 2007, p. 350-351)

Nesse sentido, toda obra cinematográfica carregaria um sentido documental e ficcional, pois as ações apresentadas de fato ocorreram, foram registradas e testemunhadas por uma câmera, tanto quanto foram elaboradas e encenadas, habilmente dirigidas para se obter maior autenticidade ou força dramática, abreviando ou ralentando seu tempo de duração, adicionando ou excluindo determinados movimentos, elegendo as locações ideais para melhor convencer seus espectadores e alcançar um ideal convincente de composição dramática.

Se o cinema documental nasce dos filmes de Flaherty, que sempre esteve ciente de adotar uma certa encenação, como podemos afirmar que o hibridismo se configura no intercambiamento de duas categorias que já nasceram híbridas e porosas em suas concepções? Também pouco podemos confiar nas justificativas de John Grierson quando em 1927 denominou que esses filmes pertenciam a um conjunto diferenciado dos filmes ficcionais, criando o conceito de “documentário”, se tal afirmação nunca foi discutida em suas bases estéticas no momento de sua formulação, como o próprio autor justificaria anos depois:

A escolha do documentário foi feita parcialmente em bases pessoais, e parcialmente em bases de bom senso financeiro. (...) Documentário é barato; (...) permite a maximização da produção e do treinamento dos diretores, por um valor baixo. Permite também a organização de toda uma máquina de produção e distribuição pelo preço de um único filme comercial para cinemas. (GRIERSON apud Da-RIN: 2006, p. 58)

Mesmo em sua época já podemos identificar a fragilidade dessa denominação quando o cineasta brasileiro, Alberto Cavalcanti (1897–1982), figura proeminente da Vanguarda Francesa dos anos 1920, autor de uma obra extremamente híbrida como *Rien que les heures* (1926), passou a integrar a equipe do G.P.O (General Post Office), criticando a escolha do termo e os interesses que estavam a ele associados.

45 Trad.: O homem comum no documentário, esse cuja atividade não é a de um ator, não pode essencialmente senão desempenhar seu próprio papel. Acontece - muitas vezes - que ele pode agir perfeitamente naquele papel que é "dele", melhor do que um comediante profissional, talvez. Muitas vezes acontece que o próprio ator vai além do que as convenções atuais nos fazem chamar de 'atuação' ou 'comédia' ou 'teatro' ou 'cinema' e que ele se aventura nos limites da atuação de si mesmo.

A palavra documentário tem um sabor de poeira e de tédio. O escocês John Grierson, interpelado por mim a respeito do batismo de nossa escola que, dizia eu, realmente poderia ser chamada de neorrealista – antecipado o cinema italiano do pós-guerra – replicou que a sugestão de um “documento” era um argumento muito precioso junto a um governo conservador. (CAVALCANTI apud DA-RIN: 2006, p.91)

A justificativa de um argumento dado a um “governo conservador”, elucida um pouco mais sobre o espírito que se configurou na segunda metade dos anos 1920 e iria se estabelecer com mais clareza na década seguinte e os fatores econômicos que se sobrepuseram aos valores artísticos. Provavelmente a mesma sobreposição feita ao cinema experimental e a supervalorização do cinema sonoro ficcional, ocorridos nessa mesma época. Não havia espaço para filmes experimentais, mas filmes baratos voltados para a educação seriam bem-vindos e jamais iriam concorrer com as grandes produções ficcionais. Essa foi a grande justificativa de Grierson e assim passamos a distinguir os gêneros, assumindo com naturalidade o pretense sentido que havia nessa diferenciação, mesmo cientes de que “*Os ‘pais da cidade documental’, Flaherty e Vertov, notáveis em suas diferenças, não eram, nenhum dos dois, levados pela intenção de constituir uma cinemateca documental.*” (GAUTHIER, 2011: p. 198). Obviamente, nada disso desmerece o valor de obras como *Drifters* (1929) John Grierson, *Coal Face* (1935) Alberto Cavalcanti, *The Song of Ceylon* (1934) Basil Wright (1907–1987), *Night Mail* (1936) Basil Wright e Harry Watt (1906–1987) entre outros filmes produzidos no período da G.P.O. O que se coloca em questão é a linha tênue de diferenciação tendo por base a encenação da realidade e a participação de intérpretes, profissionais ou não, na elaboração de seus personagens, mesmo quando representam a si mesmos.

Sem esse cuidado poderíamos ainda continuar tendo uma leitura parcial sobre as intenções de Dziga Vertov (1896-1954), quando conclamava um cinema puro sem a miscigenação das artes, como escreveu em *Nós*, publicado no nº 1 da Revista Kinophot de 1922, declarando que “*NÓS protestamos contra a miscigenação das artes a que muitos chamam de síntese. A mistura de cores ruins, ainda que escolhidas entre todos os tons do espectro, jamais dará o branco, mas sim o turvo.*” (VERTOV: 1983,p.248). Há, claramente, uma crítica à concepção wagneriana relacionada à síntese artística, mas devemos ler seus textos e manifestos com atenção a fim de verificarmos que não se tratava de um descarte generalizado ao teatro, o mesmo proclamado por Griffith na década anterior como poderia coincidir numa primeira leitura. Pois Vertov irá fazer uma

menção à “biomecânica” de Meyerhold, como observamos em seu manifesto “Resolução do conselho dos três em 10-04-1923”:

O teatro é quase sempre apenas uma infame falsificação da própria vida, um amontoado sem pé nem cabeça de requebros coreográficos, de música estridente, de artifícios de iluminação, de cenários (que vão de borrões ao construtivismo), tudo isso para encenar, às vezes, um excelente trabalho de um mestre da palavra desfigurado por toda essa parafernália. Grandes mestres destroem o teatro introspectivo, quebrando as velhas formas, ditando-lhe novas regras. Apela à biomecânica (em si uma excelente ocupação), ao cinema (honra e glória a ele), aos literatos (nada errado com eles) às construções (há umas, às vezes, bem felizes), aos automóveis (como não respeitá-los?), ao tiro de fuzil (coisa impressionante e perigosa da guerra)” (VERTOV: 1983, p.262)

A crítica de Vertov ao falseamento teatral deve ser considerada dentro de um contexto revolucionário, ao qual também se insere a “biomecânica” tal como foi concebida por Meyerhold, e toda uma vanguarda revolucionária, que pretendia se diferenciar de uma arte burguesa de forte viés psicológico, descartando um tipo de encenação, mais afim às teorias de Stanislavski, operadas pelo Teatro de Arte de Moscou. Uma diferenciação que se distanciaria ainda mais do Cinema elaborado por Griffith e daria as bases necessárias para a montagem de Sergei M. Eisenstein (1898–1948), discípulo e amigo de Meyerhold. Há todo um universo que devemos nos ocupar nesse período de transição revolucionária que não se explica facilmente à primeira vista tendo apenas o que ocorreu no mundo cinematográfico, pois havia um projeto artístico de renovação estética e política que não se restringia apenas ao cinema. Há também toda uma tradição formalista que se fez muito presente e atuante ao menos até o final da década de 1920, período coincidente com os escritos de Vertov.

Se apenas relacionarmos o cinema de Vertov ao de Flaherty, utilizando o conceito de “documentário”, tal como foi elaborado por Grierson, teremos um quadro bastante ingênuo tanto quanto incompleto. Afinal, sabemos que Vertov desfere sua crítica com bastante contundência contra um falseamento da realidade, um mascaramento interpretativo, almejando “*mostrar as pessoas sem máscara, sem maquilagem, fixá-las no momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera*” (VERTOV: 1983, p.262), descrito no manifesto *Nascimento do Cine-olho*, escrito no ano de 1924. Sua crítica é bastante clara, porém deve ser lida à luz dos ideais revolucionários e o contexto artístico soviético que

vigorava nesses primeiros anos da Revolução, contrastando com a perda de prestígio e a escassez de financiamento destinado ao Teatro de Moscou que falamos anteriormente.

Vertov buscava combater o psicologismo interpretativo, tal como Rossellini e Pasolini o fizeram em décadas posteriores, assim como muitos artistas que viviam a euforia da recente Revolução Soviética. Contudo, não podemos desprezar o trabalho evidentemente performático de seu irmão, Mikhail Kaufman (1897–1980), empunhando sua câmera pra cima e pra baixo na obra manifesto, *Chelovek s kino-apparatom* (1929). Há toda uma corrente de pensamento e prática artística, na qual se insere o cinema de Vertov, e mesmo com algumas divergências, o de Eisenstein, que precisamos revisar para melhor compreender.

E até mesmo Jean Rouch (1917–2004) dez anos após as filmagens de *Chronique d'un été* (1961) dirigido conjuntamente com Edgar Morin (1921), reconheceu a ambiguidade e fragilidade do termo *Cinéma-verité* associado ao *Kino Pravda* de Vertov, sobretudo naquilo que se refere a busca de uma “verdade pura”.

*Kinopravda (cinema-verité o cine-verdad), una expresión ambigua o contradictoria, ya que el cine fundamentalmente recorta, acelera o ralentiza acciones, distorsionando así la realidad. Para mí, sin embargo, kinopravda es un término preciso, en la misma línea que kinok (cine-eye), y designa no 'la pura verdad' sino la verdad particular de las imágenes y sonidos que se han grabado: una verdad fílmica (cine-verité).*⁴⁶ (ROUCH: 2007, p. 42)

O curioso e sincero laboratório proposto por Rouch e Morin em *Chronique d'un été* iria reforçar a ideia do cineasta como um provocador de estados de realidade, bem ou mal encenados, ao contrário de um pretense e isento observador. Algo bem próximo ao sentido de “*perejivanie*” compreendido por Stanislavski enquanto “revivescência”. O diálogo entre os dois no final do filme é extremamente revelador na dúvida que paira sobre os limites da autoencenação, mesmo diante da insistência de Morin ao defender o quanto seus personagens haviam sido “verdadeiros”.

Mas a autocrítica de Rouch pode também servir aos adoradores do *Direct Cinema*, que entre 1958 e 1962 produziram obras bem instigantes no Canadá e Estados Unidos, dirigidas por Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Terence Macartney-

⁴⁶Trad.: Kinopravda (cinema-verité ou cinema-verdade), expressão ambígua ou contraditória, pois o cinema fundamentalmente recorta, acelera ou ralenta ações, distorcendo a realidade. Para mim, sem dúvida, kinopravda é um termo preciso, na mesma linha que kinok (cine-olho), e designa não 'a pura verdade', mas a verdade particular das imagens e sons que foram gravados: uma verdade cinematográfica (cine-verité).

Filgate, e os irmãos Albert e David Maysles. Estes se autoproclamavam invisíveis com seus menores equipamentos e equipes reduzidas para filmar pessoas comuns em suas atividades cotidianas. Porém, devemos salientar que continuavam visíveis, interferindo e comprometendo a performance de quem estaria sendo capturado pelas lentes. O olho de alguém que observa sempre se faz presente, mesmo quando esteja em silêncio, imóvel ou com uma equipe reduzida. É grande a ingenuidade de pensar que aquilo que fazemos quando somos observados tem o mesmo brilho e intenção dos atos solitários. Nesse sentido, *Primary* (1960) de Robert Drew, deveria ser valorizado não por revelar o que há por trás dos bastidores da campanha de John Kennedy, mas por evidenciar dois tipos diferenciados de composição de personagens, um diante do público e outro perante a câmera. O mesmo podemos falar ao analisarmos *Momma Don't Allow* (1956) de Karel Reisz e Tony Richardson, uma das obras mais interessantes do *Free Cinema* que surge em 1956 na Inglaterra. A performance de seus personagens, seja no trabalho ou quando estão dançando, poderia muito contribuir aos estudos de direção e atuação frente às câmeras.

Há também aqueles que preferem estabelecer nenhuma radical distinção entre os gêneros, mas reforçar a busca por um cinema de maior autonomia, embora ainda mantendo a classificação documental, como nos afirma Guy Gauthier.

A síndrome cinema-verdade virou, entretanto, obsessão, a tal ponto que, ainda hoje, poucos omitem, em seus numerosos festivais consagrados ao documentário, esclarecer que eles não diferenciam documentário e ficção, o que é curioso em uma manifestação que, valendo-se do documentário, admite, ao menos implicitamente, sua autonomia. Se a ficção está, por definição, em toda a parte (o que está na tela é, de todo o modo, um engodo), o documentário tem de ter seu território. Resta saber se esse território é de natureza sociológica, econômica ou estética. (GAUTHIER: 2011, p. 101)

A perda da inocência, apontada por Comolli não impede a análise de obras de grande interesse na combinação variada entre ficção e realidade. São inúmeros os bons exemplos de filmes engajados em combinar os artifícios de composição de personagens em contraponto com a pretensa captura da realidade, embaralhando a visão de seus espectadores sobre os limites da verdade e da fantasia artística. Por conta de nosso recorte, deixaremos de analisar algumas dessas instigantes combinações, realizadas por Eduardo Coutinho (1933–2014), Miguel Gomes (1972), Pedro Costa (1958), Albertina

Carri (1973), Carlos Mayolo (1945–2007) e Luis Ospina (1949–2019) entre tantos outros cineastas da contemporaneidade.

Entretanto, é nosso dever observar com atenção a ruptura epistemológica desempenhada pelos neorrealistas italianos do imediato pós-guerra, a ressonância dessa ruptura nas gerações posteriores e o atravessamento de fronteiras geográficas e estilísticas decorrentes da diluição evidente entre as linhas que até então demarcavam a ficção e o documentário.

Neorrealismo Italiano

*Existen diversos grados de realismo,
como existen diversos grados de realidad (la realidad como se percibe)
que los directores descubren según su tendencia y capacidad de profundización*
Guido Aristarco

À primeira vista seria difícil imaginar que o solo italiano, arrasado no pós-guerra, iria ser o melhor lugar para germinar um Cinema Moderno e ainda o polinizador ideal para o florescimento de relevantes filmografias na França, Portugal, Espanha, Índia, Irã, Cuba, México e parte considerável da América do Sul. A sensação de terra devastada se configuraria na escassez de equipamentos e capital, com salas e estúdios semidestruídos, assim como a autoestima da maioria dos italianos, divididos nos conflitos entre *partigiani* e apoiadores do fascismo. A priori, nada ali poderia germinar.

Segundo o testemunho de John G. Cave, major norte americano, encarregado de relatar o estado em que se encontravam os dez galpões que funcionavam como estúdios de *Cinecittà*, sabemos que sete haviam sido bombardeados pelas forças aliadas e “*Secondo notizie non confermate, tutti i materiali cinematografici sono stati trasportati in Germania nel novembre 1943 e gli studi sono stati poi adibiti a depositi di materiali tedeschi*” (CAVE apud BRUNETTA: 2006, p. 05) Além disso, grande parte das salas de projeção do centro e do norte foram destruídas. Entretanto, há um fato curioso, descoberto no primeiro censo realizado após a guerra, através do qual se soube que “*cinquemila sale sono ancora in grado di funzionare. Anche nei mesi più duri, in cui la*

47 Trad.: Segundo relatos não confirmados, todos os materiais cinematográficos foram transportados para a Alemanha em novembro de 1943 e os estúdios foram então utilizados para depósitos de materiais alemães.

carne, il sale, l'olio e il burro sono spariti, pochi rinunciano al 'lusso del cinema'48". (BRUNETTA: 2006, p. 07). Um dado curioso e relevante para refletirmos sobre o que pode ter ocorrido no cinema italiano e como se deu a receptividade do público, sobretudo, na década de 1930, que talvez explicasse o surgimento do neorealismo pós 1945. Afinal, sabemos que o contexto italiano é mais complexo do que se apresenta, antes e depois da Guerra, muito se diferenciando da situação alemã, pois há instituições criadas durante o fascismo que continuarão a usufruir de notório prestígio no pós-guerra e diversas ações anteciparam, inclusive, o que ocorreria na França dos anos 1950.

Para complexificar ainda mais, vale lembrar que havia uma predominância absoluta dos filmes norte-americanos na década de 1930, quando já estavam estabelecidas as filiais da *United Artist, Fox, Metro e Paramount*, com seus distribuidores em quatorze cidades italianas. O fascismo via com simpatia a produção estadunidense, que passava por uma censura prévia antes de desembarcar na Itália, com o intuito de não provocar nenhuma ofensa ao contexto moral e político, é o que Gian Piero Brunetta (1942), crítico e historiador de cinema, relata no primeiro volume dedicado à revisitar a história do Cinema Italiano.

*In generale il fascismo – fino a 1938 non si opone alla colonizzazione da parte di Hollywood in quanto ritiene che, nella produzione americana siano assenti i germi capaci di aumentare la conflittualità sociale. Ancora nel 1938, alla vigilia della nuova legge sul cinema, il 73% degli incassi va alla produzione americana e il regime pare continuare a credere più utile importare dall'estero centinaia di titoli l'anno piuttosto che sostenere a fondo perduto un'industria in stato di crisi cronica*⁴⁹. (BRUNETTA: 2004, P.168).

A relação entre o fascismo e Hollywood foi bastante amistosa e intensa até meados dos anos 1930. E apesar de algumas ações com o intuito de incrementar a indústria nacional, um acordo foi estabelecido entre Will Hays (1879-1954), presidente da *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA)⁵⁰, que foi pessoalmente negociar a livre exibição dos filmes de seu país com Mussolini. Logo

48 Trad.: Acontece que cinco mil salas ainda são capazes de funcionar. Mesmo nos meses mais difíceis, quando a carne, o sal, o óleo e a manteiga desapareceram, poucos renunciam ao 'luxo do cinema'

49 Trad.: Em geral, o fascismo - até 1938 não se opôs à colonização de Hollywood, enquanto acreditava que os germes capazes de aumentar o conflito social estariam ausentes na produção americana. Ainda em 1938, às vésperas da nova lei do cinema, 73% da receita é destinada à produção americana e o regime parece continuar acreditando que é mais útil importar centenas de títulos por ano do exterior do que apoiar totalmente uma indústria em estado de crise crônica.

50 A *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) mais tarde ficou conhecida como *Motion Picture Association of America* (MPAA).

Hays, o criador do famoso código de censura, que vigorou de 1930 até 1968. O acordo entre Hays e o Dulce estabeleceu a entrada máxima de 250 películas, mantendo ainda uma evidente desproporcionalidade com a produção nacional e a de outros países.

Várias ações já vinham sendo efetuadas em prol de incrementar a indústria audiovisual italiana, sem uma explícita imposição em celebrar o fascismo ou de acirrar uma disputa de mercado internacional, ao menos até 1938. (BRUNETTA: 2004, P.169). A primeira foi realizada já em 1924, durante o “*ventennio fascista*”, na inauguração do *Istituto Luce (L'Unione Cinematografica Educativa)* destinado a registrar as ações do regime e assegurar o monopólio da informação cinematográfica para fins educativos. Em 1927 foi criado o cinejornal *Luce* de obrigatória exibição nas salas de projeção, com contínua e vastíssima produção.

Em 1928 foi fundado o *Istituto Internazionale della Cinematografia Educativa*, na tentativa de construir uma nova imagem do fascismo no mundo. O instituto conseguiu constituir vários comitês em diversos países e foi responsável por organizar a I Mostra do Festival de Veneza, realizada entre 6 a 21 de agosto de 1932, exibindo em sua primeira edição obras importantes, como *À nous la liberté* (1931) de René Clair, *Das blaue Licht* (1932) de Leni Riefenstahl, *Gli uomini, che mascalzoni...*(1932) de Mario Camerini, *Assisi* (1932) de Alessandro Blasetti, *Regen* (1929) de Joris Ivens e Mannus Franken, *Broken Lullaby* (1932) de Ernst Lubitsch, *Forbidden* (1932) de Frank Capra, *Frankenstein* (1931) de James Whale, *Grand Hotel* (1932) de Edmund Goulding, *The Champ* (1931) de King Vidor, *The Crowd Roars* (1932) de Howard Hawks e *Zemlya* (1930) de Aleksandr Dovzhenko, totalizando um conjunto de 42 filmes, prestigiado por várias celebridades hollywoodianas, como Joan Crawford (1904-1977), Clark Gable (1901-1960), Norma Shearer (1902-1983), James Cagney (1899-1986), Loretta Young (1913-2000), John Barrymore (1882-1942), Greta Garbo (1905-1990), Boris Karloff (1887-1969), e o italiano Vittorio De Sica (1901-1974). “*Per decine di migliaia di persone Venezia ha costituito il punto d’incontro privilegiato per la formazione e diffusione di una mentalità capace di riunire voci isolate e spronarle verso territori e battaglie ideali in nome dell’arte, della circolazione internazionale delle idee, della libertà del cinema.*”⁵¹ (BRUNETTA: 2004, P.184).

51 Trad.: Para dezenas de milhares de pessoas, Veneza se constituiu como ponto de encontro privilegiado para a formação e difusão de uma mentalidade capaz de reunir vozes isoladas e estimulá-las para territórios e ideais de batalha em nome da arte, na circulação internacional de ideias, na liberdade do cinema.

Até a edição de 1937, *La Biennale* exibiu películas dos mais diversos países, numa surpreendente reunião de títulos que incluía o antibélico *La grande illusion* (1937) de Jean Renoir e o escandaloso *Ekstase* (1933) de Gustav Machatý ao lado de outras produções oriundas do Japão, Hungria, Polónia, ex- Tchecoslováquia, Egito, Palestina, Turquia, Espanha, Inglaterra, União Soviética, Brasil, Argentina, México, Uruguai, Índia e África do Sul. Só a partir de 1938 o fascismo se fez mais presente, na escolha dos filmes e na distribuição de prêmios.

Essa mudança de posição foi reforçada pela inauguração de *Cinecittà*, a grande cidade do cinema no quilômetro nove da via Tuscolana, em 28 de abril de 1937. O complexo de produção comportava 10 estúdios (um de 36 por 80 metros, outro de 38 por 25 metros, quatro de 20 por 40 metros e mais quatro de 15 por 30 metros). Em 04 de setembro de 1938 o regime determina que toda aquisição, importação e distribuição cinematográfica fique subordinada ao *ENIC (Ente Nazionale per le Industrie Cinematografiche)* criado em 1935, ocasionando a saída imediata da *20th Century Fox*, *Metro-Goldwyn-Mayer*, *Paramount* e *Warner Bros* do mercado italiano. Conseqüentemente, as produções de Hollywood se reduzem em 1938 de 162 para 64 filmes. “*Dal 1938 al 1940 gli incassi della produzione nazionale passano dal 13 al 34%, ma già nel 1942 superano il 50%, mentre quelli relativi alla produzione americana, senza peraltro sparire del tutto, scendono dal 63% al 2252*”. (BRUNETTA: 2004, P.176). Essas iniciativas em prol da indústria nacional estimulam a abertura de novas salas de projeção, mesmo durante a Guerra. “*Nel 1940 si aprono 200 nuovi cinema rurali e nel 1941 sono inaugurate, nonostante difficoltà di ogni genere 258 nuove sale.*”⁵³. (BRUNETTA: 2004, P.176). Isso talvez explique a existência de tantas salas que ainda restaram após os bombardeios e um público bem-disposto a frequentá-las.

Mas o marco mais significativo e relevante para nossa pesquisa se daria em novembro de 1935, quando seria inaugurado o *Centro Sperimentale di Cinematografia*, com arquitetura inspirada na *Bauhaus* alemã, recém-fechada por Hitler, e a estrutura pedagógica baseada na *VGIK, Gerasimov Institute of Cinematography*, escola criada

52 Trad.:De 1938 a 1940, os títulos da produção nacional passaram de 13 para 34%, mas já em 1942 ultrapassavam 50%, enquanto as relativas à produção americana, sem desaparecer completamente, caíam de 63% para 22.

53 Trad.: Em 1940, 200 novos cinemas rurais foram abertos e em 1941 foram inaugurados, apesar das dificuldades de todos os tipos, 258 novas salas.

pelo governo soviético em Moscou no ano de 1919. O Centro nasceu sob a direção de Luigi Chiarini (1900-1975), funcionário do Regime e seu amigo e colega de escola, Umberto Barbaro (1902-1959), ex-anarquista, comunista confesso, fundador do movimento *immaginista* e exímio tradutor de Pudovkin, Eisenstein, Balázs e Arheim.

*Il tipo di collaborazione molto produttiva tra Chiarini militante e funzionario del fascismo e Barbaro marxista rimane tuttora come un esempio clamoroso della 'dittatura imperfetta'. (...) Al Centro non nasce e si sviluppa una 'legione straniera dell'intelligenza' come troppo a lungo si è sostenuto, ma viene firmato un patto, alla luce del sole, tra fascismo e forze antifasciste, per formare quadri capaci di rispondere alle sfide internazionali, forti di un nuovo senso e di tradizione culturale. Il fascismo è perfettamente consapevole del contenuto delle lezioni di Barbaro e non assume nei suoi confronti alcun provvedimento restrittivo.*⁵⁴ (BRUNETTA: 2004, P.176).

O Regime compreendeu era necessário fortalecer e expandir a indústria nacional e para isso deveria observar e apreender teorias e técnicas estrangeiras a fim de desenvolver uma produção relevante, que realmente pudesse competir no mercado internacional. Sobre as relações com o Cinema Soviético, podemos compreender melhor através do testemunho de Luigi Chiarini.

*La cultura cinematografica italiana, di cui la rivista Bianco e Nero è stata autorevole espressione, si enucleava attorno al Centro Sperimentale di Cinematografia che raccoglieva nei suoi corsi le forze giovanili più vive: De Santis, Antonioni, Germi, Zampa, Lizzani e molti altri che ne furono allievi. Il Centro non solo sorse sull'esempio e l'esperienza, per quello che se ne poteva sapere, della Scuola di Mosca, ma adottò per lo studio, tra le altre opere teoriche, quelle fondamentali di Eisenstein e Pudovkin, nonché taluni dei grandi film sovietici, come la Corazzata Potiomkin, Tempeste sull'Asia, Verso la vita, che conservava nella sua cineteca. (...)perchè la cultura e l'arte del film avevano raggiunto nell'Unione Sovietica un altissimo livello da cui non poteva prescindere un insegnamento condotto con serietà di intenti. Tanto è vero che nessun cordone sanitario poteva impedire alle idee e alle suggestioni di diffondersi anche da noi.*⁵⁵ (CHIARINI: 1957, P.575-576)

54 Trad: O tipo de colaboração muito produtiva entre Chiarini, militante o funcionário do fascismo e Barbaro marxista ainda permanece como um exemplo sensacional da 'ditadura imperfeita'. (...) No Centro não nasce e se desenvolve uma 'legião estrangeira de inteligência', como foi sustentado por muito tempo, mas é firmado um pacto, à luz do sol, entre o fascismo e as forças antifascistas, para formar quadros capazes de responder aos desafios internacionais, fortalecidos por um novo senso e tradição cultural. O fascismo está perfeitamente ciente do conteúdo das lições de Bárbaro e não toma nenhuma medida restritiva.

55 Trad.: A cultura cinematográfica italiana, da qual a revista Bianco e Nero era uma respeitável expressão, derivada do Centro Experimental de Cinematografia, reunindo as forças juvenis mais animadas em seus cursos: De Santis, Antonioni, Germi, Zampa, Lizzani e muitos outros foram seus

A estrutura foi montada ao longo da década de 1930. O *Lucce* se ocuparia do registro histórico e do processo educativo através de seus cine jornais. *Cinecittà* seria a responsável pela produção nacional, *La Biennale di Venezia* estabeleceria o diálogo com filmografias internacionais e serviria de vitrine para os filmes italianos e ao *Centro* caberia a missão de fomentar um novo fazer artístico. Dentre os primeiros alunos podemos citar Pietro Germi (1914-1974), Michelangelo Antonioni (1912-2007), Giuseppe De Santis (1917-1997), Clara Calamai (1909-1998), Luigi Zampa (1905-1991), Alida Valli (1921-2006) entre outros nomes bastante expressivos. A escola comportava uma biblioteca e uma filmoteca, onde se assistiam os filmes soviéticos, debatidos por Barbaro e Chiarini.

Em 1937 outro passo importante seria dado pelo *Centro Sperimentale* no lançamento do primeiro número do periódico *Bianco e Nero*, cujos prestigiosos artigos se somariam a outros oriundos da *Rivista del Cinematografo*, lançada em 1928, e da *Rivista Cinema*, criada em 1936. Esta última, dirigida por Vittorio Mussolini (1916-1997), filho do Dulce e apaixonado por cinema, no período de 1938 à 1943. Estariam assim configuradas as condições para se estabelecer um amplo e aprofundado campo de debate teórico e crítico, fundamental contraponto a onipresença dos filmes norte americanos, que fizeram a Itália perder “*importantes mercados no exterior (como a Espanha, o Brasil, a Argentina e o Egito)*” (FABRIS:1996 p.59) e a consequente influência do modelo hollywoodiano, evidenciada na absoluta falta de realidade apresentada nos conhecidos filmes “*dei telefoni Bianchi*”. Um debate que forneceria o embasamento necessário para o nascimento de uma nova forma do pensar e fazer cinematográfico.

Dentre as significativas contribuições podemos citar o artigo *L'occhio di Vetro*, de Leo Longanesi (1905-1957), jornalista e pintor, publicado em *L'italiano: Periodico della rivoluzione fascista*, 8, nº 17-18, janeiro-fevereiro de 1933, no qual propunha uma ruptura estética e temática com a representação dos hábitos e mentalidades de uma sociedade “*falsa, sem fisionomia, propensa à improvisação, nem burguesa nem*

alunos. O Centro não apenas surgiu do exemplo e da experiência, até onde podíamos saber, da Escola de Moscou, e adotou para o estudo, entre outros trabalhos teóricos, os fundamentos de Eisenstein e Pudovkin, além de alguns dos grandes filmes soviéticos, como o *Encouraçado Potekim*, *Tempestade na Ásia*, *Rumo à vida*, que mantinha em sua cinemateca. (...) Porque a cultura e a arte do cinema alcançaram um nível muito alto na União Soviética, e não se poderia prescindir de um ensinamento conduzido com seriedade de intenções. Tanto é verdade que nenhum cordão sanitário poderia impedir a difusão de ideias e sugestões mesmo entre nós.

operária, frívola e amadora, cheia de pretensões e de vícios; hábitos e mentalidades que acabam por dominar a opinião pública e dar ao país um tom de imerecida banalidade” (LONGANESI apud FABRIS: 1996, p.59) Terminando por concluir que *“É justamente a verdade que falta nos nossos filmes. Temos que sair às ruas, levar as máquinas de filmar nas ruas, nos pátios, nas casernas, nas estações.”* (LONGANESI apud FABRIS: 1996, p. 59).

O texto de Longanesi, denunciando uma encenação falsa sobre a sociedade italiana e conclamando os cineastas à carregarem suas câmeras para “filmar nas ruas”, a fim de encontrar uma realidade mais verdadeira, pode ser facilmente associado à proposta documental adotada por Cesare Zavattini (1902-1989) e Roberto Rossellini (1906-1977), ao menos nas primeiras obras neorrealistas, assim como encontraria ressonância na teorização posterior desenvolvida por Andre Bazin e Siegfried Kracauer (1889-1966) publicadas na década de 1960.

Cesare Zavattini chega a reafirmar a necessidade de *“Colocar a câmera nas ruas, em uma sala, olhar com insaciável paciência, treinar na contemplação de nosso semelhante em suas ações elementares.”* (ZAVATTINI apud XAVIER: 2005, 72) Seu ideal realista gravitava em torno a um procedimento analítico documental, com o intuito de contrapor a falsidade encenada de um mundo burguês através da captação de uma realidade imediata. *“Es necesario que el espacio entre vida y espectáculo quede anulado⁵⁶”* (ZAVATTINI apud CASETTI:2005, p. 36) Zavattini acreditava que apresentar essa realidade seria suficiente sem a necessidade de qualquer outro artifício, introduzindo elementos autênticos dentro da ficção e abordando temas cotidianos mais próximos do homem comum. *“No se trata ya de convertir en realidad las cosas imaginadas (hacer que parezcan verdaderas, reales), sino de hacer significativas en grado maximo las cosas tal como son, casi como si se contaran ellas solas⁵⁷.”* (ZAVATTINI apud CASETTI:2005, p. 36).

Sua proposta estaria perfeitamente em consonância com a visão neorrealista de Rossellini, que considerava o trabalho do cineasta indissociável de um dever moral e ético, ao qual deveria se tornar suficientemente apto para revelar a realidade social sem qualquer tipo de manipulação. O realismo rosselliniano ressaltava o olhar da câmera

56 Trad.: É necessário que o espaço entre a vida e o espetáculo seja anulado

57 Trad.: Não é mais uma questão de transformar as coisas imaginadas em realidade (fazê-las parecer verdadeiras, reais), mas de tornar as coisas tão significativas quanto possível, quase como se fossem contadas por elas mesmas.

para revelar aspectos sociais que até então eram ignorados ou menosprezados e acompanhar, pacientemente, personagens comuns. Em uma entrevista com Bazin e Jean Renoir, publicada em *France-Observateur* de 04 de julho de 1958, declarou que a montagem havia perdido o sentido. “*É quindi nella ripresa che l’autore può veramente portare il proprio spirito d’osservazione, la propria morale, la propria visione, particolare delle cose*”⁵⁸ (ROSSELLINI apud APRÀ, 2006,162). E, confrontado sobre essa declaração, reiterou no ano seguinte, em novo depoimento para o *Cahiers du Cinéma*, nº 94, publicada em abril de 1959, afirmando que “*Il montaggio non è più essenziale. Le cose sono lì*”⁵⁹. Partindo dessa premissa, caberia ao cineasta apenas revelá-las com honestidade.

Assistindo aos filmes neorrealistas, Bazin, bastante influenciado pelo catolicismo francês e pela fenomenologia de Merleau-Ponty (1908-1961), iria dizer que, ao contrário da poesia, da pintura e do teatro, só a tendência realista do cinema poderia fornecer “*ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade, compatível com as exigências lógicas da narrativa cinematográfica e com os limites atuais da técnica*.” (BAZIN: 2014, p. 291). O crítico francês reconheceria nos filmes italianos “*um valor documentário excepcional, impossível de ser separado do roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou*.” (BAZIN: 2014, p. 285). Além disso, consideraria aceitável e até necessário o procedimento artístico efetuado nos enquadramentos e movimentos da câmera para melhor apreensão da realidade, mas concordaria com Rossellini em prol de uma mínima interferência da montagem.

O realismo em arte só poderia, é evidente, proceder de artifícios. Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas, quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária. Necessária, já que a arte só existe através dessa escolha. Sem ela, supondo que o cinema fosse desde hoje tecnicamente possível, retornaríamos pura e simplesmente à realidade. Inaceitável, já que ela se faz em definitivo à custa dessa realidade que o cinema se propõe a restituir integralmente. (BAZIN: 2014, p. 291-292)

58 Trad.: Portanto, é na filmagem que o autor pode realmente levar seu próprio espírito de observação, sua própria moral, sua própria visão particular das coisas.

59 Trad.: A montagem não é mais essencial. As coisas estão ali.

Kracauer também defenderia o cinema como um instrumento ideal para captar a realidade física, partindo de uma análise sobre a fotografia e sua capacidade de apresentar o mundo em sua concretude. *“Las imágenes que nos impresionan como intrínsecamente fotográficas parece que tienden a devolvernos la naturaleza en vivo, tal y como existe, independiente de nosotros⁶⁰”* (KRACAUER apud CASETTI: 2005, p.48) Por essa razão se contrapunha aos cineastas engajados a representar seu mundo particular de sonhos e fantasias, pois estariam operando um instrumento contrário a isso. Defende assim a representação da realidade como a revelação de um universo físico e material. *“O cinema torna visível aquilo que não víamos – e talvez nem mesmo pudéssemos ver – antes do seu advento. Ele efetivamente nos ajuda na descoberta do mundo material com suas correspondências psicofísicas.”* (KRACAUER apud XAVIER: 2005, 70) Nesse sentido, o teórico alemão também defenderia um cinema não encenado, mas espontâneo, necessário a uma humanidade que *“teria se desengajado da realidade concreta.”* (XAVIER: 2005, 69)

A crítica a uma representação falsa e burguesa e a busca por um maior realismo, que se originou nos anos 1930, se efetivou nos filmes da década de 1940 e estimulou novos debates ao longo dos anos 1950, também se desdobrou em várias vertentes complementares e, por vezes antagônicas, como constatou Guido Aristarco (1918-1996) em 1955, *“Existen diversos grados de realismo, como existen diversos grados de realidad (la realidad como se percibe) que los directores descubren según su tendencia y capacidad de profundización.⁶¹”* (ARISTARCO apud CASETTI: 2005, p.38)

Há ainda outras contribuições significativas, encontradas nas aulas e traduções de Umberto Barbaro e Luigi Chiarini no *Centro Sperimentale* e nas edições de *Bianco e Nero*, disseminando as teorias de Vsevolod Pudovkin e Bela Balazs, em torno a um “Realismo Crítico”, de forte inspiração marxista (XAVIER: 2005, p.52), ao qual também se inserem as posteriores contribuições de Guido Aristarco, no qual a realidade não poderia ser revelada naturalmente em sua aparência mas captada em seus sentidos.

De Pudovkin, temos a crítica ao naturalismo, que já comentamos, distinguindo claramente a vida “natural” de sua representação artística, quando afirmava que *“Entre*

60 Trad.: As imagens que nos impressionam como intrinsecamente fotográficas parecem tender a devolver a natureza como ela existe, independentemente de nós.

61 Trad.: Existem diferentes graus de realismo, assim como diferentes graus de realidade (realidade percebida) que os diretores descobrem de acordo com sua tendência e capacidade de aprofundar

o evento natural e sua aparência na tela existe uma nítida diferença. É exatamente esta diferença que faz do cinema uma arte.” (PUDOVKIN apud XAVIER: 2005, 54). Pudovkin se contrapõe à visão meramente documental, esclarecendo que o “real” não se encontraria no mundo aparente e visível, mas na correlação de forças sociais, que não são perceptíveis numa simples observação. E por essa razão, o processo de montagem se tornaria uma ferramenta fundamental e imprescindível, para que o espectador pudesse não apenas observar a realidade, mas compreendê-la.

*Il montaggio è il metodo specifico scoperto dall'arte del film per individuare e rappresentare nitidamente tutti i nessi, dai più superficiali ai più profondi della realtà. Riprendere un'azione, una scena, un paesaggio con la stessa angolazione e in un campo totale, come potrebbe vederli chi si limita a osservarli, significa usare il mezzo filmico per una trascrizione primitiva, tecnicistica, protocollare. Ma da questa contemplazione inerte, che pur si effettua nella vita reale, si può e si deve passare ad altri mezzi. Si può, per così dire, non solo vedere, ma anche capire; non solo apprendere, ma anche comprendere.*⁶² (PUDOVKIN apud MASI:1986, p.127)

As teorias de Bela Balázs não se diferenciariam muito de Pudovkin. Primeiro, porque em sua visão, o realismo deveria admitir que a subjetividade do artista é condição essencial para garantir um novo sentido à realidade. Esta subjetividade poderia, inclusive, ser acentuada a ponto de imprimir uma deformidade, ou estranheza de sua forma original, desde que respeitasse o princípio da similiaridade, ou seja, o reconhecimento sobre aquilo que estaria sendo retratado. Caso contrário o espectador não conseguiria estabelecer qualquer analogia.

L'artista può definirsi un realista quando si limiti, attraverso i contorni soggettivamente tracciati, a trasformare la propria impressione soggettiva, ma non la figura oggettiva e il senso dell'oggetto. La caricatura può sbizzarrirsi nelle più ardite deformazioni, l'essenziale è che io sai in grado di riconoscere il volto deformato. (...) Quando la somiglianza non esiste, non

62 Trad.: A montagem é o método específico descoberto pela arte do filme para identificar e representar claramente todas as conexões, da mais superficial à mais profunda da realidade. Filmar uma ação, uma cena, uma paisagem com o mesmo ângulo e em um campo total, como comprovam aqueles que apenas se limitam a observar, significa usar o meio físico para uma transcrição primitiva, tecnicista, protocolar. Mas a partir dessa contemplação inerte, que se efetua na vida real, podemos e devemos passar para outros meios. Pode-se, por assim dizer, não apenas ver, mas também entender; não só aprender, mas também compreender.

*vediamo una deformazione del reale, ma una 'smorfia' che non può esser riferita a nulla*⁶³.(BALÁZS: 1952, p.115)

Esse sentido de deformidade, operado pelo cineasta, tal como Pudovkin afirmara, está implícito no processo de montagem, pois a realidade fotografada necessita de um sentido particular de composição, que pode ser falso ou verdadeiro, mas diretamente associado à visão do artista.

*Il regista non fotografa che la realtà, ma in fase di montaggio aggiunge alla realtà un senso. Le sue immagini sono, indubbiamente, realtà. Ma solo il montaggio conferisce alle immagini un senso. Senso che può anche esser falso. Il montaggio non rivela la realtà ma la 'verità' (o la 'menzogna'). (...) Tutti sanno che un film a soggetto può, mostrando una serie di frammenti di realtà, celare o alterare la verità. È noto, infatti, che la 'verità' non si trova negli avvenimenti e nei fatti singoli, ma nelle loro legittime connessioni, nel loro senso e nel loro significato, nella loro morale insomma*⁶⁴. (BALÁZS: 1952, p.191)

As teorias de Pudovkin e Balazs seriam difundidas através das ações do *Centro Sperimentale di Cinematografia*, através das aulas e das traduções de Umberto Barbaro. Os livros de Pudovkin seriam lançados a partir de 1932, com o lançamento de *Il soggetto cinematografico*, depois *Film e fonofilm* em 1935 e *L'attore nel film* em 1939. (MASI:1986, p.127). Quanto aos textos de Bela Balázs, seriam primeiramente conhecidos em fevereiro de 1940, quando Barbaro traduziu *Der Geist des Films* (1929), publicado na *Bianco Nero*, em uma edição bastante mutilada pelo fascismo. Os livros completos de Balázs só seriam traduzidos na Itália no início da década de 1950. Primeiro, em um texto inserido no livro *Storia delle teorie del film* (1951) de Guido Aristarco e em edições integrais de *Il film: Evoluzione ed essenza di un'arte nuova e Estetica del Film*, por iniciativa de Barbaro, respectivamente em 1952 e 1954.

63 Trad.: O artista pode definir-se como realista quando se limita, através de contornos subjetivamente traçados, a transformar a própria impressão subjetiva, mas não a figura objetiva e o sentido do objeto. A caricatura pode se entregar às deformações mais ousadas, o essencial é que eu seja apto a reconhecer o rosto deformado. (...) Quando a semelhança não existe, não vemos uma deformação da realidade, mas uma 'careta' que não pode ser referida a nada.

64 Trad.: O diretor fotografa apenas a realidade, mas na fase de edição acrescenta à realidade um sentido. Suas imagens são, sem dúvida, realidade. Mas só a montagem confere às imagens um sentido. Sentido que também pode ser falso. A montagem não revela a realidade, mas a "verdade" (ou "mentira"). (...) Todo mundo sabe que um filme de ficção pode, ao mostrar uma série de fragmentos da realidade, esconder ou alterar a verdade. Sabe-se, de fato, que a "verdade" não é encontrada em eventos e fatos particulares, mas em suas conexões legítimas, em seu sentido e significado, em resumo, em sua moral.

Barbaro, por sua vez, também seria enfático ao defender a subjetividade do artista, como ponto primordial para exprimir sua “fantasia e imaginação”, que ao invés de diluir ou desviar do sentido de realidade proposto, poderia acentuá-lo ainda mais. Um pensamento que já estará presente em seu livro *Film: soggetto e sceneggiatura*, lançado em 1939

O cinema é, como se disse, uma passagem da fantasia à imagem e da imagem ao subconsciente do espectador. Tudo, absolutamente tudo quanto aparece na tela é, com efeito, escolhido e disposto segundo uma vontade inalterável, que determina não só o que o espectador deve ver, mas, também e sobretudo, o modo como deve vê-lo. (BARBARO: 1983, p. 38)

De acordo com sua concepção, a mera reprodução fidedigna do mundo “real” não seria suficiente para revelar suas forças sociais. Tudo iria depender diretamente do sentido dado pelo cineasta na composição encontrada para exprimir seu ponto crítico, fundamental, de visão. Na mesma linha seguiria, Guido Aristarco, assumidamente influenciado pelas teorias de György Lukács (1885-1971), ao qual reitera o valor da montagem compreendida enquanto especificidade fílmica “*come condizione non soltanto necessaria ma addirittura sufficiente all’opera d’arte*.” 65 (ARISTARCO: 1951, p. 15), no texto introdutório de seu livro, *Storia delle teorie del film* (1951), ao qual inicia ressaltando as teorias desenvolvidas na Rússia pós-revolucionária. Para Aristarco, “narrar e participar” deve ser distinto de apenas “observar e descrever” (CASSETTI: 2005, p.38)

Certamente, podemos atribuir a todo esse debate, que se iniciou nos anos 1930, sem nunca ser interrompido, fundamental para a urgente busca de alternativas diante do ambiente desolador que se instaurou no imediato pós-guerra. Podemos imaginar que essa ressonância assegurou a base necessária para as reações observadas neste período. Por exemplo, quando Alberto Lattuada (1914-2005), roteirista, ator e cineasta italiano, em março de 1945, durante a primeira reunião com técnicos e artistas na *Associazione Culturale del Cinema Italiano (ACCI)* propôs uma atitude mais honesta para retratar as questões nacionais. “*Guardiamo i nostri disastri, paghiamo tutti i nostri debiti con l’amore feroce dell’onestà e il mondo parteciperà conosco a questa grande battaglia com la verità. (...) Nulla è in grado di rivelare come il cinema i fondamenti di una*

65 Trad.: como uma condição não apenas necessária, mas suficiente para a obra de arte.

nazione66” (LATTUADA apud BRUNETTA: 2006, p. 03) Em agosto do mesmo ano Mario Chiari (1909-1989), cenógrafo, figurinista e diretor italiano, se dirigiu aos produtores no artigo *Stanchezza degli Omenoni*, publicado em “*Film d’oggi*” clamando aos produtores para se liberarem do peso do dinheiro, do pensamento do cinema exclusivamente enquanto atividade industrial e a pensar a “verdade da arte”. Graças a esse artigo emergiu “*la divaricazione tra le esigenze dell’industria e il discorso di una vasta área intellettuale che guarda solo al primato delle ragioni estetiche.*”⁶⁷ (BRUNETTA: 2006, p. 06). Mas de todas essas vozes podemos destacar a de Rossellini, que já havia iniciado às filmagens de *Roma, città aperta* em janeiro deste mesmo ano e dez anos depois daria um importante testemunho para a *Cahiers du Cinéma*, nº 50, edição de Agosto-Setembro de 1955, ressaltando o quanto a precariedade da atividade industrial e a falta de recursos, poderia significar maior liberdade artística na criação e investigação de outros referenciais.

Em 1944, imediatamente após a guerra, tudo em Itália estava destruído. Tanto no Cinema como noutros domínios. Quase todos os produtores tinham desaparecido. Aqui e ali vislumbravam-se algumas tentativas com ambições extremamente limitadas. Gozávamos então de uma imensa liberdade, a ausência de uma indústria cinematográfica era favorável às empresas menos rotineiras. Todas as iniciativas eram boas. Foi este contexto que nos permitiu começar a fazer trabalhos de caráter experimental. (ROSSELLINI apud OLIVEIRA; CERANTOLA: 2007, p.134)

O contexto inóspito não permitiria outra solução a não ser o uso criativo de aproveitamento máximo do que ainda seria possível e disponível. *Roma Città Aperta*, planejada pouco depois da libertação de Roma, em 06 de junho de 1944, começou a ser filmada em 17 de janeiro de 1945. As condições de produção, filmagem e edição foram ainda mais bem detalhadas em outro depoimento, feito ao periódico “*L’Ecran Française*”, n.72, de 12 de novembro de 1946.

Nonostante la mancanza quase totale di pellicola, abbiamo girato la maggior parte delle scene in esterni, nei luoghi dove si erano effettivamente svolti i fatti che noi ricostruivamo. Per poter cominciare il film ho venduto il

66 Trad.: Olhemos os nossos desastres, paguemos todas as nossas dívidas com o amor feroz da honestidade e o mundo participará dessa grande batalha com a verdade. (...) Nada é capaz de revelar os fundamentos de uma nação como o cinema.

67 Trad.: A lacuna entre as exigências da indústria e o discurso de uma vasta área intelectual que apenas olha para o primado das razões estéticas.

letto. Poi è stata la volta di un cassettone e di un armadio a specchi. Il resto ha fatto la stessa fine. Ho dovuto prendere soldi a prestito e ho capito abbastanza in fretta che avrei potuto prendere altri a condizione di renderli a tempo debito. È stato così che con l'aiuto di un grupo di amici sono riuscito a mettere insieme i 7 o 8 milioni di lire che ci servivano. Siamo persino riusciti ad affittare uno studio per le scene ambientate nella sede della Gestapo. Inizialmente Roma Città Aperta era un film muto, non per scelta ma per necessità. La pellicola costava 60 lire al metro e per ogni scena avremmo dovuto spendere centinaia di lire in più se avessimo voluto registrare il sonoro. Una volta finito e montato il film, abbiamo chiesto agli attori di dopiarsi.⁶⁸ (ROSSELLINI apud APRÀ, 2006,p.50)

A escassez dos meios proporcionaria uma inédita subversão de valores, ao qual o capital e a indústria teriam que contar menos na balança criativa do que a percepção de uma realidade particular e as soluções que deveriam ser adotadas para retratar essa realidade. A publicação desses testemunhos na França se somaria ao impacto efetivo dos filmes neorrealistas e do encontro de Rossellini com os jovens futuros cineastas da Nouvelle Vague nos anos 1950.

A lição de Hollywood, conjugando *Studio System* e *Star System*, seria inviável nas condições italianas, o que seria rapidamente compreendido e valorizado pelos “jovens turcos” do *Cahiers*. A inviabilidade de seguir as lições do Cinema Clássico se configurariam na total inoperância de *Cinecittà* e nas estrelas pouco conhecidas, que protagonizariam os filmes do imediato pós-guerra. A começar pelos filmes de Rossellini, pois mesmo Anna Magnani (1908-1973) e Aldo Fabrizi (1905-1990), ainda não possuíam o brilho necessário para atrair possíveis investidores. Fabrizi era conhecido por seus papéis cômicos e, assim como a Magnani, seu currículo cinematográfico possuía apenas tímidas participações. Além disso, Magnani já tinha 37 anos, algo impensável para a fórmula de beleza e juventude norte americana. Portanto, uma realidade que não conseguiria ser encenada seguindo as convenções ditadas pelo Cinema Clássico, pois não havia uma mínima estrutura para esse tipo de encenação e um novo procedimento deveria com urgência ser inventado se quisessem continuar a

68 Trad.: Apesar da quase total falta de película, filmamos a maioria das cenas ao ar livre, nos locais onde os eventos que reconstruímos realmente ocorreram. Para começar o filme, vendi a cama. Então foi a vez de uma cômoda e um guarda-roupa espelhado. O resto teve o mesmo fim. Eu tive que pedir dinheiro emprestado e entendi bastante rápido que para poder pegar mais teria que saldá-las tempo devido. Foi assim que, com a ajuda de um grupo de amigos, consegui reunir os 7 ou 8 milhões de liras necessárias. Conseguimos alugar um estúdio para as cenas da sede da Gestapo. *Roma Città Aperta* era, inicialmente, um filme mudo, não por escolha, mas por necessidade. A película custava 60 liras o metro e, para cada cena, tínhamos que gastar centenas de liras a mais se quiséssemos gravar o som. Quando o filme foi finalizado e editado, pedimos aos atores que dublassem.

fazer filmes. Uma hipótese que uniria a insurgência neorrealista com o nascimento de um cinema moderno, compreendida, valorizada e divulgada pelos franceses, seguindo a análise de Alain Bergala (1943), crítico e ensaísta francês no texto *Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne*, publicado em *Cahiers du Cinéma* em 1984.

Já não há estúdios, já não há cenários, já não existe nada daquilo que possibilitava a reconstrução de uma realidade cinematográfica ao abrigo da realidade nua. Apenas havia o mínimo (a câmara, alguns pedaços heterogêneos de película) e Rossellini não terá tido outra hipótese senão recomeçar, a partir dessa tábua rasa, e confrontar o cinema com essa realidade de ruínas, de caos e de decadência moral dos tempos imediatos a seguir à guerra. A partir dessa descoberta, Rossellini vai adquirir uma convicção inabalável: o cinema tem a vocação ontológica de se ligar à literalidade das coisas e somente a ela, e essa é, de facto, a via para a emergência (ou reforço) de uma verdade que é apenas devedora dos poderes do cinema. (...) O cinema moderno, herdeiro de Rossellini, teve sempre um santo horror a sobre-significações de símbolos, ao enchimento, à gordura, ao ligamento, ao tecido conjuntivo. (BERGALA: 2007, p.217-218)

A “vocação ontológica” do cinema de se ater à literalidade das coisas, de que nos fala o texto de Bergala, iria se configurar na busca de locações reais para retratar situações verídicas, que serviram de inspiração ao filme de Rossellini. O roteiro do filme *Roma, città aperta* foi construído através de vários relatos sobre acontecimentos que realmente ocorreram durante a ocupação dos nazistas na capital italiana, condensados, sobretudo nos personagens de Fabrizi e Magnani.

La vicenda di Don Pietro Pappagalo, che fabbricava documenti falsi per i perseguitati politici, e quella di Don Giuseppe Morosini, che dall'ottobre 1943 assisteva quanti erano nascosti nella zona di Monte Mario collaborando con i partigiani. Arrestato all'inizio del 1944, rinchiuso prima in via Tasso, poi a Regina Coeli, viene fucilato il 3 aprile a Forte Bravetta. L'episodio della morte di Anna prende spunto dalla vicenda di Teresa Gullace, la Donna falciata il 2 marzo da una raffica di mitra di un soldato tedesco mentre protesta, durante i giorni della resistenza romana, davanti alla caserma dell'Ottantunesimo Fanteria in viale Giulio Cesare⁶⁹. (HOCHKOFER; MAGNANI: 2018, p. 73)

Fatos verídicos, retratados em um ambiente real, com luz natural e participação efetiva de uma população que havia vivido tudo o que seria apresentado na tela,

69 Trad.: A história de Don Pietro Pappagalo, que fabricava documentos falsos para os perseguidos políticos, e a de Don Giuseppe Morosini, que desde outubro de 1943 dava assistência aos que estavam escondidos na área de Monte Mario, colaborando com os partigiani. Preso no início de 1944, trancado pela primeira vez na Via Tasso, depois em Regina Coeli, foi fuzilado em 3 de abril em Forte Bravetta. O episódio da morte de Anna é inspirado na história de Teresa Gullace, a mulher ceifada em 2 de março por uma rajada da metralhadora de soldado alemão enquanto protestava, durante os dias da resistência romana, diante do quartel da 81ª Infantaria em Viale Giulio César.

cabendo um único caminho aos intérpretes profissionais, ao qual não poderia haver qualquer tipo de falseamento. É o que nos revela a biografia de Anna Magnani, escrita por Matilde de Hochkofler, pesquisando nos arquivos da atriz organizados por seu filho, Luca Magnani, onde podemos compreender o contexto em que foi filmada a famosa cena em que a personagem Pina seria assassinada diante de seu filho.

Era popolo-popolo quello che stava addossato contro i muri. I tedeschi erano tedeschi-tedeschi presi da un campo di concentramento. (...) Le donne erano pallide nel risentire i nazisti mentre parlavano tra loro. Questo m'ha comunicato l'angoscia che ho reso sullo schermo. Terribile. Un'emozione del genere chi se l'aspettava? Così lavorava Rossellini. 70(MAGNANI apud HOCHKOFER; MAGNANI: 2018, p. 72-73)

Vito Annichiarico (1934) também contribui para esse contexto, revelando que nunca havia participado de qualquer experiência artística antes de dar vida ao pequeno Marcelo, filho que assiste a mãe metralhada na cena que se tornaria um marco do Neorealismo. *“Rossellini l’ho conosciuto a largo Tritone. Vivevo sulla strada, pulivo le scarpe agli americani. La maggior parte dei bambini delle borgate andava a fare gli sciucià al centro di Roma.71”* (ANNICHIARICO apud HOCHKOFER; MAGNANI: 2018, p. 75) Pessoas sem experiência artística profissional, tal como os protagonistas de *Nanook*, *Men of Aran* ou *Moama*, mas com uma profunda vivência do contexto social do que seria representado.

Toda essa atmosfera de realidade revivida e não encenada, propiciou o despojamento e a entrega visceral da atriz profissional durante a cena, repetidas inúmeras vezes, segundo o depoimento do roteirista Sergio Amidei (1904-1981) *“La scena famosa della morte, Anna la giro ripetendola più volte, cascando sull’asfalto e sbucciandosi gomiti e ginocchia, dalle undici alle quattro del pomeriggio72.”* (AMIDEI apud HOCHKOFER; MAGNANI: 2018, p. 73)

Mesmo considerando a experiência artística acumulada de Magnani e Fabrizi, estes não poderiam se valer de qualquer luxo quanto à aparência pessoal, beleza, ou

70 Trad.: Era povo-povo que estava encostado nas paredes. Os alemães eram alemães-alemães retirados de um campo de concentração. (...) As mulheres estavam pálidas ao ressentir os nazistas enquanto conversavam entre si. Isso me passou a angústia que fiz na tela. Terrível. Uma emoção desse tipo quem esperava? Assim trabalhava Rossellini.

71 Trad.:Eu conheci Rossellini no Largo Tritone. Eu vivia na rua, limpava os sapatos dos americanos. A maioria das crianças das borgatas trabalhavam de engraxates no centro de Roma.

72 Trad.: A famosa cena da morte, Anna a fez repetindo várias vezes, caindo no asfalto e descascando os cotovelos e joelhos, das onze às quatro da tarde.

vício interpretativo, pois seriam denunciados pelas lentes e destoariam dos elementos extraídos daquela realidade. Nessas condições só restaria aos intérpretes profissionais reviver as ações propostas pela direção para alcançar uma meta de igual autenticidade. Um estado emocional que não comportaria nenhum tipo de falseamento, pois estavam imersos em um cenário real, rodeados de pessoas que realmente viveram aquelas situações em uma temporalidade muito próxima. Rossellini buscava atingir a sensibilidade do ser humano muito mais do que se valer de recursos técnicos interpretativos, como declarou ao jornal *Le Figaro*, em 20 de novembro de 1946.

*Non mi interessano in quanto attori. Voglio ottenere il contatto con l'uomo: è così che Anna Magnani e Aldo Fabrizi sono stati utilizzati al di fuori dei loro abituali. Rimango volontariamente, ancora una volta, più sul piano della sensibilità che su quello dell'intelligenza. Il cinema industriale non mi interessa.*⁷³ (ROSSELLINI apud APRÀ, 2006,p.55)

O que poderia ser uma solução improvisada e provisória passou a ser uma escolha e metodologia adotada em toda Trilogia da Guerra, na qual o seu neorealismo se caracterizava por uma atitude moral frente ao mundo, como tantas vezes declarou o cineasta. Não havia outro caminho a ser seguido pela Magnani diante de pessoas, italianas e estrangeiras, que viveram intensamente o que deveria ser revivido. Não havia espaço para o divismo. Podemos fazer um paralelo com uma situação de absoluta alteridade vivida por Ingrid Bergman (1915-1982) diante dos pescadores de atum na célebre cena de *Stromboli* (1950) ou na aridez vulcânica das locações, bem distintas da Marrocos reconstruída em *Casablanca* (1942). Do pioneirismo dessa experiência, antes mesmo do reconhecimento que obteve posteriormente, Rossellini partiu para a escolha do elenco de *Paisà* (1946), como relatou ao “*L’Ecran Française*”, n.72, de 12 de novembro de 1946.

In Paisà, per scegliere i miei interpreti, tanto per incominciare mi sono installato insieme all'operatore al centro del paese in cui intendevo girare questo o quell'episodio della mia storia. I curiosi si sono raggruppati intorno e io ho scelto i miei attori tra la folla. Vede, se si ha a che fare con buoni artisti professionisti, questi non corrispondono mai esattamente all'idea che ci si era fatti del personaggio. Per riuscire a creare veramente il personaggio che si ha in mente, occorre che il regista ingaggi una battaglia

⁷³ Trad: Não me interessam enquanto atores. Quero entrar em contato com o lado humano: é assim que Anna Magnani e Aldo Fabrizi foram utilizados além de suas condições habituais. Permaneço ainda, mais uma vez, mais no nível da sensibilidade do que no da inteligência. O cinema industrial não me interessa

com il suo interprete e finisca col piegarlo ala sua volontà. Siccome non ho voglia di sprecare energie in un simile combattimento, uso solo attori occasionali. E poi, quanto è difficile mettere d'accordo il buon professionista com i 'dilettanti'! Ho quindi preferito rinunciare ai buoni attori. Amidei ed io non portavamo mai a termine la sceneggiatura prima di arrivare sui luoghi in cui contavamo di girare. Le circostanze, gli interpreti che il caso ci faceva incontrare, ci portavano in genere a modificare il canovaccio originário. E persino i dialoghi e le intonazioni dipendono dagli attori dilettanti che li pronunceranno; bisogna soltanto lasciare agli interpreti il tempo di abituarsi all'ambiente dele riprese. 74(ROSSELLINI apud APRÀ, 2006, p.51)

A “vocação ontológica do cinema” observada por Bergala no cinema do pós-guerra iria se efetivar ainda mais, aumentando a inserção de pessoas não profissionais, invertendo radicalmente a lógica que convencionou dar o protagonismo aos intérpretes, jovens, brancos e bonitos, deixando o resto como pano de fundo. O diferencial estaria no protagonismo que estas pessoas anônimas iriam assumir numa experiência cada vez mais radical.

Paisà è un film senza attori nel vero senso della parola. Quel negro americano (...) nell'episodio napoletano sosteneva di avere già interpretato dele piccole parti, ma mi sono accorto che in realtà aveva mentito per essere ingaggiato. Tutti i monaci dell'episodio del monastero sono dei veri monaci. Il pastore e il rabino dell'esercito americano che parlano com loro sono un vero pastore e un vero rabino americano. La stessa cosa per i contadini dele paludi intorno a Ravenna che parlano il dialeto della zona, come i siciliani dell'inizio del film parlano il siciliano. Gli ufficiali inglesi sono altrettanto autentici dei soldati tedeschi, che ho preso fra i prigionieri. E se trova che il Giovane americano dell'episodio romano há del talento, sappia che non aveva mai posato se non davanti ala macchina di un fotografo che utilizzava i suoi ritratti per la pubblicità dele lamette.75 (ROSSELLINI apud APRÀ, 2006,p.51-52)

74 Trad.: Em Paisá, para escolher os meus intérpretes, iniciávamos, eu e meu câmera, nos instalando no centro da cidade em que nós pretendíamos gravar um ou outro episódio da minha história. Os curiosos se agrupavam ao redor e eu escolhia meus atores no meio da multidão. Veja, se há o que fazer com bons artistas profissionais, estes nunca correspondem exatamente à ideia que temos do personagem. Para conseguir realmente criar o personagem que se tem em mente, o diretor deve se engajar numa batalha com seu intérprete, terminando por dobrá-lo à sua vontade. Mas como eu não tenho vontade de desperdiçar energia em um combate desse tipo, uso só atores ocasionais. E depois, como é difícil juntar o bom profissional com os “dilettantes”! Então sempre preferi renunciar aos bons atores. Eu e Amidei nunca terminávamos o roteiro antes de chegar aos lugares onde iríamos gravar. As circunstâncias, os intérpretes que o acaso nos fazia encontrar, nos conduzia normalmente para alterar o roteiro original. E inclusive os diálogos e as entonações dependiam dos atores dilettantes que iriam pronunciar-los; É só necessário dar tempo aos intérpretes para se acostumarem com o ambiente das filmagens.

75 Trad.: Paisà é um filme sem atores no verdadeiro sentido da palavra. Aquele Negro americano (...) no episódio napolitano disse que já tinha interpretado pequenos papéis, mas percebi que na verdade ele mentiu para ser contratado. Todos os monges do mosteiro são monges reais. O pastor e o rabino do exército americano que falam com eles é um verdadeiro pastor e um verdadeiro rabino americano. A mesma coisa para os agricultores dos pântanos nos arredores de Ravenna que falam o dialeto da região, como os sicilianos do início do filme falam siciliano. Entretanto, os oficiais britânicos são autênticos soldados alemães, que busquei entre os prisioneiros.

Em *Germania, anno Zero* (1948), Rossellini buscava aprofundar ainda mais a estrutura elaborada, recolhendo relatos verídicos, valorizando as locações naturais e selecionando pessoas que realmente viveram a ascensão e derrocada do nazismo alemão, pessoas anônimas encontradas em suas andanças pelas ruas de Berlim.

*Per il mio cast ho setacciato le strade di Berlino alla ricerca di tipi fisicamente adatti. Il ragazzo, Edmund, l'ho scoperto in un circo, dove era nato e vissuto tutta la vita con la madre e il padre cavallerizzo. Il vecchio padre l'ho trovato che sedeva sui gradini di un ospizio pubblico. Curiosamente era stato attore del muro nei primi anni del secolo la sorella ha attratto la mia attenzione per l'espressione di rassegnata disperazione sul suo bel viso mentre faceva la fila per mangiare. Era una ballerina di fila che manteneva così se stessa e la madre. Il fratello nazista viene da un' importante famiglia di professori universitari. Lui e suo padre erano stati entrambi imprigionati della Gestapo.*⁷⁶ (ROSSELLINI apud APRÀ, 2006, p.61)

A obstinada busca por pessoas desprovidas de qualquer estilo de atuação, sem nenhuma formação artística anterior, não seria abandonada por Rossellini nem mesmo com a entrada de Ingrid Bergman, onde o choque de diferentes metodologias se tornaria ainda mais evidente. Pois vale a pena lembrar que enquanto realizava sua Trilogia da Guerra, de 1945 à 1948, a tradução do “Sistema” Stanislavskiano para o famoso “Método” norte americano, na transplantação do realismo russo, atingia seu ápice de glória, como já vimos, na inauguração do *Actors Studio* em Nova York em 1947. E o choque entre a Bergman, formada e consagrada na tradição de Hollywood e o caminho oposto desenvolvido pelo cineasta italiano pode ser extremamente elucidativo na forma como a atriz, os estúdios que financiavam os filmes, a imprensa e até o público norte americano avaliou essa inusitada parceria.

O confronto de alteridade não se reduziu à cena dos pescadores, mas já no percurso de chegada à ilha, quando a atriz descreve seu espanto e sua desorientação ao

⁷⁶ Trad. : Para o meu cast, eu percorri as ruas de Berlim procurando tipos fisicamente adequados. O jovem, Edmund, eu descobri num circo, onde ele nasceu e viveu toda a sua vida com sua mãe e o pai, que montava cavalos. O velho pai o encontrei sentado nos degraus de um asilo público. Curiosamente, tinha sido ator do Cinema Mudo nos primeiros anos do século. A irmã atraiu minha atenção pela expressão de um desespero resignado com seu rosto bonito enquanto entrava na fila para comer. Era uma bailarina de coro que sustentava a si mesma e sua mãe. O irmão nazista vem de uma importante família de professores universitários. Ele e seu pai tinham sido presos pela Gestapo.

substituir as condições de comodidade oferecida aos intérpretes em Hollywood no confortável mundo protegido dos Estúdios.

No dia 4 de abril, uma segunda-feira, com os equipamentos a bordo da robusta escuna pesqueira de quarenta pés, as amuras juncadas de caixas de tomate, rolos de fios, câmeras, sacos de farinha, rolos de papel higiênicos e as maltratadas bagagens dos técnicos, eles deixaram a Sicília. O *San Lorenzo*, com seu motor barulhento e defeituoso, seus malcheirosos sinais da diária rotina pesqueira, entrou em águas do Mar Tirreno e foi roncando para o norte em direção às ilhas Lipari e a mais afastada de todas – Stromboli. (...) A medida que o *San Lorenzo* se aproximava, puderam ver a seiscentos metros de altura a garganta negra do vulcão em atividade. Um semicírculo de lava rubra contornava como um lábio de sangue o pico fumegante e um extenso escorrimento de rocha negra recém-vomitada derramava-se encosta abaixo em ângulo íngreme para mergulhar diretamente nas águas luminosas lá embaixo. Era um impacto, física e mentalmente. Meu Deus, quem queria viver neste lugar desolado e perigoso? E sobretudo, como podiam viver ali? Sim, era espetacularmente dramático. (...) Mas quando Roberto dizia “documental”, queria dizer “documental”, e não um cenário artificialmente construído para parecer verdadeiro. (BERGMAN: 1981, p. 185)

O desconforto se prolongaria após o desembarque e durante toda sua estadia. Por incrível que pareça, aproximando muito mais da metodologia adotada por Stanislavski para que seus atores e atrizes conhecessem de fato uma realidade e não pudessem simplesmente ilustrá-la, mas revivê-la. O absoluto isolamento seria propiciador de uma transformação no comportamento da atriz sueca.

Em Stromboli, o desconforto de tentar fazer um filme num lugar sem hotel, sem telefone – apenas uma minúscula estação de correios e telégrafos – precárias condições sanitárias, sem água corrente, apenas os pés como transporte, incansáveis moscas e mosquitos e péssima comida tornava a vida quase insuportável. (BERGMAN: 1981, p. 191)

E para forçar sua imersão nessa realidade, que absolutamente desconhecia, Rossellini continuou buscando pessoas escolhidas entre os habitantes locais para dar vida aos seus personagens. Esse procedimento atrasaria o início das filmagens, como também irritaria os representantes dos estúdios RKO, não cumprindo o prazo das gravações. A atriz descreve o quanto o cineasta detestava a vaidade, que considerava inerente aos atores profissionais. Também odiava a hierarquia pré-estabelecida entre artistas e técnicos, deixando astros e estrelas isolados das dificuldades encontradas na produção, como o carregamento de pesados equipamentos e a falta de disposição para

trabalhar em uma situação sem o conforto e o bem-estar dos estúdios e os mimos assegurados por uma infinidade de assistentes. Daí sua preferência para selecionar amadores, o que deixava, muitas vezes, a atriz furiosa.

Em Stromboli, naqueles primeiros dias, Deus do céu...Não tínhamos atores profissionais, apenas aqueles amadores. Nunca esqueci a primeira briga de verdade que tive com ele. Eu aguentei dias seguidos, até que fui até ele e explodi. Eu tremia de raiva. ‘Sabe o que você pode fazer com estes filmes realistas?’, gritei. ‘Ao diabo com eles! Esta gente nem sabe o que são diálogos, não sabem onde ficar; nem estão ligando para o que fazem. Não aguento mais trabalhar nem mais um dia com você!’ (...) Aquela gente que Roberto trouxera eram camponeses. Não tenho nada contra camponeses: eu adoro camponeses, mas querer que eles representem! (BERGMAN: 1981, p. 194)

Certamente, Ingrid Bergman percebeu a diferença na contracenação que nunca existiu com amadores funcionando de extras ao fundo de uma cena para compor uma massa de “nativos” anônimos, sem nome ou face que pudesse distinguí-los ou até mesmo dar a devida dignidade, pois tudo deveria seguir à hierarquia absoluta e pré-determinada. Ali, ao contrário, teria que compartilhar a cena com quem nunca havia atuado, como ocorreu em suas contracenações com Mario Vitale (1923–2003), que até então só havia exercido a profissão de pescador em Salerno, sua cidade natal. Vitale havia sido selecionado para viver o marido da personagem de Bergman, durante um carregamento de materiais. Obviamente, toda essa desorientação seria decisiva para o trabalho e a sensibilização da atriz sobre a realidade local. Tudo o que aprendera em Hollywood teria que ser descartado.

A ausência de um aprendizado e formação artística anterior se somaria à dificuldade de comunicação. Pois Ingrid e Rossellini se comunicavam em francês, sem qualquer possibilidade de diálogo e compreensão com as famílias de pescadores contratados por Rossellini, que só falavam o italiano em seus dialetos regionais. Uma das soluções adotadas foi estabelecer um contato físico que servisse para coordenar os movimentos e o tempo das falas.

Para resolver o problema, Roberto fez prender cordões no dedão do pé de cada um deles, por dentro do sapato. E lá ficava ele segurando aquele feixe de cordões nas mãos, e puxava um cordão e aquele sujeito falava, depois puxava outro cordão e outro homem falava. Eu não tinha um cordão no dedo do pé, de modo que não sabia quando devia falar. E isto era o cinema

realista! Os diálogos nunca estavam prontos, ou simplesmente não havia diálogos. Pensei que ia enlouquecer. (BERGMAN: 1981, p. 194-195)

Todos esses métodos, bastante heterodoxos, na mesma proporção em que se distanciavam de Hollywood se aproximavam de uma geração de cineastas italianos interessada em construir uma cena cada vez menos falseada. Como ocorrera com Vittorio De Sica, que foi pras ruas selecionar os garotos Franco Interlenghi (1931–2015) e Rinaldo Smordoni (1933), para dar vida aos engraxates de *Sciuscìà* (1946), curiosamente, o primeiro filme estrangeiro a ser premiado no Oscar. Dois anos depois, verticalizou ainda mais a experiência, constituindo um elenco inteiro de amadores, encabeçado por Lamberto Maggiorani (1909–1983), um operário mecânico da *Società Italiana Ernesto Breda per Costruzioni Meccaniche*, sem qualquer experiência de atuação, para assumir o papel principal, inicialmente pensado para Cary Grant (1904–1986), em *Ladri di biciclette* (1948). Ou quando convidou o professor de glotologia, Carlo Battisti (1882–1977), para protagonizar *Umberto D.* (1952), sua única atuação cinematográfica

Também Luchino Visconti iria optar por incluir a própria comunidade de pescadores de *Aci Trezza* na Sicília, com seus dialetos, para a adaptação do romance *Malavoglia* (1881) de Giovanni Verga (1840-1922), um dos maiores representantes do Verismo italiano do século XIX, na experiência radical de *La terra trema* (1948), obra seminal do Neorealismo, parte primeira de uma trilogia não finalizada. Gianni Rondolino (1932-2016), historiador e crítico italiano, revela que dois anos antes de Visconti iniciar as filmagens de *Ossessione* (1943), teve um primeiro impacto com a realidade social descrita no romance de Verga.

*La Sicilia di Verga era apparsa davvero l'isola di Ulisse, un'isola di avventure e di fervide passioni, situata immobile e fiera contro i marosi del mare Jonio. Pensai così ad un film sui Malavoglia. (...) questa umile vicenda della vita d'ogni giorno, a questa storia fatta apparentemente di scarti, di rifiuti, di cose senza importanza.*⁷⁷(VISCONTI apud RONDOLINO: 1981p.91-92)

⁷⁷ Trad.: A Sicília de Verga parecia realmente a ilha de Ulisses, uma ilha de aventuras e férvidas paixões, localizada imóvel e orgulhosa contra as ondas do mar Jônico. Então, pensei em um filme sobre Malavoglia. (...)esse tema humilde da vida cotidiana, para essa história aparentemente feita de restos, de rejeitos, de coisas sem importância.

O verismo descrito por Verga, também foi citado em dois artigos publicados, coincidentemente, em 1941 na *Rivista Cinema*. Um primeiro escrito por Giuseppe De Santis, ao qual propunha “*un cinema ‘corale’, dunque che vada di pari passo con i problemi, le aspirazioni del nostro animo: sia esso la spietata critica di un mondo grasso e borghese, sia esso un mondo dove la solitudine e le oppresioni deturpano e viziano l’uomo*”⁷⁸. (DE SANTIS apud RONDOLINO: 1981p.89) E outro *Verità e Poesia: Verga e il Cinema Italiano* de sua autoria com Mario Alicata (1918-1966), partigiano e crítico literário, onde declarava que “*Giovanni Verga non ha solamente creato una grande opera di poesia, ma ha creato un paese, un tempo, una società: a noi che crediamo nell’arte specialmente in quanto creatrice di verità*”⁷⁹. (DE SANTIS; ALICATA apud RONDOLINO: 1981p.90) A valorização da obra de Verga nos anos 1940 estaria diretamente relacionada ao projeto de valorizar a cultura popular em clara oposição à cultura oficial e burguesa do fascismo italiano.

Talvez se possa somar a influência de Verga ao realismo francês de Jean Renoir (1894–1979), com quem Visconti trabalhou como assistente em *Toni* (1935), *Les bas-fond* (1936) e *Partie de campagne* (1946), para pensarmos sobre o que escreveu em “*Cinema antropomórfico*”, antecipando uma prática que se configuraria como uma das marcas do neorealismo, ao ressaltar a contribuição preciosa de atores e atrizes menos conhecidos, incluindo o grupo de atores não profissionais, com menos vícios de atuação, menos vaidades, na qual a personalidade do intérprete poderia ser plasmada com a do personagem. O texto foi escrito em colaboração com o realizador e crítico, Gianni Puccini (1914-1968), e publicado no nº 173-174 da *Revista Cinema* nº 25, set-out de 1943.

Levou-me ao cinema, sobretudo o empenho de narrar histórias de homens vivos: de homens vivos entre as coisas, não as coisas em si. O Cinema que me interessa é um cinema antropomórfico. De todas as tarefas que me cabem como diretor, a que mais me apaixona é o trabalho com os atores; material humano com o qual se constroem estes homens novos, que, chamados a vivê-la, geram uma nova realidade, a realidade da arte. Porque o ator é antes de tudo um homem. Possui qualidades humanas chave. Nisto procuro

78 Trad.:um cinema "coral", portanto, que ande de mãos dadas com os problemas, as aspirações de nossa alma: que seja isso a crítica implacável de um mundo gordo e burguês, um mundo onde a solidão e a opressão deturpe e vicia o homem.

79 Trad.:Giovanni Verga não apenas criou uma grande obra de poesia, mas criou um país, um tempo, uma sociedade: para nós que acreditamos na arte, especialmente como criadora da verdade.

basear-me, graduando-as na construção do personagem, a ponto de o homem-ator e o homem-personagem chegarem a ser, a uma certa altura, um só. Até hoje o cinema italiano, ao contrário, deixou-se subjugar pelos atores, deixando-os livres de aumentar os seus vícios e suas vaidades, enquanto o verdadeiro problema é aquele de servir –se daquilo que de concreto e de imaginário conservam na sua natureza. (...) Não excludo, naturalmente, que um ‘grande ator’ no sentido da técnica e da experiência, possua tais qualidades primitivas. Mas quero dizer que constantemente atores menos ilustres no mercado, mas nem por isso menos dignos de chamar a nossa atenção, as possuem em igual medida. Para não dizer dos não-atores que além de trazerem a contribuição fascinante da simplicidade, na maioria das vezes têm qualidades mais autênticas e mais sadias, até porque, como produtos de ambientes não comprometidos, são frequentemente homens melhores. O importante é descobri-las e enfocá-las. (VISCONTI: 2002, p. 09-11)

É evidente que essa declaração, assim como a peculiaríssima experiência desenvolvida em *La Terra Trema*, não se tornou uma marca estilística em Visconti, assim como também não seria constante em toda a filmografia da geração primeira do neorealismo, mas foi essencial para deflagrar uma ruptura que nunca mais se refez sobre o trabalho de atuação no cinema italiano, assim como também foi decisivo para tantas outras filmografias na segunda metade do século XX. Porém, se antes imperava a dificuldade orçamentária para contratar astros e estrelas consagrados e agradar produtores, repetindo o esquema norte-americano, aos poucos a prática passou a ser adotada como resultante de uma contrariedade para lidar com um tipo de ator e atriz que se confunde enquanto celebridade com seus vícios e vaidades. Ou mesmo com a intenção do cineasta se engajar em um processo intencional de embaralhamento das fronteiras convencionais que separam o gênero documentário e ficcional, valendo-se de rostos, corpos e comportamentos cotidianos de pessoas absolutamente comuns, longe de qualquer estereótipo de beleza, para dar vida e maior veracidade às cenas, não apenas como pano de fundo, mas enquanto contracenação ou até mesmo no protagonismo de um filme.

A geração do cinema italiano que veio a seguir iria dar continuidade e desenvolver interessantíssimas apropriações sobre o que fora iniciado pelos pioneiros neorealistas, constituindo trajetórias e estilos extremamente originais que merecem ser observados. A começar por Federico Fellini (1920–1993). O cineasta nascido na pequena cidade de Rimini foi marcado por uma intensa experiência com Rossellini, desde a construção do argumento e diálogos em *Roma città aperta* (1945); em seguida roteirista e assistente de direção em *Paisà* (1946), onde, pela primeira vez, dirigiu

algumas cenas; dobrou-se nas funções de roteirista e ator em *Il Miracolo*, episódio do filme *L'Amore* (1948); foi novamente roteirista em *Francesco, giullare di Dio* (1950) e por fim, colaborador em *Dov'è la libertà...?* (1954), dirigindo a cena final.

Fellini sempre reconheceu a herança desse aprendizado, amizade e convivência artística, para sua própria trajetória e definitivo para toda sua geração. “*Riconosco, nei miei confronti, una paternità come quella di adamo: una specie di progenitore da cui siamo tutti discesi. Individuare esattamente quali sono le cose che ho ereditato da lui non è facile*”⁸⁰.(FELLINI: 1993, p. 47) E por mais que tenha desenvolvido um estilo onírico muito particular, numa filmografia repleta de memoráveis atuações profissionais, a começar por Marcello Mastroianni (1924–1996) e Giulietta Masina (1921–1994), além de Anna Magnani, Alberto Sordi (1920–2003), Anita Ekberg (1931–2015), Anthony Quinn (1915–2001), Anouk Aimée (1932), Donald Sutherland (1935) e Roberto Benigni (1952), realizou experiências interessantíssimas com não profissionais, revelando tipos que se tornariam presentes como uma marca d’água estilística em pequenas, mas bastante expressivas, participações. Algumas brevíssimas aparições apenas cruzam por alguns poucos minutos a trajetória de seus protagonistas, estabelecendo um estilo de contracenação extremamente original como podemos observar nos tipos extraordinários que Giulietta Massina encontra em *Giulietta degli spiriti* (1965), das estranhas personagens que observa no set de Tv em *Ginger e Fred* (1986), nas mulheres que Marcello Mastroianni encontra em *La città delle donne* (1980), ou nos tantos grupos que constituem as cenas corais de *Satyricon* (1969), *I clowns* (1970), *Amarcord* (1973), *Il Casanova di Federico Fellini* (1976), *Prova d'orchestra* (1978), *E la Nave Va* (1983). Além, obviamente, da inesquecível cena final de *8½* (1963). Há uma polifonia de vozes composta com corpos extraordinários que se tornam, por vezes, tão ou mais importantes que seus protagonistas, cuja função é observar e reagir ao que encontra.

A filmografia de Fellini não pode ser compreendida se observarmos apenas o elenco principal sem a contracenação com tantos rostos anônimos, desafiando os ideais de beleza e, sobretudo, normalidade comportamental, pois o volume de seus corpos, demasiadamente altos ou baixos, esqueléticos ou rechonchudos, com um nariz, orelhas ou seios demasiadamente proeminentes, uma voz mais cavernosa, agudíssima ou

80 Trad. : Reconheço, nas minhas recordações uma paternidade como a de Adão: um tipo de progenitor do qual todos descendemos. Encontrar exatamente o que eu herdei dele não é fácil.

anasalada, estranhos adereços, ousados figurinos e exóticos penteados, que formam um acentuado sentido de alteridade ainda mais evidenciado pela maneira de gesticular ou até mesmo caminhar, configurando uma autêntica “paisagem humana”, como tantas vezes declarou, pois a *“tapezzeria umana di un mio film è il mezzo più sicuro, l’elemento più preciso per penetrare il senso del film stesso”* (FELLINI: 1993, p. 102) Para alcançar esse tipo de alteridade física e comportamental, desenvolveu um particular e laborioso processo de seleção de casting, no qual, pacientemente, se dedicou analisando e entrevistando milhares de anônimos. Um processo que tanto o divertia e acabou se tornando parte essencial de seu imaginário. Os critérios dessa seleção não se baseavam no talento ou na capacidade profissional de saber ou não interpretar um papel.

E é interessante ressaltar o quanto isso também inverte o método operado por Griffith e seu legado para Hollywood. Pois, ao contrário de pensar primeiro em seus protagonistas e depois preencher com faces anônimas o conjunto de transeuntes, responsáveis apenas por dar uma certa cor local de onde se passa a cena, sempre ajustados para não chamar mais atenção do que os protagonistas, com gestos e figurinos muito discretos, Fellini acentuava exatamente o contrário. E partia dessa escolha para pensar seus argumentos e personagens, na qual os tipos encontrados desempenhariam uma função primordial de urdidura dos fios de sua encenação.

Non mi sono mai deciso alla scelta di un attore attratto dalla sua bravura, dalla sua capacità professionale: come non mi ha mai trattenuto dal prendere un non attore la sua inesperienza. Io vado in cerca di facce espressive, caratterizzate, che dicano tutto di sé al primo apparire sullo schermo. Tendo anzi a sottolineare con il trucco e il costume tutto ciò che può evidenziare la psicologia della persona. Per scegliere non ho un sistema. La scelta dipende dalla faccia che ho davanti e da quel tanto che posso indovinare dietro alla faccia in persone di solito sconosciute, che vedo per la prima volta. Se commetto un errore di partenza, cioè se attribuisco a una faccia un significato che questa non ha, me ne accorgo di solito ai primi ciak e allora cambio il personaggio. Non costringo l’interprete a entrare in panni non suoi, preferisco fargli esprimere quello che può. Il più delle volte no lo dico per evitare reticenze, pudori, risentimenti; eppure potrei sempre dire agli attori che stanno in un mio film: siate voi stessi e non preoccupatevi.⁸¹ (FELLINI: 1993, p. 162)

81 Trad.: Eu nunca decidi escolher um ator atraído por sua bravura, por sua capacidade profissional: assim como nunca me ocupei em pegar um não ator por sua in experiência. Eu vou em busca de rostos expressivos, característicos, que dizem tudo sobre si mesmos desde quando aparecem pela primeira vez na tela. Ao contrário, eu costumo sublinhar com maquiagem e figurino tudo o que pode destacar a psicologia da pessoa. Para escolher não tenho um sistema. A escolha depende do rosto na minha frente e do quanto consigo adivinhar por trás do rosto de pessoas, geralmente, desconhecidas, que vejo pela primeira vez. Se eu cometer um erro inicial, ou seja, se eu atribuir um significado a um rosto que ele não

Além da influência rosselliniana, podemos também identificar em sua profissão anterior como caricaturista, que sempre o estimulou a observar, fotografar, anotar e desenhar todas as faces e comportamentos inusitados que encontrava no processo de casting. Coincidentemente, Rossellini o convidou para trabalhar no roteiro de *Roma, città aperta*, quando trabalhava no *The Funny Face Shop* em Roma, junto a outros desenhistas que tentavam sobreviver fazendo rápidos retratos de até dez minutos de transeuntes e clientes casuais, em sua maioria norte-americanos. Uma formação que sempre o orientou na elaboração de seus filmes, pois ao desenhá-los já estaria determinando sua estética e construindo seu próprio imaginário.

*Perché disegno i personaggi dei miei film? Perché prendo appunti grafici delle facce, dei nasi, dei baffi, delle caratte, delle borsette, del modo di accavallare le gambe, delle persone che vengono a trovarmi in ufficio? Forse l'ho già detto che è un modo per cominciare a guardare il film in faccia, per vedere che tipo è, il tentativo di fissare qualcosa, sia pure minuscolo, al limite dell'insignificanza, ma che mi sembra abbia comunque a che fare col film*⁸². (FELLINI: 1993, p. 66)

Trata-se de uma apropriação muito particular de Fellini, proveniente de sua formação e visão de mundo, que se soma à subversão efetuada pelo cinema de Rossellini naquilo que diz respeito à “tapeçaria humana” de uma obra cinematográfica, onde a inserção de atores e atrizes não profissionais se torna fundamental, pois essas pessoas não necessitariam saber interpretar, apenas seguiriam as orientações dadas pelo cineasta. Orientações muito simples e exatas, como caminhar até um certo ponto, sair do quadro, olhar para direita lentamente, levantar a cabeça, sentar-se. Ora, sem muito esforço nos recordaremos das imagens produzidas por Marey e Muybridge, que apenas orientavam os movimentos físicos, ou se preferirmos, suas performances.

Esse tipo de procedimento, sobretudo com não profissionais, seria ainda mais acentuado e se faria muito mais presente em toda a filmografia de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), talvez o mais emblemático e radical no sentido de apropriação e subversão

tem, retorno aos primeiros takes e então mudo o personagem. Não forço o intérprete a entrar no lugar que não é o seu, prefiro deixá-lo expressar o que pode. Na maioria das vezes não o digo para evitar reticências, pudores, ressentimentos; No entanto, eu sempre direi aos atores que estão em um filme meu: seja você mesmo e não se preocupe.

82 Trad.: Por que eu desenho os personagens dos meus filmes? Por que faço anotações dos rostos, narizes, bigodes, personagens, bolsas, a maneira de cruzar as pernas, das pessoas que vêm me visitar no escritório? Talvez eu já tenha dito que é uma maneira de começar a olhar o filme na cara, para ver como é, a tentativa de consertar algo, ainda que minúsculo, à beira da insignificância, mas isso me parece ter algo a fazer de qualquer maneira com o filme.

de uma estrutura imposta por Hollywood, como apontamos anteriormente. Se Fellini cuidava dos mínimos detalhes na seleção de seus coadjuvantes para destacá-los na contracenação. Pasolini foi além e os colocou no centro de suas representações, assumindo, corajosamente, o risco de inserir pessoas sem qualquer experiência artística anterior e infringindo ainda mais os tradicionais padrões de beleza e empatia.

Um procedimento, equivocadamente, mal compreendido por uma crítica especializada que, quase sempre, se mostrou ineficiente em avaliar tudo o que se distancia dos métodos interpretativos convencionais, determinando um certo sentido de inferioridade, principalmente no caso de Pasolini, que inicia sua trajetória na direção desconhecendo minimamente o uso de seus instrumentos básicos, como tantas vezes confessou. Entretanto, quando decidiu não seguir os cânones oficiais determinados pelo cinema industrial, não o fez apenas por ignorância ou incompetência de um poeta desconhecedor das potencialidades técnicas cinematográficas, mas por acreditar e se empenhar na construção de uma linguagem, igualmente poética, empenhada em transgredir determinadas normas consideradas únicas e definitivas.

Isso muito o aproxima de Rossellini e dos primeiros filmes neorrealistas, cuja admiração e desejo de adesão se explicitaria no convite à Anna Magnani e Lamberto Maggiorani para participarem de *Mamma Roma* (1962). Sem esquecer que há também o encontro com Fellini em suas primeiras inserções cinematográficas, pois inicia no cinema escrevendo os diálogos de algumas cenas de *Le notti di Cabiria* (1957) e *La dolce vita* (1960). Será também Fellini quem irá disponibilizar as condições técnicas básicas para um primeiro estudo sobre o projeto de *Acattonne* (1961), quando decidiu fotografar rostos e paisagens na periferia de Roma, com o intuito de construir sua própria tessitura de paisagem humana, na qual acrescentaria um sentido ainda maior de radicalidade e subversão.

Pasé de este modo, creo, los días más hermosos de mi vida. Tenía presentes casi todos los personajes y empecé a hacerles fotografiar, decenas y decenas de fotografías.(...) Las caras, los cuerpos, las calles, las plazas, las chabolas arracimadas, los restos de bloques de pisos, las paredes negras de los rascacielos dañados, el barro, las sebes, los prados de las afueras, llenos de ladrillos y de basura; cada cosa aparecía con una luz fresca, nueva, fascinante, tenía un aspecto paradisiaco y absoluto. Accattonne, Giorgio il Secco, el Scucchia, Alfredino, Peppe il Folle, el Sceriffo, el Bassetto, el Gnaccia; y luego el Pigneto, Via Formia, el barrio Gordiani, las calles de Testaccio; y las mujeres. Maddalena, Ascensa, Stella, y el Balilla, y Cartagine...Todos han quedado fijados en espléndidas fotografías,

*escogidas y ordenadas; un material frontal, pero bien distante de cualquier estereotipo, dispuesto a la espera de ponerse en movimiento, de vivir. Después, por sugerencia de Fellini, hice pruebas, es decir, rodé casi completas dos escenas de la película.*⁸³ (BERGALA; BALLO:BORGNA:2013, p. 121)

Apesar dos resultados dessa incursão fotográfica, com os elementos que já constituiriam o sentido de radicalidade e maior subversão, não ter agradado à Fellini e proporcionado um mal estar na relação entre os dois cineastas, foi decisiva para se somar às influências de uma pintura figurativa, por várias vezes enaltecida, presente nas obras de Giotto (1267-1337), Masaccio (1401-1428) e Pontorno (1494-1557), que iria compor sua particular “tapeçaria humana”, selecionando rostos peculiares entre pessoas anônimas, em enquadramentos frontais, que sempre realçaram seus traços fisionômicos, que muito se distanciavam da perfeição idealizada pelo *Star System*. Basta recordarmos das declarações de Griffith sobre o uso do primeiro plano destinado a pessoas jovens, bonitas e, podemos acrescentar, brancas.

Se no universo felliniano nos deparamos com a ingenuidade grotesca, e até por vezes patética, de personagens que parecem ter nascido de um sonho ou mesmo escapado de alguma apresentação circense, subvertendo qualquer ideal de homogeneidade física e comportamental, em Pasolini a obscenidade ocupa a cena principal. Não apenas a obscenidade moral, mas aquela que antes ficava restrita a um mundo periférico, que deveria ficar oculto ou apenas esmaecido ao fundo, longe da cena principal. Esse mundo obsceno poderia ser encontrado nas *borgatas* de Roma, que naquela época não causariam inveja alguma para os moradores das favelas latino-americanas, com seus barracos e telhados de zinco, presentes em *Accattone*. Ou mesmo entre os camponeses, com suas faces enrugadas e mãos calejadas, que viviam no interior das pequenas vilas e povoados italianos. Entre os milhares de anônimos operários que assistiam de longe o avanço industrial nas grandes metrópoles italianas sem poder

⁸³ Trad: Acho que passei assim os dias mais bonitos da minha vida. Eu tinha quase todos os personagens em mente e comecei a fotografá-los, dezenas e dezenas de fotografias. (...) Os rostos, os corpos, as ruas, as praças, os barracos aglomerados, os restos de blocos de apartamentos, as paredes negras dos arranha-céus danificados, a lama, os sebes, os prados nos arredores, cheios de tijolos e lixo; cada coisa apareceu sob uma nova, fascinante luz, com um aspecto paradisíaco e absoluto. Accattone, Giorgio il Secco, Scucchia, Alfredino, Peppe il Folle, Sceriffo, Bassetto, Gnaccia; depois o Pigneto, a Via Formia, o bairro Gordiani, as ruas de Testaccio; e as mulheres. Maddalena, Ascensa, Stella, Balilla e Cartagine ... Todas foram fixadas em fotografias esplêndidas, escolhidas e ordenadas; um material frontal, mas muito distante de qualquer estereótipo, pronto para esperar para se mover, para viver. Então, por sugestão de Fellini, fiz testes, ou seja, gravei quase completamente duas cenas do filme.

desfrutar de suas benesses, personagens que Pasolini iria recrutar em seu documentário *Comizi d'amore* (1964) ou convidá-los a assumir participações significativas em toda sua *Trilogia della Vita*. A valorização dessa obscena, se estenderia das borgatas até o terceiro mundo como o próprio cineasta explicou à Ninetto Davoli (1948) no documentário *Pasolini l'enragé* (1966) de Jean-André Fieschi. Em uma entrevista exclusiva para o catálogo da Mostra *Pasolini, ou quando o Cinema se faz Poesia e Política de seu Tempo*, Ninetto explica todas essas junções que iriam compor o casting de atores não profissionais no imaginário Pasoliniano.

Pier Paolo era um homem que amava um certo tipo de povo, um certo tipo de gente, a gente simples. Sim, porque de qualquer jeito, Pier Paolo dizia que amava as pessoas que, na escola, não tivessem passado da 5ª série elementar, porque até a 5ª elementar elas conseguiam manter uma forma de inocência, de simplicidade, de humanidade. (...) Porque Pier Paolo no fundo amava aquela simplicidade das pessoas, amava aquela gente, a gente camponesa, que realmente vivia com muita simplicidade, com muita naturalidade. Quer dizer, tinham o instinto do humano. (...) E era também por isso que, em todos os seus filmes, Pier Paolo usava atores não-atores, porque eram simples, porque eram humanos, não tinham, digamos, a profissionalidade de um ator reconhecido. Escolhia esses garotos da rua, humildes e verdadeiros, e eles tinham que fazer o que ele queria, mas do jeito deles mesmos, do jeito que eles diriam as coisas. Este era, digamos, o prazer e, digamos, o amor por um certo tipo de gente. (NINETTO apud KACTUZ:2014, p. 82)

Sua busca por esses personagens de longínquas zonas periféricas o levou na elaboração de um projeto sobre o terceiro mundo, não concluído por absoluta falta de financiamento, iniciado com *Appunti per un film sull'India* (1968) e *Appunti per un'Orestiade africana* (1970). Os dois curtas denunciam, de uma forma explícita e até didática, a busca por uma corporeidade muito particular, que fosse capaz de dar conta de representar os personagens da tragédia de Ésquilo ou a fábula do marajá e o tigre faminto. Uma corporeidade, negra ou parda, enrugada, empobrecida e, na maior parte das vezes, abandonada nas ruas e calçadas de Uganda, Tanzania, Cochim, Bombaim, Calcutá, Benares e Khajuraho. Pessoas que poderiam somente ser inseridas em uma multidão de extras, ou talvez nem isso, devido a sua evidente subversão dos cânones de beleza, passa a ocupar um inusitado protagonismo heróico.

Disso também podemos analisar um certo deslocamento de uma noção de sagrado, diretamente associada ao seu casting e distribuição de papéis. Considerando

que as convenções adotadas pelo cinema seguiram as da pintura, nas quais determinariam que o lugar sagrado seria sempre corporificado por pessoas brancas, cujos traços delicados de beleza, genuinamente ariana, seguiriam os ideais burgueses de empatia e identificação, isso seria radicalmente alterado no universo pasoliniano. Se tornando evidente já no protagonismo dos ladrões vividos por Franco Citti (1935–2016) em *Accatone* e Ettore Garofolo (1946–1999) em *Mamma Roma*, na sublimação da morte de seus personagens contraventores. E ainda mais explicitamente na morte sacrificial do personagem *Stracci*, vivido por Mario Cipriani (1926-2003) em *La Ricotta* (1963), e todos os atores e atrizes não profissionais que participaram de *Il vangelo secondo Matteo* (1964), se diferenciando de qualquer outra representação da vida de Cristo nas telas de cinema. Ainda mais quando formos comparar a fisionomia do Cristo vivido por Enrique Irazoqui (1944) ou do João Batista personificado por Mario Socrate (1920–2012) e os mesmos papéis desempenhados nos aclamados filmes *King of Kings* (1961) de Nicholas Ray (1911–1979), *Jesus of Nazareth* (1977) de Franco Zeffirelli (1923–2019) e *The Passion of the Christ* (2004) de Mel Gibson (1956).

Os corpos imperfeitos também seriam didaticamente excluídos da idealizada seleção dos quatro sádicos protagonistas de *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Nesse sentido, seu último filme estaria diretamente relacionado ao primeiro, pois seria o único em que o diretor, contrário a todos seus princípios, selecionaria numa agência de modelos os tipos adequados de encanto e juventude para serem sodomizados e humilhados em sua crítica mais feroz à sociedade de consumo.

Todos esses princípios muito particulares de seu cinema, se somariam a outros mais convergentes com Rossellini, por exemplo, em sua contrariedade com os atores profissionais que, segundo Pasolini, teriam demasiadas ideias pré-concebidas sobre seus personagens. “Io ho una specie di idiosincrasia per gli attori professionisti. (...) La mia idiosincrasia dipende dal fatto che, per quel che riguarda i miei film, un attore professionista è un'altra coscienza che si aggiunge alla mia coscienza.⁸⁴ (PASOLINI apud SITI;LAUDE: 2001, p. 2856).

Pasolini também usará a montagem para resolver os possíveis problemas derivados da combinação de atores com muita ou nenhuma bagagem profissional, preferindo se valer de uma infinidade de planos e contra planos em seus filmes,

84 Trad.: Eu tenho uma espécie de idiosincrasia com os atores profissionais. (...) Minha idiosincrasia depende do fato de que, naquilo que diz respeito aos meus filmes, um ator profissional é outra consciência que se soma à minha consciência.

evitando ao máximo o uso do plano sequência, a fim de não favorecer o histrionismo de atores profissionais.

*Nei miei film non faccio mai dei piani-sequenza appunto perché i piani-sequenza permettono l'abilità dell'attore. Se io punto la macchina da presa su un uomo del popolo, su un ragazzo del popolo, su una vecchia contadina, allora il piano-sequenza andrebbe benissimo ugualmente, soprattutto se loro non se accorgono: ma se io la metto su un attore, allora viene fuori l'attore e si perde la sua realtà.*⁸⁵ (PASOLINI, 2001: 2935)

Nota-se também a recusa de uma interpretação convencionalmente elaborada e difundida pelo cinema clássico, na qual ao intérprete cabe se metamorfosear em um personagem de uma forma que pareça natural. Pasolini personifica, com maior radicalidade, uma aversão ao ideal de interpretação que tenta, a todo o momento, demonstrar naturalidade sendo aquilo que não é, como explicou em uma entrevista publicada em *Filmcritica*, nº174, em janeiro de 1967

*Ho sempre sostenuto che amo fare film con attori non professionisti, cioè con facce, personaggi, caratteri che sono nella realtà, che prendo ed adopero nei miei film. Non scelgo mai un attore per la sua bravura di attore, cioè non lo scelgo mai perché finga di essere qualcos'altro da quello che egli è, ma lo scelgo proprio per quello che è*⁸⁶ (PASOLINI apud SITI;LAUDE: 2001, p. 2912)

O jogo combinatório entre atores profissionais e não profissionais não se apresenta como contradição, ao contrário, reforça ainda mais seu engajamento, como ocorreu em *Uccellacci e uccellini* (1966) na impensável contracenação, dentro dos cânones clássicos, de Totò (1898–1967), consagradíssimo comico napolitano, com o jovem e inexperiente Ninetto Davoli (1948), cinquenta anos mais jovem, proveniente das *borgatas* de Roma.

Io uso attori e non attori ma, praticamente, mi comporto con loro allo stesso modo. Cioè li prendo per quello che sono, non mi interessa la loro abilità. Mettiamo Ninetto Davoli: non era attore quando ha cominciato a recitare con Totò, e l'ho preso per quello che lui era, non ne ho fatto un

85 Trad.: Nos meus filmes nunca faço planos-sequência especialmente porque os planos-sequência permitem a habilidade do ator. Se eu coloco a câmera diante de um homem do povo, de um jovem do povo, de uma velha camponesa, então o plano-sequência estaria muito bem, sobretudo, se eles não se derem conta: mas se eu a coloco diante de um ator, então aflora o ator e ele se perde em sua realidade.

86 Trad.: Sempre afirmo que amo fazer filmes com atores não profissionais, ou seja, com rostos, personagens, caracteres que existem na realidade, que pego e utilizo nos meus filmes. Não escolho nunca um ator pela sua competência como ator, isto é, não o escolho nunca para que finja ser qualquer outra coisa diferente daquilo que ele é, mas o escolho exatamente por aquilo que é.

*altro personaggio. La stessa cosa ho fatto per Totò. Naturalmente un attore porta in questa operazione la sua coscienza e quindi può essere usato proprio per la realtà che lui è. Molte volte non accetta, resiste, ma sostanzialmente il risultato espressivo finale non tiene conto dei suoi apporti professionali, ma di quello che lui è 'anche' in quanto attore. (...) Quindi, se dico Totò nella sua realtà intendo dire nella sua realtà di uomo e "anche" di attore.*⁸⁷ (PASOLINI apud BETTI;GULINUCCI: 1991, p.128)

Se em *Accattone* (1961) buscava encontrar seus personagens nas *borgatas* de Roma para se auto representarem, como se fosse apenas fruto de um improvisado desconhecimento de métodos interpretativos, tal como Rossellini, se configurou em uma escolha e uma determinação estética que se fez presente no conjunto de sua obra, como declarou em uma entrevista à Gideon Bachmann e Donata Gallo, feita durante as filmagens de *Salò*, publicada em *Filmcritica*, n.256, de agosto de 1975.

*Quando ho bisogno di giovani attori, che siano scanzonati, furbi, smaliziati, ma ancora un po' incerti e un po' buffi, non cerco dei giovani attori appena usciti dall'Accademia che rifacciano magari a stento il verso a quelli che invece vivono in una borgata di periferia e sono realmente così! Più semplicemente vado appunto in una borgata romana e cerco dei ragazzi che interpreteranno, in un certo senso, se stessi. Quando invece ho bisogno di qualcuno che reciti una parte più complessa allora faccio ricorso all'attore professionista, ma riduco questa scelta al minimo indispensabile.*⁸⁸ (PASOLINI apud SITI;LAUDE: 2001, p. 3030)

O sentido de obscenidade adquire maior radicalidade quando, ao contrário dos filmes de Fellini e Rossellini, desafia os códigos morais, que sempre regeram a atividade cinematográfica, desde as primeiras intervenções que ocorreram, coincidentemente, no período de Griffith. A infração desses códigos provocou evidente contrariedade, incompreensão e censura, não apenas de um conservadorismo do poder

⁸⁷ Trad.: Eu uso atores e não atores, mas praticamente me comporto com eles do mesmo modo. Quero dizer, tomo-os por aquilo que são, não me interessa a habilidade deles. Vamos observar Ninetto Davoli: ele não era ator quando começou a atuar com Totò, e eu o chamei pelo que ele era, não o fiz outro personagem. A mesma coisa que fiz por Totò. Naturalmente um ator traz sua consciência para esta operação e, portanto, pode ser usado apenas para a realidade que ele é. Muitas vezes ele não aceita, resiste, mas basicamente o resultado expressivo final não leva em conta suas atribuições profissionais, mas o que ele é 'também' como ator. (...) Então, se eu digo Totò na sua realidade, quero dizer na realidade dele como homem e "também" como ator.

⁸⁸ Trad.: Quando eu preciso de jovens atores, que sejam descontraídos, espertos, perspicazes, mas ainda um pouco incertos e um pouco engraçados, não procuro jovens atores que acabaram de sair da Academia, que talvez refaçam um pouco ao contrário daqueles que vivem em uma *borgata* de periferia e que sejam realmente! Mas simplesmente, vou a uma *borgata* romana e procuro os jovens que interpretem, em um certo sentido, a si mesmos. Por outro lado, quando preciso de alguém para desempenhar um papel mais complexo, recorro ao ator profissional, mas reduzo essa escolha ao mínimo indispensável.

da Igreja e do Estado, mas também por parte da imprensa, contrariada por não admitir a fratura exposta de uma onipresente heteronormatividade. Dessa forma, além de seus métodos na escolha e na direção de atores e atrizes inexperientes serem considerados resultantes da inexperiência de seu diretor, os corpos masculinos desnudados, tanto quanto os femininos, seriam reduzidos a uma simples manifestação de desejo homossexual. Uma chave de leitura bastante tendenciosa e deficiente que preferiu ignorar a nudez masculina também como infração intencional ao que o cinema de Hollywood com toda sua influência construiu ao longo de muitas décadas, produzindo um erotismo, extremamente controlado, para despertar a libido de um público majoritariamente masculino e heterossexual, como nos revelam os estudos de Laura Mulvey (1941).

A magia do estilo de Hollywood, em seus melhores exemplos (e de todo o cinema que se fez dentro de sua esfera de influência) resultou, não exclusivamente, mas num aspecto importante, da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. (MULVEY: 1983, p. 440)

Outro lamentável equívoco estaria na compreensão de que este cinema, que se vale de pessoas inexperientes, estaria conectado diretamente a uma estética naturalista, sem qualquer filtro de composição artística. Algo inimaginável se observarmos com atenção como as influências pictóricas, já mencionadas de Giotto, Masaccio e Pontorno, se fazem presentes na frontalidade assumida no enquadramento artificioso de seus personagens e no sentido trágico que tinge toda a sua obra, como destaca Hervé Joubert-Laurencin, professor Estética e História do cinema da *Université Paris Nanterre*

Aquilo que mais se opõe ao naturalismo, tanto no cinema quanto no pensamento teórico de Pasolini, é então a onipresença do trágico. Teoria e prática, a reflexão sobre os realismos e a poética cinematográfica se reúnem dentro de uma visão pasoliniana geral da *morte na vida*, uma morte que pode ser tanto um conceito teórico quanto um operador de roteiro, que tudo rege, conclui todos os filmes e todos os desenvolvimentos teóricos, mas também precede todas as histórias. De fato, a premissa pasoliniana consiste em afirmar que o real não possui nada de *natural*, assim como viver não possui nada de natural enquanto nós não incluirmos a ideia da morte. (JOUBERT-LAURENCIN: 2014, p. 80-81)

Outro procedimento adotado em seu cinema que jamais seria possível numa estética naturalista se concentra no processo de dublagem ao qual dedicava uma

especial atenção. A combinação entre a imagem e a palavra de seus personagens seria artisticamente elaborada no processo de dublagem, substituindo as vozes originais de seus atores, profissionais ou não, por razões das mais diversas. Pasolini nunca compreendeu, tal como a primeira crítica soviética dos anos 1930, como o som deveria corresponder exatamente ao que se via na tela.

*Non riesco a capire come si dia più storicità ad un film, facendolo in presa diretta. Che cosa vuol dire...poi se il suono diretto rende attuale una certa realtà, la rende attuale in un senso puramente fisiológico, cioè si cade nel naturalismo, dicendo questo. Ora io, come dicevo, detesto il naturalismo. Non considero la natura naturale, la natura non è naturale. Il film è una ricostruzione completa del mondo e quindi non è naturalístico.*⁸⁹(PASOLINI, 2001: 2786)

Quando escolheu o inexperiente estudante espanhol, Enrique Irazoqui, para protagonizar *Il Vangelo Secondo Matteo*, preferiu usar a voz do ator Enrico Maria Salerno (1926-1994). Em *Porcile*, não desejava ver os subtítulos na versão francesa, exigindo que a linguagem poética deste filme fosse compreendida no original, e para isso chegou a convidar outro ator francês para dublar as falas de Jean Pierre Léaud (1944), que estava doente no período da dublagem. Em *Salò* este recurso será mais elaborado, inserindo a voz da atriz Laura Betti (1927–2004) no personagem interpretado por Hélène Surgère (1928–2011), atriz profissional. Também o fez inserindo a voz de Marco Bellocchio (1939) no personagem interpretado por Aldo Valletti (1930–1992). Convidou seu amigo, Giorgio Caproni (1912-1990), poeta, crítico literário e tradutor italiano, para dublar o personagem do Bispo vivido por Giorgio Cataldi (1950), não profissional e ex-garoto de programa. Além disso, pouco antes de ser assassinado, estava empenhado em substituir quase todas as vozes italianas originais por outras, na versão francesa.

Fellini também adotaria a dublagem como recurso usual para elaborar uma melhor combinação entre a voz e o rosto de seus tipos, ou também solucionar a dificuldade de seus coadjuvantes memorizarem ou incorporarem qualquer tipo de psicologismo inapropriado. Para tanto, pedia muitas vezes aos seus atores, profissionais

⁸⁹ Trad: Não consigo entender como se dá maior historicidade a um filme usando a captação direta. O que querem dizer...pois, se o som-direto torna atual uma certa realidade, a torna natural em um sentido puramente fisiológico, assim se cai no naturalismo, dizendo isso. Ora, eu, como havia dito, detesto o naturalismo. Não considero a natureza natural, a natureza não é natural. O filme é uma reconstrução completa do mundo, portanto, não é naturalístico.

ou não, para contarem números aleatoriamente, para depois inserir a voz idealizada para aquele papel, como declarou em uma entrevista ao crítico cinematográfico Giovanni Grazzini (1925-2001)

Eu sinto necessidade de dar ao que é sonoro a mesma expressividade da imagem, de criar uma espécie de polifonia. É por causa disso que sou contrário, tão frequentemente, a usar o mesmo ator, o rosto e a voz. O importante é que o personagem tenha uma voz que o torne ainda mais expressivo. Para mim, a dublagem é indispensável, é uma operação musical com a qual reforço o significado das figuras. De nada serve a gravação direta. Muitos ruídos no som direto são inúteis. (FELLINI: 1986, p. 72)

Mas o pionerismo rosselliniano também resultou em outras apropriações e metodologias, como se faz notar nos filmes de Ermanno Olmi (1931-2018), outro nome significativo da geração posterior dos anos 1960 e 1970. Olmi iniciou fazendo curtas documentários institucionais para a Edison, indústria de produção e distribuição de energia elétrica italiana entre 1950 e 1961, realizando mais de 30 produções, incluindo *Manon Finestra 2* (1956) com roteiro de Pasolini. Seu cinema será marcado pelo enfoque no mundo do trabalho, de operários e camponeses, transitando com muita tranquilidade entre a cena documental e a ficcional. Uma combinação que irá resultar num desempenho de altíssimo refinamento da maioria de seus atores não profissionais, sendo evidenciado e reconhecido não apenas em seus primeiros longas, *Il tempo si è fermato* (1959), *Il Posto* (1961) e *I fidanzati* (1963) mas em quase toda sua filmografia, assumindo em *L'albero degli zoccoli* (1978) seu máximo potencial.

Também eu me sirvo do trabalho do ator, não enquanto ator mas enquanto pessoa. E essa pessoa peço não o aspecto exterior mas a sua vida e, por isso, o seu envolvimento compreende a esfera privada...Se um ator profissional tem de representar um papel de operário ou de dirigente industrial, de manhã, quando chega ao plateau, retira a sua máscara e aplica dois dedos de maquilhagem, procurando identificar-se com a personagem que tem de representar. Esta é a figura clássica do ator, que corresponde à convenção clássica do espetáculo. A pessoa que se vê envolvida num dos meus filmes, pelo contrário, não realiza essa operação. Apresenta-se com a própria pele. Dessa pessoa colho as ações que executará espontaneamente, sem a meditação do artifício do ator...Por exemplo: o operário que deve representar um papel de operário age como tal, não só porque tem cara de operário, mas porque, dentro de si, tem a configuração desse mesmo operário. O ator pelo contrário, é levado a imitar o operário. (OLMI apud GIARRUSSO: 2012, p. 168)

Olimi iria também escalar atores renomados para protagonizar seus filmes, como Rod Steiger (1925–2002), no filme *E venne un uomo* (1965) ou Rutger Hauer (1944–2019) em *La leggenda del santo bevitore* (1988), mas essas experiências iriam se mostrar desastrosas ou desoladoras, pela acentuada diferença no estilo e no entendimento do sentido da atuação, como revelou seu colaborador Tullio Kezich (1928-2009) em uma entrevista publicada no livro *'Ndemo in cine – Tullio Kezich fra pagina e set* (1998) de Sergio Toffetti.

Steiger vinha diretamente do *Actors Studio* e fazia uma careta a cada mudança de sílaba. Olmi procurou obter dele a maior simplicidade possível, abdicando de todos os efeitos, mas no fim, ao ver os *rushes* na moviola e deparando-se uma vez mais com uma série incrível de esgares, irritou-se de tal forma que enviou a Steiger uma bobine de película com todas as suas caretas. Depois tentou esbater as cenas com Steiger. Com Rutger Hauer a relação foi boa, embora Olmi tenha ficado um pouco desiludido com suas capacidades expressivas. (KEZICH apud GIARRUSSO: 2012, p. 139)

Todos esses filmes de Fellini, Pasolini e Olmi se somam a uma lista extensiva no cinema italiano na qual podemos facilmente reconhecer a herança e continuidade de uma filiação neorrealista, reconhecível desde *Gente del Po* (1947) e *N.U.* (1948), os primeiros curtas metragens de Michelangelo Antonioni (1912-2007); *Caccia tragica* (1947) e *Riso amaro* (1949) de Giuseppe De Santis (1917–1997), *Il ferroviere* (1956) de Pietro Germi (1914–1974), *Il bandito* (1946) e *Il mulino del Po* (1949) de Alberto Lattuada (1914–2005); *Achtung! Banditi!* (1951) e *Cronache di poveri amanti* (1954) de Carlo Lizzani (1922–2013); em vários pontos convergentes da filmografia de Marco Risi (1951), Bernardo Bertolucci (1941–2018), Gillo Pontecorvo (1919–2006) Francesco Rosi (1922–2015), Ettore Scola (1931–2016), Elio Petri (1929–1982) Giuseppe Tornatore (1956); em praticamente toda a obra dos irmãos Paolo (1931) e Vittorio Taviani (1929–2018), que culminaria na radical experiência de convocar presidiários para protagonizarem uma peça de Shakespeare em *Cesare deve morire* (2012); até chegar aos filmes contemporâneos de Nanni Moretti (1953) e, sobretudo em *Gomorra* (2008) de Matteo Garrone (1968). Obviamente, sem com isso afirmar uma unidade estilística ou temática, mas um sentido aproximado de apropriações, seja na abordagem de questões sociais, na inserção de paisagens ou locações reais, longe dos estúdios, privilegiando a luz natural e quase sempre inserindo pessoas sem expressiva

bagagem artística anterior para contracenarem ou até mesmo assumirem o protagonismo de suas encenações.

Podemos pensar que todo esse conjunto de obras constituiu uma certa tradição que ultrapassou em muito o território italiano, deixando marcas significativas desde os jovens cineastas da *Nouvelle Vague* Francesa, em seu aprendizado e convivência direta com Rossellini, quando seus filmes não mais eram aclamados na Itália, justamente na parceria com Ingrid Bergman.

Na Espanha, mesmo sob a ditadura franquista começam a brotar influências significativas visíveis em obras como *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde (1915–2006) e *Bienvenido Mister Marshall* (1953) de Luis García Berlanga (1921–2010). Entre 14 e 19 de maio de 1954, se realiza as *Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca*, relevante encontro de cineastas que clamam por um cinema mais crítico, logo em seguida surge uma geração visivelmente engajada de realizadores que se fazem notar nos filmes *Muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem (1922–2002), *El Inquilino* (1957) de Nieves Conde, *El pisito* (1958) do italiano Marco Ferreri (1928–1997), *La vida por delante* (1958) e *La vida alrededor* (1959) de Fernando Fernán Gómez (1921–2007). e *Calabuch* (1956) e *El Verdugo* (1963) de Berlanga. Em um certo sentido podemos também agrupar os primeiros filmes políticos de Carlos Saura (1932) como *Los golfos* (1959), que anteciperia toda uma importante filmografia de transição política.

Temos presente também a influência na geração que iria constituir o Novo Cinema Português, desde *Verdes Anos* (1963) e *Mudar de Vida* (1966) de Paulo Rocha (1935–2012), *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes (1935–2012), *O Cerco* (1970) de António da Cunha Telles (1935) e *Domingo à Tarde* (1966) de António de Macedo (1931–2017). Obviamente, sem desconsiderar praticamente toda a influência original da obra de Manoel de Oliveira (1908–2015), que dificilmente se enquadraria em um único estilo.

Esta grande onda se estendeu para além da Europa e atravessou o Atlântico a fim de reconfigurar a forma de se pensar e fazer cinema na América Latina, cuja chegada dos primeiros filmes de Rossellini, De Sica e Visconti no final dos anos 1940 foi narrada por Fernando Birri (1925-2017) como um acontecimento mítico e histórico decisivo de rupturas em várias regiões.

*La America Latina, invadida como siempre por las películas hollywoodenses, llegaban los primeros filmes neorrealistas (Roma città aperta em el 45, La Terra trema y Ladri di Biciclette em el 48) Continente tempestuosamente eléctrico, abierto, receptivo, las primeras hojas de su selva tropical, las primeras hierbas de sus pampas del sur, temblaron anunciando la llegada de esse gran evento, barredor de huracanes, saludable diluvio estético y político, si también el cine era eso, si eso se podía hacer también com el cine, nosotros queríamos hacer esse cine.*⁹⁰ (BIRRI: p. 123, 2003)

Um impacto que fez Birri partir para estudar no *Centro Sperimentale di Cinematografia* em 1950, retornando para criar o *Instituto de Cinematografia da Universidade del Litoral de Santa Fé*, conhecida como *Escuela Documental de Santa Fe*, primeira instituição destinada a ensinar cinema no continente latinoamericano. A escola foi inaugurada em 1956 e fechada definitivamente pela ditadura Argentina no ano de 1975. Mas a obstinação de Birri ainda o faria fundar e assumir a direção da prestigiosa *Escuela Internacional de Cinema y Tv de San Antonio de los Baños*, em Cuba em 1986, experiência definitiva para abrigar um elenco notável de professores, apoiadores e alunos.

Além de suas primeiras películas, *Tire dié* (1958), obra seminal do documentário na América Latina e *Los inundados* (1962), Birri reconhece uma grande influência nos filmes contemporâneos da década de 1950 e 1960 como o venezuelano *Araya* (1959) de Margot Benacerraf (1926), dos chilenos *Alias Gardelito* (1961) de Lautaro Murúa (1926–1995) e *El Chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littin (1942); do brasileiro *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos (1928–2018); Assim como em outros posteriores da década de 1970 e início dos anos 1980 como o mexicano *Reed, México insurgente* (1973) de Paul Leduc (1942), do colombiano *Introducción a Camilo* (1978) de Carlos Avarez (1942-2019) do chileno *La batalla de Chile* (1975-1979) de Patricio Guzmán (1941), dos brasileiros *Eles Não Usam Black-Tie* (1981) de Leon Hirszman (1938–1987), *Bye Bye Brasil* (1980) de Cacá diegues (1940) e até mesmo *Org* (1979), de sua autoria e *A Idade da Terra* (1980) de Glauber Rocha (1939-1981) como “*películas que expresamente subvierten el Neorrealismo, pero que sin el Neorrealismo no habrían sido posibles.*” (BIRRI: p. 128, 2003)

⁹⁰ Trad.: A América Latina, invadida como sempre pelos filmes de Hollywood, chegavam os primeiros filmes neorrealistas (Roma città aperta em 45, La Terra trema e Ladri di Biciclette em 48). Um continente tempestuosamente elétrico, aberto, receptivo, as primeiras folhas de sua selva tropical, as primeiras ervas de seus pampas do sul, tremiam anunciando a chegada desse grande evento, varredor de furacões, um dilúvio estético e político saudável, se o cinema era isso também, se isso também poderia ser feito com o cinema, queríamos fazer esse cinema.

Além da seleção de Birri podemos acrescentar o venezuelano *La escalinata* (1950) de César Enríquez (1918–1998), o uruguaio *Un vintén pa'l Judas* (1959) de Ugo Ulive (1933-2018), outros brasileiros dentre os inaugurais *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos e *O Grande Momento* (1958) de Roberto Santos (1928–1987); *Porto das Caixas* (1963) de Paulo César Saraceni (1933–2012); os cubanos *Cuba baila* (1961) de Julio García Espinosa (1926–2016), o chileno *Largo Viaje* (1967) de Patricio Kaulen (1921–1999), os argentinos *Pelota de trapo* (1948) de Leopoldo Torres Ríos (1899–1960) e *La casa del ángel* (1957), *La caída* (1959) e *La mano en la trampa* (1961) de Leopoldo Torre Nilsson (1924–1978).

A forte presença dessa tradição também é facilmente pressentida na Ásia, sobretudo na Índia entre os anos 1950 e 1960, em praticamente toda a filmografia de Satyajit Ray (1921–1992), desde *Pather Panchali* (1955), *Aparajito* (1956) e *Apur Sansar* (1959) que compõem sua Trilogia de Apu, com mínima participação de atores profissionais, cujo impacto de *Ladri di biciclette* (1948), o fez escrever o roteiro de seu primeiro filme, como declarou em uma entrevista para *Asia Magazine* 2, nº 31 em 5 de agosto de 1962.

*In 1950 I went to England, just in time to see the early Italian neorealist films. I suddenly realized that films like De Sica's Bicycle Thieves were made very cheaply, with non-professional actors. This really opened my eyes. On the boat back from England I wrote the whole shooting script of Pather Panchali.*⁹¹(SATYAJIT apud CARDULLO: 2007,p. 8)

A partir dos filmes de Satyajit inaugura-se também uma renovação no cinema Indiano em uma geração marcada tanto pelo Neorealismo como a Nouvelle Vague, visível nos filmes de Mrinal Sen (1923–2018), Ritwik Ghatak (1925–1976), Basu Chatterjee (1930), Shyam Benegal (1934), Adoor Gopalakrishnan (1941), sendo bastante perceptível ainda em filmes posteriores como *Salaam Bombay!* (1988) de Mira Nair (1957).

Os ventos neorealistas sopraram também no Irã a partir da década de 1960 com o curta *Khaneh siah ast* (1963) de Forugh Farrokhzad (1935–1967), no longa *Gaav*

⁹¹Trad.: Em 1950, fui para a Inglaterra, bem a tempo de assistir aos primeiros filmes neorealistas italianos. De repente, percebi que filmes como *Ladri di Biceclete* de De Sica eram feitos de maneira muito barata, com atores não profissionais. Isso realmente abriu meus olhos. No barco de volta da Inglaterra, escrevi o roteiro completo de *Pather Panchali*.

(1969) de Dariush Mehrjui (1939) seguido pelos primeiros filmes de Abbas Kiarostami (1940-2016), *Nan va Kuche* (1970), *Zan-e tafrih* (1972), *Tajrobe* (1973), *Mosafer* (1974), ainda se fazendo presente nos premiadíssimos *Khane-ye dust kojast?* (1987) ou *Close-up* (1990) e tantas outras películas produzidas ao longo dos anos 1990, de grande relevância, a começar por *Badkonake sefid* (1995) e *Ayneh* (1997), ambos de Jafar Panahi (1960); *Khomreh* (1992) de Ebrahim Forouzesh (1939); *Salaam Cinema* (1995), *Gabbeh* (1996) de Mohsen Makhmalbaf (1957); *Sib* (1998) e *Zamani barayé masti asbha* (2000) de Bahman Ghobadi (1969) e *Takhté siah* (2000) de Samira Makhmalbaf (1980).

Mesmo considerando as inegáveis distinções de todas essas obras e cinematografias, podemos afirmar que tudo somado, sem jamais considerar uma unidade homogênea, constituiu uma quebra considerável de paradigmas sobre a representação da realidade no cinema. Todo esse movimento, evidentemente plural e heterogêneo, pode ser relacionado a um novo entendimento sobre o campo da atuação e direção de atores e atrizes, profissionais ou não, constituindo uma tradição bastante distinta daquela adotada e difundida pelo *Actors Studio*. Uma outra tradição que se tornou definitiva para novas práticas cinematográficas na segunda metade do século XX, desafiando integralmente as normas criadas e difundidas em torno ao *Star System*, referentes ao divismo, beleza, juventude e sedução de seus intérpretes elevados à condição de astros e estrelas pela indústria hollywoodiana, como ressalta Andre Bazin.

Não é a ausência de atores profissionais que pode caracterizar historicamente o realismo social no cinema, tampouco, mais precisamente, a escola italiana atual, mas a negação do princípio da estrela e a utilização indiferente de atores profissionais e atores ocasionais. O que importa é não colocar o profissional em seu lugar habitual: a relação que ele entretém com seu personagem não deve ser sobrecarregada para o público com nenhuma ideia a priori. (BAZIN: 2014, p. 289)

Bazin iria ainda ressaltar que essa tradição é anterior à 1945 e estaria presente no cinema desde seus inícios, ou seja, antes do fenômeno Griffith. É provável que possamos já localizá-la quando foram dadas as primeiras orientações aos operários que deveriam sair de uma forma “natural” da fábrica dos irmãos Lumières, assim como todas as pessoas anônimas que deveriam desempenhar com “naturalidade” as mesmas funções que desempenhavam em suas vidas cotidianas, obedecendo um ideal artístico de composição, tal como ocorreu no conjunto da obra dos irmãos Lumière. Dentro

dessa perspectiva os cineastas italianos se apropriaram do que já existia e consolidaram sua prática criando uma metodologia a partir de um processo empírico.

Se esse recrutamento de intérpretes se opõe aos hábitos do cinema, isso não constitui, entretanto, um método novo. Ao contrário, sua constância em todas as formas ‘realistas’ do cinema, desde, pode-se dizer, Louis Lumière, permite ver nele uma lei propriamente cinematográfica que a escola italiana apenas confirma e permite formular com segurança. (BAZIN: 2014, p. 288)

Se pensarmos o quanto essa presença, anônima ou não, sempre esteve presente, assumindo protagonismos e contracenações, podemos começar a indagar as razões que nos fazem pensar a figura do ator e da atriz exclusivamente nos moldes valorizados pela indústria hollywoodiana, deixando de fora tudo o que poderia se diferenciar num gigantesco e abstrato conjunto denominado de “não ator” e “não atriz”, do qual fazem parte todo o cinema experimental e documentário. A decisiva contribuição italiana foi embaralhar a ficção com o documental, pagando um altíssimo preço, principalmente Rossellini e Pasolini, considerados cineastas ingênuos ou equivocados por enfrentarem corajosamente a indústria do *Star System*, apostando em pessoas que contrariavam integralmente seus princípios, volto a dizer, de juventude, beleza, carisma e, no caso pasoliniano, de heteronormatividade.

E se hoje encontramos denominações mais ajustadas a esse embaralhamento, como “Docudrama” ou “Ficção documental”, para analisarmos um incerto sentido de hibridez, visível em determinadas combinações entre a ficção e o documentário, suas premissas ainda são frágeis. Pois chamamos de hibridismo algo que sempre esteve presente e, notoriamente, híbrido, durante toda a história cinematográfica.

Além disso, também se mostram frágeis as fronteiras que demarcam a cena experimental dos filmes documentários e ficcionais. E, novamente, devemos observar o sentido do discurso de Vertov no período revolucionário da União Soviética, sobretudo, na crítica ao psicologismo do Teatro de Arte de Moscou e de seus seguidores. Ao se referir à “Biomecânica” formulada por Meyerhold estaria cruzando a fronteira entre a utopia de uma cena documental com as investigações experimentais que pertencem a um outro conjunto, ou tradição, de práticas e teorias.

Coincidentemente, uma mesma tradição que seria decisiva para fornecer as bases não apenas da “biomecânica” de Meyerhold mas também do conceito de “distanciamento”, tal como foi desenvolvido e difundido por Bertold Brecht (1898-

1956). A marca brechtiana é pressentida também no discurso neorrealista de Rossellini e principalmente de Pasolini, sobretudo, naquilo que tange o combate à metamorfose do intérprete, ou se preferirmos, o performer que interpreta a si mesmo e apenas apresenta seu personagem sem o intuito de personificá-lo.

O ator, em cena, jamais chega a metamorfosear-se integralmente na personagem representada. O ator não é nem Lear, nem Harpagon, nem Chvéik, antes os apresenta. Reproduz suas falas com a maior autenticidade possível, procura representar sua conduta com tanta perfeição quanto sua experiência humana o permite, mas não tenta persuadir-se (e dessa forma persuadir, também, os outros) de que neles se metamorfoseou completamente. (BRECHT;1978, p. 81)

As encenações brechtianas que já eram conhecidas em décadas anteriores, adquiriram maior prestígio e divulgação quando seu autor retornou à Europa em 1947, depois de um longuíssimo e tortuoso exílio, se estabelecendo em Berlim Oriental, fundando com sua esposa, a atriz Helene Weigel (1900-1971), o *Berliner Ensemble* em 8 de novembro de 1949. Quatro anos depois, no ano de 1953, publicou sua concepção sobre o “distanciamento”, ou para sermos mais precisos, o *Verfremdungseffekt* ou *V-Effekt*, através de seu conhecido *Kleines Organon fuer das Theater*. A partir de então suas teorias irão marcar profundamente a cena teatral, tanto quanto a cinematográfica, ao longo da segunda metade do século XX. Entretanto, o conceito de “distanciamento” também se insere no debate russo, com maior ênfase nos escritos de Viktor Chklovsky (1893-1984), cujo conceito de “estranhamento” ou “*Ostranenie*” encontra afinidades.

E devemos investigá-las para melhor assimilarmos a relação entre “distanciamento” e o “*Gestus Social*” defendido por Brecht em seus escritos e encenações. “*O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o ‘gesto social’ subjacente a todos os acontecimentos. Por ‘gesto social’ deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época.* (BRECHT;1978, p. 84)

É interessante perceber quantas camadas são superpostas e entrelaçadas quando formos analisar os ecos de um pensamento Brechtiano que possa se fazer presente no cinema de Rossellini ou de Pasolini. E o quanto isso pode ter influenciado na recusa da metamorfose interpretativa dos performers, profissionais ou não, no cinema neorrealista, assim como toda uma outra tradição que se insere, tanto no teatro como no cinema, não mais interessada em esconder o artifício da encenação, e muito menos

interessada em descartar a “teatralidade”, tal como compreendida por Antoine e Stanislavski.

Essa outra, que poderíamos identificar como uma terceira tradição, que se desenvolve, sobretudo a partir dos anos cinquenta, será norteadada por um ideal de anti-ilusionismo em sua representação, na qual “*não se produz qualquer ilusão: nem a ilusão de o ator ser a personagem, nem a de representação ser o acontecimento.*” (BRECHT;1978, p. 120). E se fará presente nos filmes de Jean-Luc Godard (1930), que, não por acaso, irá criar o coletivo Dziga Vertov em 1969 e será um dos maiores expoentes das teorias de Brecht no cinema.

O mesmo irá ocorrer no cinema de Glauber Rocha (1939-1981) reunindo as influências de Eisenstein, Brecht, além de Godard e Rossellini para pensar sua encenação e direção de atores e atrizes. Influências que serão igualmente marcantes para a geração cinemanovista brasileira.

Ganga Zumba, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Vidas Secas, Os Fuzis descabaram as telas com negros e camponeses libertados da tempestade janguista. Varremos a máscara colonial de Roliude da nouvelle vague. Com as lições do Cinema Soviético anos 20 e do primo neo/realismo, com a montagem épica de Bertold Brecht, com o modernismo de 22. (ROCHA: 2004, p.457)

A combinação entre Modernismo de 22, Brecht, Cinema soviético e neorealismo revelada por Glauber, que a princípio parece muito ampla e desconexa, pode muito nos ensinar sobre uma essencial interdisciplinaridade artística combinatória para que possamos compreender que esses movimentos ocorridos no cinema também se originaram e foram contaminados por outras linguagens artísticas e seriam melhor elucidados mediante uma maior visão que não ficasse apenas restrita ao debate cinematográfico. Uma interdisciplinaridade que se torna bastante visível na obra e pensamento glauberiano, diretamente relacionado à sua formação num período extremamente fértil em Salvador, fornecendo as bases necessárias para um genuíno pensamento artístico no qual as teorias e práticas do Cinema, não estariam dissociadas, do Teatro, da Música, das Artes Visuais, da Dança e da Arquitetura, absorvendo os ensinamentos de Walter da Silveira (1915-1970), Lina Bo Bardi (1914-1992), Eros Martim Gonçalves (1919-1973), Yanka Rudzka, Koellreutter durante a década de 1950 na Universidade da Bahia.

Esse diálogo artístico interdisciplinar é fundamental para compreendermos os nós e os pontos de interseção ao longo do século XX e seus antecedentes no XIX que deflagraram movimentos confluentes de grande magnitude no cinema, mas que não podem ser compreendidos integralmente se não assumirmos essa intrínseca conexão.

Sem isso, não estaríamos suficientemente aptos a observar o quanto o cinema de Glauber, Godard e Pasolini são tributários das teorias de Brecht, tanto quanto vários outros cinemanovistas, cujas concepções estariam conectadas a uma outra. Nascida também do final do século XIX, dispersa entre várias vertentes do teatro, cinema, música, poesia e pintura, na qual se configurou uma arte anti ilusória que também invade o trabalho da atuação.

Da mesma forma as teorias de Brecht e suas influências deveriam ser averiguadas em suas origens, desde as rupturas provocadas pela pintura e o teatro do final do século XIX, quando o cinema ainda despertava, até o contexto artístico dos anos 1920, seja na euforia pós-revolucionária na URSS ou no apogeu das Vanguardas Artísticas Europeias e seus desdobramentos na contracultura norte-americana. Tudo isso irá configurar um intenso debate artístico e evidenciar toda uma corrente de anti ilusionismo extremamente potente e decisiva, não apenas para o cinema, mas o contexto artístico em que se insere suas experimentações, das quais nada se afinam com a ilusão naturalista ou realista proposta por Antoine, Zola, Stanislavski ou Hollywood.

Dentro dessa tradição as fronteiras do documentário e do cinema experimental ficam seriamente comprometidas e o conceito de “performance” pode ser extremamente pertinente para avaliarmos um tipo de atuação que escapa dos moldes tradicionais de construção de personagens, uma vez que o “performer” se torna o próprio personagem. Aí talvez possamos melhor compreender o quanto o discurso vertoviano ultrapassava os limites do que se convencionou delimitar como cena documental.

Cap IV. Realidade Poética

*" Vou assim redescobrimo que poesia e cinema
percorrem um trajeto único com destinos múltiplos,
como se cruzassem os caminhos que se bifurcam
no jardim de Jorge Luis Borges"*
Abílio Hernandez Cardoso

A fim de melhor compreender o que se convencionou classificar como Cinema Experimental ou de Poesia, devemos retornar ao princípio de nossa linha do tempo, com o intuito de observar como determinadas obras transgressoras da década de 1920, que foram interrompidas e só retomadas em meados dos anos 1940, contemporaneamente ao surgimento do Neorrealismo, estão diretamente conectadas às Vanguarda Históricas Revolucionárias, que já escandalizavam os adoradores de obsoletas teorias pictóricas e cênicas durante a gestação e primeira infância do invento dos irmãos Lumière.

Para tanto, é necessário considerar o *cinématographe* como uma das últimas criações do século XIX e contextualizá-lo ao final de uma corrente de invenções e rupturas que dariam a tônica do que viria a ser o século seguinte. Tanto o telégrafo quanto o telefone trouxeram a ágil comunicabilidade que antes era desempenhada na morosidade das cartas. As mensagens que chegavam com meses de atraso, agora poderiam trazer novidades no compasso de um dia. A bicicleta, a motocicleta, o carro e a locomotiva a vapor proporcionaram o encurtamento de distâncias até então inimagináveis e o alargamento de ruas e avenidas. As novas vias provocavam o bota-abaixo arquitetônico e, junto com as pequenas residências, parte de uma memória da vida nas cidades. Estas, por sua vez, tornavam-se, algumas, reluzentes metrópoles, cujas noites passaram a ser iluminadas pelas lâmpadas elétricas dando o adeus definitivo aos velhos lampiões. A luz da noite estendia o tempo dos dias e consolidava efusivamente o entretenimento nas casas de espetáculo, bares e *music halls*. A abreviação do tempo e a reconfiguração do espaço afetaram radicalmente a percepção e o imaginário das pessoas.

Mas o mundo moderno teve fronteiras bem demarcadas e suas desigualdades, ainda mais acirradas, distanciando letrados cidadãos e uma multidão de analfabetos, ampliando o domínio político e financeiro de uma elite europeia, com seus concidadãos novos americanos, sobre o resto da humanidade. O atraso passou a significar tudo o que

estaria fora dos grandes centros, antecipadores do futuro, do que viria a ser ou nunca viria, obviamente, no mundo periférico e rural. Modernizar-se virou palavra de ordem. Afinal, a vida esfuziante e febril das metrópoles, repleta de atrativos, atraía aos que podiam desfrutar de suas benesses. E para esses, a vida necessitava ser organizada, reconfigurada em suas prioridades. Tempo para trabalhar, para dormir, para esquecer o trabalho e se divertir.

Temporalidades distintas se sobrepunham na urgência da vida cotidiana. Tudo tão depressa que o instante passou a ser fugidio. As paisagens ficaram borradas pela velocidade. Cores, casas, formas, pessoas e planícies se embaralhavam em manchas multiformes não identificáveis. A visão não dava mais conta de apreender cada minuto. Tornou-se imperativo observar a relação entre tempo e espaço, capturar a vida que escapava, e se fosse possível, descrevê-la. Assim a própria definição de realidade passou a ser extremamente subjetiva.

E descrevê-la ou representá-la tornou-se o desafio para diversos artistas, escritores, filósofos, poetas e observadores da modernidade como Charles Baudelaire (1821-1867), Georg Simmel (1858-1918), Martin Heidegger (1889-1976), Walter Benjamin (1892-1940), dentre tantos que se ocuparam de um certo “presente sensório”, como foi descrito por Leo Charney.

Junto com a modernidade veio a consciência de que as pessoas estavam sempre, de antemão, alienadas do tempo em que estavam vivendo. No entanto, a sensação de deriva do presente podia ser parcialmente redimida caso fossem valorizadas as respostas sensoriais, corporais e pré-rationais que retêm a prerrogativa de ocupar um instante presente. Dizer que não podemos reconhecer o presente no instante da presença não é dizer que o presente não pode existir. É simplesmente dizer que ele existe como sentido, experimentado, não no reino do catálogo racional, mas no reino da sensação corporal. Essa possibilidade de um presente sensório como antídoto à alienação da modernidade. (CHARNEY: 2004, p. 320)

Se o instante havia se tornado por demais presente tanto quanto fugidio para ser descrito, só poderia ser captado e registrado pelo advento da fotografia que, pouco a pouco, se tornaria possível para a elite burguesa com a crescente difusão das pequenas máquinas portáteis, popularizadas no apagar das luzes do XIX. E apesar de enorme significado e magnitude do movimento realista, como já falamos, desde Coubert, este movimento não seria suficiente para dar conta de capturar o real. A realidade revelada pela máquina seria sempre mais fidedigna do que as tintas dos pincéis. Diante desse

novo paradigma, qual seria então a justificativa de séculos de aprendizado nas lições dos grandes mestres renascentistas? Se as telas se tornassem emancipadas dessa função, qual seria a função futura de seus autores?

Sem dúvida esse período corresponde à era das Vanguardas Históricas Revolucionárias, que se iniciaram na exposição impressionista de 1874, varreram as três primeiras décadas do Século XX, até serem diluídas, forçosamente, pelos regimes totalitários, em frequentes perseguições e exílios até o deflagrar da II Grande Guerra. Portanto, é fundamental pensar o que estava na ordem do dia, nas artes representativas, enquanto nascia o cinema e dava seus primeiros passos.

a emancipação do quadro

“A arte digna deste nome não dá o visível: faz abrir os olhos.”
Paul Klee

Os Impressionistas deram o passo inicial e premonitório de que a vida estava em eterno cambiamento e isso deveria ser considerado. O grupo formado por Claude Monet (1840-1926), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-1899), Frédéric Bazille (1841-1870), Camille Pissarro (1831-1903), Paul Cézanne (1839-1906), Edgar Degas (1834-1917), Berthe Morisot (1841-1895) e Armand Guillaumin (1841-1927), constituiu-se entre 1860 e 1870, abrindo caminho para todas as inquietações pictóricas que se desdobrariam na modernidade europeia. Elegeram o ano de 1874, numa exposição de “independentes” no estúdio do fotógrafo Nadar (1820-1910), imbuídos de uma missão para redefinir a essência de seu ofício, frente ao novo artefato de apreensão da almejada “realidade”. Apesar da zombaria e rejeição absoluta de seu público, a essa exposição se somaram outras em 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 e 1886, sempre provocando reações hostis de seus visitantes.

Mas a revolução tinha se iniciado e o atelier revelou seus limites. Os cavaletes passaram a passear com seus pintores por campos de girassóis e nenúfares. Amanheciam diante das catedrais para observar os diferentes posicionamentos da luz diurna, adentravam as estações para captar os efeitos do vapor das locomotivas. A natureza era ainda sua mais potente fonte inspiradora, porém seu retrato menos próximo do aparente visível.

A exposição inaugural traduziu muito mais do que um simplista enfrentamento entre arte e fotografia, considerando que de lado algum havia a ideia de superioridade artística. Ao contrário, estavam todos interessados em estabelecer um espaço vivo de mútuas contaminações e confrontações sobre suas “*inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque.*” (ARGAN: 1992, p.78). Entretanto, não podemos ignorar que algo, construído há mais de quatrocentos anos antes, havia sido rompido em tal grau irreparável, uma recolocação se tornou urgente e na ordem do dia. Ou a pintura se despojava de uma pesada missão ou corria o sério risco de não acompanhar o seu tempo, como observou Giulio Carlo Argan (1909-1992).

Com a difusão da fotografia, muitos serviços sociais passam do pintor para o fotógrafo (retratos, vistas de cidades e de campos, reportagens, ilustrações etc.) A crise atinge sobretudo os pintores de ofício, mas desloca a pintura, como arte, para o nível de uma atividade de elite. (...) Não mais se qualifica como um bem de consumo normal, e sim como arte malograda: tende portanto, a desaparecer. Em um nível mais elevado, as soluções que se apresentam são duas: 1) evita-se o problema sustentando que a arte é atividade espiritual que não pode ser substituída por um meio mecânico (é a tese de Baudelaire e, posteriormente, dos simbolistas e correntes afins); 2) reconhece-se que o problema existe e é um problema de visão, que só pode ser resolvido definindo-se claramente a distinção entre os tipos e as funções da imagem pictórica e da imagem fotográfica (é a tese dos realistas e dos impressionistas). No primeiro caso, a pintura tende a se colocar como poesia ou literatura figurada; no segundo, a pintura, liberada da tarefa tradicional de ‘representar o verdadeiro’, tende a se colocar como pura pintura, isto é, mostrar como se obtém, com procedimentos pictóricos rigorosos, valores de outra maneira irrealizáveis. (ARGAN: 1992, p.78)

Não se tratava de afirmar que a fotografia teria um olhar técnico imparcial e mecânico para captar a realidade e o pintor, com sua subjetividade, seria mais capaz de traduzi-la com seus sentimentos. Pois muitos pintores se valeram dos inovadores enquadramentos fotográficos, assim como influenciaram uma maior subjetividade aos fotógrafos. Aqui menos nos interessa a disputa entre arte e tecnologia, mas o quanto a pintura optou por descartar o fardo pesado de ser mera cópia da realidade. Fardo fatigante que carregava desde o Renascimento. E ao descartar a cópia, com ela foi também abandonada a exatidão, com todos seus procedimentos técnicos usados até então para alcançá-la, assumindo um irreparável confronto com os conservadores que se mantinham agarrados a esses conceitos, como sintetiza Herbert Read, evidenciando o

princípio comum que regeria todos os movimentos que viriam a seguir, “*Exatidão não é verdade é a tese de todo o modernismo em arte*” (READ:2000, p. 44)

Os relatos e testemunhos desse descarte são extensos e bem variados. Podemos seguir com as pesquisas de Paul Cézanne (1839-1906), que investiu contra a convencionalidade da perspectiva, desprezando a importância maior ou menor dos elementos de um quadro e retratando a natureza através de cones, cilindros e esferas. Em uma carta ao amigo e poeta Joachim Gasquet (1873-1921) tentou explicar sua relação com a cor e o mundo que observava: “*Quis copiar a natureza e não conseguia. Eu bem procurava, revirava, bem lhe pegava por todos os lados. Irredutível. De todos os lados. Mas fiquei contente comigo quando descobri que o Sol, por exemplo, não podia ser reproduzido, era preciso representá-lo por outra coisa...pela cor.*” (CÉZANNE apud CASSOU;1962, p. 28) As inquietações de Cézanne, apesar de sofrer grandes reações contrárias, certamente seriam norteadoras e ainda mais acentuadas por seus contemporâneos.

A cor se tornaria uma das sérias obsessões para Vincent Van Gogh (1853-1890) e Paul Gauguin (1848-1903), sobretudo, se considerarmos a notória influência das gravuras e xilogravuras japonesas, que se popularizaram no final do século XIX, principalmente, as obras de Katsushika Hokusai (1760- 1849) e Kitagawa Utamaro (1753-1806). Van Gogh chegou a copiar várias xilogravuras, usando tinta a óleo, a fim de reproduzir a cor viva, pura e chapada, sem o uso de sombreados, contrariando todos os procedimentos utilizados até então para melhor se aproximar a imagem de seu original. Escreveu em 1888 uma carta à Émile Bernard (1868-1941) cujo trecho afirmava que: “*A imaginação é certamente uma faculdade que devemos desenvolver, e só ela nos pode levar à criação de uma natureza mais exaltadora e consoladora do que o rápido olhar para a realidade – que em nossa visão está sempre mudando, passando como um relâmpago – nos deixa perceber.* (VAN GOGH apud CHIPP: 1996, p.28). Seu amigo Gauguin, além de admitir a mesma influência oriental ainda acrescentou tudo o que viu e apreendeu durante sua estadia nas ilhas do Pacífico, desafiando a primazia das escolas europeias e suas regras estéticas. Precisamente, no mesmo ano de 1888, escrevia à Émile Schuffenecker (1851-1934): “*Um conselho, não pinte, excessivamente de acordo com a natureza. A arte é uma abstração; extraia-a da natureza meditando diante dela e pense mais na criação que resultará.*” (GAUGUIN apud CHIPP: 1996, p.56).

O estudo das cores propiciou uma investigação maior sobre as formas, que não mais obedeceriam às convenções pictóricas. Georges Seurat (1859-1891) desenvolveu uma técnica que autodenominou divisionismo ou pontilhismo, com a intenção de decompor as cores presentes na natureza em variações cromáticas, através de pinceladas minúsculas. Quase ao mesmo tempo, Henri-Émile-Benoît Matisse (1869-1954), afirmava a não existência de cores *a priori*, pois sua escolha deveria estar sempre vinculada ao projeto de composição de seu autor. Desenvolveu um minucioso estudo sobre as sensações cromáticas em diferentes tonalidades, onde a expressão e o uso de determinada cor deveriam sempre estar submetidos a um ideal maior de composição, que nem sempre corresponderia à realidade. Em 1908 escreveu *Notes d'un peintre* publicado em *La Grande Revue*, Paris, afirmando que “*Composição é a arte de organizar de maneira decorativa os vários elementos que estão à disposição do pintor para a expressão de seus sentimentos.*” (MATISSE apud READ: 2000; p.38)

Seguindo este mesmo caminho da composição aliada à expressão de sentimentos, mas indo em direção oposta da harmonia proposta por Matisse, surge em Dresden, no ano de 1905, o grupo *Die Brücke* (a Ponte) composto por Ernest Kirchner (1880- 1938), Erich Heckel (1883-1970), Otto Mueller (1874-1930), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) e Fritz Bleyl (1880-1966). Um pouco depois, em 1911, nasceria *Der Blaue Reiter* (O Ginete Azul) em Munique, formado por Wassily Kandinsky (1866-1944), Franz Marc (1880-1916), Paul Klee (1879-1940), Emil Nolde (1867-1956), August Macke (1887-1914). Dois grupos fundamentais para o Movimento Expressionista Alemão, cujas características colocavam o *Pathos* como centro de suas investigações temáticas, buscando as distorções emotivas das formas naturais e provocando uma sensação proposital de mal-estar da humanidade frente a uma natureza hostil. Neste sentido de composição, as cores seriam radicalmente alteradas em seus tons referenciais e as formas distorcidas, assumindo um tom extremamente crítico e grotesco, inspirados nos desenhos de crianças ou realizados por pessoas confinadas em manicômios.

Dentre alguns registros poderíamos destacar o de Franz Marc, na busca por uma verdade maior que se concentraria no interior das coisas e não em sua aparência, como consta em seus aforismos, escritos entre 1914 e 1915.

Todas as coisas possuem invólucro e núcleo, aparência e essência, máscara e verdade. É fato que nós apenas tocamos o invólucro sem atingirmos o

núcleo, que vivemos na aparência das coisas ao invés de vermos a essência, que a máscara das coisas de tal sorte nos cega que não sabemos como encontrar a verdade – e o que significa isto em face da determinação interior das coisas. (...) A verdade sempre se move, inconstante como o centro de gravidade; ela sempre está em algum lugar, mas nunca na superfície, nunca em primeiro plano. (MARC apud CHIPP: 1996, p.180-181)

Emil Nolde, por sua vez, rejeitaria com veemência a cópia de uma natureza apenas descritiva e justificaria todas as alterações de cor e forma em prol de uma maior espiritualidade artística, escrevendo no segundo volume de sua autobiografia, escrita entre 1902 e 1914, mas só publicada em 1934

A imitação fiel e exata da natureza não cria uma obra de arte. Uma estátua de cera, que se confunde com o modelo natural, nada provoca além de repugnância. A reavaliação dos valores da natureza, acrescida da espiritualidade de cada um, possibilita a transformação do trabalho em obra de arte. (NOLDE apud CHIPP: 1996, p. 143)

O mesmo propósito espiritual que se alojaria no cerne de todas as coisas materiais, cuja missão do verdadeiro artista seria identificá-la e valorizá-la, buscar uma essência que estaria por trás da simples aparência das coisas, é o que podemos observar no trecho de uma conferência de Max Beckman pronunciada na *New Burlington Gallery* de Londres em julho de 1938: “*O que quero mostrar em minha obra é a ideia que se esconde por detrás da chamada realidade. Busco a ponte que liga o visível ao invisível.*” (BECKMAN apud CHIPP: 1996, p.189)

Neste intervalo entre a criação dos dois grupos expressionistas nascia outro coletivo, que seria definitivo para a arte e arquitetura moderna: o Cubismo, cuja data inaugural no ano de 1907, foi atribuída à apresentação do quadro *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)* de Pablo Picasso (1881-1973). O grupo emerge influenciado pela geometria das formas, estudada anteriormente por Cézanne, do sentido radical de autoria e composição proposto por Matisse e das máscaras africanas descobertas e colecionadas pelo artista espanhol. A influência dessas máscaras já se evidenciava nos personagens do quadro de 1907 e revelavam, assim como as gravuras japonesas valorizadas por Van Gogh, da natureza e da arte apreendida por Gauguin no Taiti, um ousado desafio a supremacia europeia, autoproclamada detentora da “verdadeira” e “aclamada” arte, num sentido único e hierárquico. Um centro de aprendizado que deveria ser ensinado com suas leis e normas. Esses movimentos questionavam os pressupostos básicos da arte

ocidental em plena era positivista. O cubismo também proclamava a autonomia dos elementos formais no quadro, desacatando a norma tradicional que valorizava e destacava modos narrativos literários e nobres acontecimentos históricos. Os pequenos objetos do cotidiano, como aqueles evocados por Marcel Duchamp (1887-1968) em seus *ready made* passaram a ter mais importância do que a maior parte do acervo do Louvre.

Dentre suas primeiras formulações estéticas podemos ressaltar o trecho de um texto de Guillaume Apollinaire (1880-1918) extraído de *Les Peintres Cubistes: Méditations Esthétiques* (Paris, Figuière, 1913):

Esses pintores, se ainda observam a natureza, já não a imitam e evitam cuidadosamente a representação de cenas naturais observadas e reconstruídas pelo estudo. A verossimilhança já não tem nenhuma importância, pois o artista sacrifica tudo às verdades, às necessidades de uma natureza superior que ele supõe sem descobrir. O assunto já não conta, ou conta muito pouco. A arte moderna repele, de um modo geral, a maioria das técnicas de agradar utilizadas pelos grandes artistas do passado. Se a finalidade da pintura é sempre, como outrora, o prazer dos olhos, doravante se exige do amador que encontre um prazer diverso daquele que lhe pode ser proporcionado pelo espetáculo das coisas naturais. Estamos caminhando para uma arte interessantemente nova, que será para a pintura, tal como a conhecemos até agora, o que a música é para a literatura. (APOLLINAIRE apud CHIPP: 1996, p.224)

Certamente, essa não foi a primeira nem seria a última vez em que veremos a pintura comparada com a música, menos interessada em estabelecer referências racionais com a realidade e tentar explicá-la ou ilustrá-la, assim como desfazer os elos estabelecidos até então entre o fazer artístico e o prazer do olhar do espectador, que tudo pode de imediato compreender. Como podemos comprovar, há também um divórcio sem retorno das Vanguardas Históricas com o bom gosto apreciativo da burguesia do mundo moderno. O cubista Fernand Léger (1881-1955), deixaria uma obra emblemática para o cinema, *Ballet Mécanique*, produzido em 1924, no mesmo ano em que escreveu o texto *A Estética da Máquina* ao qual podemos analisar um trecho, visivelmente combativo, ao ideal de beleza associado à vida burguesa com seus critérios classificatórios e apreciativos.

Muitos indivíduos seriam sensíveis à beleza dos objetos usuais, sem intenção artística, se a ideia preconcebida do objeto de arte não fosse uma venda em

seus olhos. A causa disso é a má educação e a mania moderna de tudo classificar a qualquer preço, tanto os indivíduos como os utensílios. Os homens têm medo do livre-arbítrio, que é, no entanto, o único estado de espírito possível para a recepção do belo. Vítimas de uma época crítica, cética, inteligente, eles se empenham em compreender em vez de se deixar levar pela sensibilidade. “Acreditam nos fabricantes de artes”, porque são profissionais. Os títulos, as distinções os deslumbram e lhes bloqueiam a vista. Meu objetivo aqui é tentar provar isto: que não existe Belo catalogado, hierarquizado; que este é o pior erro que pode haver. O Belo está em toda parte, na ordem que você põe em suas panelas, na parede branca de sua cozinha, mais talvez que no seu salão século XVIII ou nos museus oficiais. (LÉGER apud CHIPP: 1996, p.281)

Essa nova concepção sobre o belo aparente e a má-educação artística que confere à beleza sua primeira e maior avaliação, encontraríamos no texto de outro expoente do cubismo, Georges Braque (1882-1963), publicada em *Architetural Record* (Nova York, maio de 1910)

Eu não conseguiria retratar uma mulher em toda a sua beleza natural. Não tenho a habilidade necessária. Ninguém a tem. Devo, portanto, criar uma nova espécie de beleza, a beleza que me parece em termos de volume, de linha, de massa, de peso, e por meio dessa beleza interpretar a minha impressão subjetiva. A natureza é mero pretexto para uma composição decorativa, mais o sentimento. Ela sugere emoção e eu traduzo tal emoção em arte. Quero mostrar o Absoluto, e não apenas a mulher fictícia. (BRACQUE apud CHIPP: 1996, p.263)

Picasso seria ainda mais enfático sobre os malefícios da associação direta entre Arte e Beleza, aqui comprometida e condizente ao bom gosto burguês, numa entrevista com Christian Zervos publicada em *Cahiers d'Arts* (Paris) X, 7-10, 1935.

O ensino acadêmico da beleza é falso. Fomos enganados, mas tão bem enganados que já não podemos reencontrar sequer a sombra de uma verdade. As belezas do Pártenon, as Vênus, as Ninfas, os Narcisos não passam de mentiras. A arte não é a aplicação de um cânone de beleza, mas o que o instinto e o cérebro podem conceber independente do cânone. (PICASSO apud CHIPP: 1996, p.275)

Nessa mesma entrevista ainda dissociaria de forma definitiva a concepção de verdade do fazer artístico. “*Todos nós sabemos que a Arte não é a verdade. A Arte é uma mentira que nos faz compreender a verdade, pelo menos a verdade que nos é dado compreender. O artista deve conhecer a maneira de convencer os outros da veracidade de suas mentiras.*” (PICASSO apud CHIPP: 1996, p.267)

Alguns anos depois, em uma entrevista com Marius de Zaya, publicada com o título “*Picasso speaks*” em *The Arts* (Nova York, maio de 1923) combatia os nostálgicos que ainda insistiam em criticar a pintura moderna por não corresponder à imagem da realidade. “*Fala-se do naturalismo em oposição à pintura moderna. Gostaria de saber se alguém jamais viu uma obra de arte natural. A natureza e a arte, sendo duas coisas diferentes, não podem ser a mesma coisa. Pela arte expressamos a nossa concepção daquilo que a natureza não é.*” (PICASSO apud CHIPP: 1996, p.268)

Esse conservadorismo não levava em conta o quanto a própria natureza havia se alterado. E os elementos românticos e apaziguadores que eram antes retratados davam agora lugar a uma maquinaria de aço e cheiro da gasolina. É o que se percebe na fúria dos futuristas, liderados pelo italiano Fillippo Tomasso Marinetti (1876-1944) ao publicarem em 1909 no *Le Figaro*, seu manifesto inaugural, declarando o desejo de ajustar os procedimentos artísticos às necessidades prementes do mundo moderno: “*Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade. A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia. [...] Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade.*” (MARINETTI apud BERNADINI, 1980: 33-34)

Os Futuristas conclamavam aos cidadãos das novas cidades a adoção de uma nova atitude frente às questões de seu tempo. Diante da fotografia, o artista deveria buscar seu valor diferenciado daquele que até então era norma. Era preciso se colocar contra a cópia, contra a mera reprodução da realidade. Redefinir as categorias utilizadas para medir a “verdade” e a “mentira” no mundo das artes. No manifesto *Pintura Futurista: manifesto técnico*, publicado em 1911, criticavam a tentativa inútil de buscar a cópia no retrato.

Tudo na arte é convenção, e as verdades de ontem, para nós, não passam de puras mentiras. Declaremos ainda uma vez que o retrato, para ser uma obra de arte, não pode nem deve assemelhar-se ao seu modelo, e que o pintor traz em si as paisagens que deseja produzir. Para pintar uma figura, não é necessário fazê-la: basta criar a sua atmosfera. (CHIPP: 1996, p.295)

No texto *Os expositores ao público*, publicado em 1912, ressaltam os valores da liberdade e minimizam a possível não compreensão de seus resultados artísticos da parte dos espectadores.

Será que poderíamos deixar uma irrestrita liberdade de entendimento ao público, que sempre vê como lhe ensinaram a ver, com olhos deformados pela rotina? Seguimos o nosso caminho destruindo diariamente, em nós mesmos e em nossos quadros, as formas realistas e os detalhes óbvios que nos serviram para construir uma ponte de compreensão entre nós e o público. (CHIPP: 1996, p.301)

O mundo das máquinas deu lugar aos armamentos e a guerra estourou a Europa em inúmeros estilhaços, fragmentos espalhados, compreendidos e ressignificados pelo Movimento Dadaísta, fundado em 1915 na cidade de Zurique por Hugo Ball (1886-1927), Tristan Tzara (1896-1963), Hans Arp (1887-1966), Richard Huelsenbeck (1892-1974), George Grosz (1893-1959), Kurt Schwitters (1887-1948), Marcel Janko (1895-1984), e Hans Richter (1888-1976), este último também deixou relevantes contribuições para o cinema da década de 1920, 1930 e 1940. Uma das primeiras ações do grupo, fortemente influenciado pelos futuristas, foi a criação do *Cabaret Voltaire*, inaugurado em fevereiro de 1916. Sobre essa pioneira experiência, Richard Huelsenbeck irá descrever em seu texto *Em Avant Dada: História do Dadaísmo*, publicado em 1920, onde revela um dos principais objetivos do movimento: chocar a burguesia, que acusavam de ser responsável pela guerra. “O naturalismo era uma penetração psicológica dos motivos dos burgueses, nos quais víamos nosso inimigo mortal, e tal penetração psicológica, apesar de toda resistência, provoca uma identificação com os vários preceitos da moral burguesa”. (HUELSENBECK apud CHIPP: 1996, p.382).

O futurismo de Marinetti também desembarcou na Rússia através do grupo *Hylaea*, criado em 1912, pelos poetas Velimir Khlebnikov (1885-1922), Aleksey Kruchenykh (1886-1968), Vladimir Maiakovski (1893-1930) e David Burlyuk (1882-1967). Mesmo considerando o fato de num segundo momento o Futurismo Russo se distanciar da matriz italiana, é evidente que suas proposições irão alcançar as outras artes que reuniam seus melhores expoentes em prol da investigação de novas linguagens, condizentes com os tempos revolucionários, onde as pesquisas formais estariam diretamente relacionadas à comunicação com os novos espectadores, provenientes do proletariado. Neste movimento, até então conjunto, é perceptível algumas influências nos trabalhos de Kazimir Malevitch (1878-1935), Vladimir Tatlin (1885-1953), Naum Gabo (1890-1977), Viktor Chklovsky (1893-1984), Marc Chagall (1887-1985) e Wassily Kandinsky (1866-1944) entre diversos outros, que acreditavam que a arte deveria ter uma função precisa no desenvolvimento da revolução. Até

chegarmos em 1928 quando Stalin iria banir a arte abstrata e condenar o instigante campo do Formalismo Russo, cujas teorias contaminariam também o teatro e o cinema.

Dentre todos esses nomes destaca-se o de Malevitch, defensor de uma supremacia da sensibilidade através da arte, o Suprematismo. Escreveu um texto bem esclarecedor do movimento, extraído do livro *Die gegenstandslose Welt*, publicado em 1927, um ano antes de ser destituído da direção do *GHINKHOUK*, Instituto Estatal de Cultura Artística, acusado de “subjetivismo”, e dois antes de ser preso, torturado e condenado ao ostracismo até morrer abandonado e na pobreza, em São Petersburgo, em 1935.: “*Entendo por Suprematismo a supremacia do sentimento puro na arte plástica. Os suprematistas entendem que os fenômenos visuais do mundo objetivo não têm, em si, qualquer significado.*” (MALEVICH apud CHIPP: 1996, p.345). Rejeita radicalmente a representação do real e da familiaridade com os objetos:

Uma representação objetiva (aquela que tem como objetivo a representação do concreto) é algo que, em si, nada tem a ver com a arte; e não obstante, a utilização da objetividade em uma obra de arte não exclui a possibilidade de ela ser de grande valor artístico. Para o Suprematista, portanto, o meio de representação apropriado é sempre aquele que possibilita a representação tão completa quanto possível do sentimento como tal, e que ignora o aspecto familiar dos objetos. A objetividade, em si, não tem qualquer sentido; os conceitos da consciência não têm qualquer valor. O sentimento é o elemento determinante...e desta forma a arte chega à representação não-objetiva, ao Suprematismo. Chega a um ‘deserto’, no qual nada além do sentimento pode ser reconhecido. Tudo o que determinava a estrutura objetiva ideal da vida e da ‘arte’, ideias, conceitos e concepções...tudo isso o artista rejeitou para dar ouvidos tão-somente ao puro sentimento. (MALEVICH apud CHIPP: 1996, p.345-346)

O texto prossegue descrevendo suas intenções ao criar o famoso quadrado preto sobre fundo branco, e a conseqüente, mas intencional, frustração e desolação de seus espectadores, inconformados por não encontrar figuras referenciais da realidade representada. “*Tudo o que amávamos desapareceu. Estamos em deserto. ...temos diante de nós um quadrado preto sobre um fundo branco. Buscavam-se palavras ‘exterminadoras’ para se afugentar o símbolo do deserto e para se ver no ‘quadrado morto’ o amado retrato da ‘realidade’*” (MALEVICH apud CHIPP: 1996, p.346)

E conclui apontando para o efeito ilusório da realidade aos olhos dos espectadores, que buscam se reconfortar no que é familiar e rejeitam tudo o que parece obscuro e subjetivo. “*A maioria das pessoas (a sociedade) está convencida até hoje de*

que a arte está fadada a desaparecer se desistir de imitar a ‘tão chamada realidade’” (MALEVICH apud CHIPP: 1996, p.347)

Em abril deste mesmo ano, Malevich seria convidado a conhecer e apresentar seus trabalhos na Bauhaus, escola fundada em Weimar no ano de 1919, por Walter Gropius (1883-1969), cujo principal objetivo era o de reunir todas as artes e ofícios num múltiplo aprendizado. A escola seria dissolvida por Hitler em 1933, seis anos depois. Da Bauhaus destacam-se entre seus professores o suíço, Paul Klee (1879-1940) e o russo, Wassily Kandinsky (1866-1944). Kandinsky participou como professor da Bauhaus de 1922 até seu fechamento, quando foi obrigado a se mudar definitivamente para Paris. Considerava a pintura como uma força “espiritual” e por muito tempo investiu em uma pintura liberta do objeto, na qual a cor e as formas provocassem um efeito análogo à música. Em 1938 investiu contra aqueles que decretavam a morte do abstracionismo através do texto *A Arte Concreta*, afirmando que: “*Nunca haverá possibilidade de fazer pinturas sem ‘cores’ e ‘desenho’, mas a pintura sem objeto existe em nosso século há mais de 25 anos. Quanto ao objeto, pode-se ou não introduzi-lo numa pintura.*” (KANDINSKY apud CHIPP: 1996, p. 351)

Paul Klee permaneceu dando aulas na Bauhaus de 1921 a 1931, escreveu extensivamente sobre a teoria das cores, influenciado pelo expressionismo, cubismo e surrealismo, compartilhou sua pouca disposição para copiar a realidade em relevantes e contundentes artigos. O primeiro que destacamos seria o ensaio *Sobre a Luz*, escrito em 1912 e só publicado no ano seguinte, na revista *Der Sturm*, número 144/145, ao qual discorre sobre a necessidade do artista se libertar da imitação e da descrição: “*Enquanto a arte não se libertar do objeto, ela é descrição, literatura, reduzindo-se à utilização de meios de expressão equivocados, escravizando-se à imitação.*” (KLEE;2001, p.79). Pouco depois, no texto *Confissão Criadora*, escrito em 1918 e publicado dois anos depois, incentivava a ênfase na pura abstração:

A arte não reproduz o visível, mas torna visível. A essência da arte gráfica conduz facilmente, e com toda a razão, para a abstração. O modo esquemático e fabuloso do caráter imaginário se oferece e ao mesmo tempo é expresso com grande precisão. Quanto mais puro for o trabalho gráfico, isto é, quanto maior a ênfase sobre os elementos formais em que se baseia a apresentação gráfica, menos apropriado será o aparato para a apresentação realista das coisas visíveis. (KLEE;2001, p.43)

Em 1924, escreveu *Sobre a Arte Moderna*, um dos seus escritos teóricos mais importantes, apresentado em uma palestra no Museu de Jena, e só publicado em 1945, descrevendo o sentido da relação entre arte e realidade “*as obras de arte não só reproduzem com vivacidade o que é visto, mas também tornam visível o que é vislumbrado em segredo.*” (KLEE;2001, p.66)

Nessa mesma ocasião Klee falaria sobre o sentido de deformação que propiciaria, ao contrário de uma não aproximação, uma maior absorção e encontro com a realidade, uma vez que esta não estaria nas formas aparentes, mas em sua essência. Algo que podemos associar às teorias cinematográficas do húngaro Béla Balázs.

Gostaria agora de considerar a dimensão dos objetos em um novo sentido, procurando mostrar como o artista costuma chegar a uma tal ‘deformação’, aparentemente voluntária das formas naturais. Em primeiro lugar, ele não atribui a essas formas naturais de manifestação o significado coercitivo que elas têm para os muitos críticos realistas. Ele não estabelece um vínculo tão forte com uma tal realidade, porque não vê nas formas finais a essência do processo da criação natural. Pois, para ele, importam mais as forças formadoras do que as formas finais. (KLEE;2001, p.64)

Por fim, iria revelar certa impaciência com aqueles que ainda insistiam em buscar na arte a configuração de sua correspondência com o mundo aparente, ignorando todo um trabalho artístico composto meticulosamente para ir além da visível aparência das coisas. “*Só espero que esse tipo de espectador leigo, aquele que persegue na pintura um de seus objetos preferidos, desapareça gradualmente à minha volta, passando a ser para mim no máximo um fantasma inofensivo, em futuros encontros*”. (KLEE;2001, p.59-60)

Igual impaciência com um servilismo da Arte ao gosto burguês, que tudo quer compreender, em uma ânsia desenfreada de encontrar e enaltecer a beleza, como uma contundente resposta ao conservadorismo brasileiro, podemos identificar na célebre conferência *A emoção estética na arte moderna* proferida por Graça Aranha (1868-1931) na abertura da Semana de Arte Moderna, em 13 de fevereiro de 1922 na cidade de São Paulo.

Para muitos de vós, a curiosa e sugestiva exposição, que gloriosamente inauguramos hoje, é uma aglomeração de “horrores”. Aquele gênio suplicado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida, se não são jogos da fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está

terminado vosso espanto. Outros “horrores” vos esperam. Daqui a pouco, juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles que reagem movidos por forças do passado. Para estes retardatários a Arte ainda é o Belo. (ARANHA apud TELES:2012, p.409)

O último movimento vanguardista, que surgiria antes do aniquilamento promovido pelos fascismos europeus, seria o Surrealismo, cuja inspiração libertária viria dos Dadaístas, depois da psicanálise, em especial, as teorias de Sigmund Freud (1856-1939) e das obras de Marc Chagal (1887-1985). Chagal iniciou-se entre os cubistas e logo depois se desvinculou num estilo próprio, flertando com os surrealistas. Entretanto, suas contribuições foram significativas ao estimular um novo olhar “supra real” para a natureza, através de um universo onírico de figurações. A noção de uma “supra realidade” seria fundamental para o descarte de uma classificação “antirrealista”, muito utilizada no cinema, como sinônimo de “experimentalismo”. Em uma entrevista com James Johnson Sweeney, publicada em *Partisans Review* (Nova York) XI, I (inverno de 1944) iria declarar o quanto é real o mundo subjetivo da criação interior.

Sou contra as expressões “fantasia” e “simbolismo” em si mesmas. Todo o nosso mundo interior é realidade – e talvez mais do que nosso mundo aparente. Chamar “fantasia”, história da carochinha ou quimera a tudo o que parece ilógico seria admitir, na prática, o não entendimento da natureza. (CHAGAL apud CHIPP: 1996, p.446)

Mas o último suspiro no contexto das Vanguardas históricas, iria ser fundado por Andre Breton (1896-1966), Philippe Soupault (1897-1990) e Louis Aragon (1897-1982) na criação da revista *Littérature* em março de 1919, quando iriam elaborar um método de escrita espontânea. Daí a principal característica do movimento centrada na criação poética, ao qual a pintura e a escultura se juntariam enquanto manifestações plásticas da poesia. O processo de criação artística estaria envolvido com um método de associação de ideias e de uma subjetividade induzida, fortemente inspirado no mundo de sonhos e alucinações, como podemos observar nesse trecho do texto *O objeto revelado na experiência surrealista*, escrito por Salvador Dali publicado em *Le surréalisme au Service de la Révolution*, Paris, nº3, 1931. “É pelo menos possível que as criações do poeta estejam destinadas, dentro de muito pouco tempo, a assumir essa tangibilidade, deslocando assim, muito estranhamente, os limites do chamado real.” (DALI apud CHIPP: 1996, p.426)

Um dos principais manifestos, *Surrealismo e Pintura*, escrito por André Breton em 1928 e publicado em 1936, reforça a visão particular do poeta, que tal como dizia Matisse, não deveria seguir a priori as regras de cor, forma, espaço e temporalidade, deixando-se levar por suas sensações.

Que me importa se as árvores sejam verdes, que um piano esteja neste momento ‘mais perto’ de mim que uma carroça, que uma bala seja cilíndrica ou redonda? E no entanto, assim é, a acreditar nos meus olhos – isto é, até um certo ponto. Disponho, nesse domínio de um poder de ilusão cujos limites, por pouco que me acautele contra isso, deixo de perceber. (...) Uma concepção muito estreita da imitação, considerada como a finalidade da arte, está na origem do grave mal-entendido que vemos se perpetuar até os nossos dias. Na crença de que o homem só é capaz de reproduzir com maior ou menor felicidade a imagem daquilo que o toca. (BRETON apud CHIPP: 1996, p.408-410)

Em 1934, durante uma conferência, posteriormente publicada com o título *O que é o Surrealismo?*, André Breton, parece antecipar Chagal na inversão do que consideramos real e do que pertence ao mundo da imaginação e dos sonhos, numa clara influência das teorias de Freud. E aqui, mais do que nunca, Breton desfaz a oposição entre realidade e fantasia.

O que há de admirável no fantástico é que ele já não é fantástico: o que há é apenas o real (...) Deve-se entender que o real nada mais é que uma relação como qualquer outra, que a essência das coisas não está de forma alguma ligada à realidade delas, que há outras relações além da realidade que a mente é capaz de apreender e que são também primeiras, como o acaso, a ilusão, o fantástico, o sonho. Essas diversas espécies são reunidas e conciliadas num gênero, que é a suprarealidade...A supra-realidade, relação na qual o espírito engloba todas as noções, é o horizonte comum das religiões, das imagens, da poesia, da embriaguez e da vida mesquinha, essa madresilva trêmula que você acredita bastar para povoar o céu para nós.” (BRETON apud CHIPP: 1996, p.419)

Desnecessário dizer o quanto tudo isso despertou a fúria dos conservadores e de toda uma burguesia que buscava no retrato da beleza e da harmonia o remédio para suas aspirações. Não apenas os fascistas na Itália, Espanha, Portugal, Brasil e Alemanha. Mas também de um espírito burguês conservador que acabou prevalecendo sobre todas as rupturas e inovações. Se Hitler fecharia a Bauhaus e condenaria toda uma arte como “degenerada” na conhecida exposição de 19 de julho de 1937, na cidade de Munique, do outro lado do Atlântico seria criado o Código Hays, que duraria muito além da Segunda Grande Guerra, para satisfazer as instituições conservadoras insatisfeitas com

as “imoralidades” apresentadas nas salas de cinema estadunidenses. Moralismo e conservadorismo estético irão se aliar no combate às insurreições artísticas. Essas, por sua vez, não ficariam restritas apenas aos salões de artes plásticas, alcançariam os palcos convencionais dos teatros europeus, reconfigurando o mundo das artes cênicas, num incendiário projeto emancipatório da incumbência de reproduzir a realidade. Há também um notório deslocamento de obras e artistas para os Estados Unidos configurando o Abstracionismo, protagonizado por Jackson Pollock (1912-1956), Mark Rothko (1903-1970) e Antoni Tàpies (1923-2012) dentre outros expoentes.

A lista de todas essas rupturas e seus legados, deixados às gerações posteriores, é bem mais vasta do que aqui se apresenta. Entretanto, essa breve e talvez apressada exposição contextual, possa nos servir para introduzirmos o inconformismo que ocupará o mundo teatral em igual período e contundência. Assim como ocorreu com o cinema insurgente considerado “experimental”, “antirrealista”, “marginal” ou “vanguardista”.

a explosão do palco

"como é que o teatro ocidental não enxerga o teatro sob um outro aspecto que não o teatro dialogado?"

Antonin Artaud

É curioso pensar que a mesma cidade que assistiu as primeiras exhibições do *Cinématographe*, acompanhou de perto toda querela emancipatória da pintura e viu também as convenções teatrais serem invadidas por uma cena poética, explodindo o palco e desmontando toda uma estrutura cênica, cujo maior valor estaria nos efeitos de uma encenação ilusória da realidade.

Esse ilusionismo atingiu seu apogeu com os aperfeiçoamentos das técnicas de iluminação, como vimos anteriormente, contribuindo de forma decisiva para criar a atmosfera ideal na estrutura de palco italiano. Uma velha estrutura que vigorava desde o séc XVII, feita para substituir os picadeiros circenses e os tablados improvisados da *commedia dell'arte*, oferecendo maior conforto e segurança para um público burguês que buscava no teatro o retrato de seus dramas pessoais. *“Tudo acontece como se o palco italiano fosse tido como uma espécie de realização plena, uma fórmula sem dúvida suscetível de melhorias técnicas, mas perfeita quanto ao princípio, e como que*

inerente à própria natureza do teatro.” (ROUBINE, 1998, p.81) Dentro dessa arquitetura prevaleceriam, de forma ainda bastante acentuada, as hierarquias e diferenciações sociais, destinando os lugares mais nobres e os menos adequados de acordo com o poder aquisitivo de seus espectadores.

O primeiro combate se daria no texto poético, já detectado no Teatro de Moscou quando Stanislavski se deparou com a linguagem simbólica de Maeterlink (1862-1949), no momento em que se deu conta dos limites de uma encenação realista. Algo não se ajustava perfeitamente como ocorria nos textos de August Strindberg (1849-1912), Henrik Ibsen (1828-1906), Maximo Gorki (1868-1936) e Anton Tchekhov (1860-1904). Havia outra via que precisava ser investigada e desenvolvida.

E tal como ocorrera na pintura, o teatro vislumbrou uma linguagem mais subjetiva, buscando maior inspiração na música e na arquitetura, repensando radicalmente o uso da luz e do espaço, muito além de uma simples ambientação mimética, como constava no pioneiro projeto de Adolphe Appia (1862-1928) ou Gordon Craig (1872-1966). A música traria a noção de ritmo, movimento, silêncio e subjetividade, enquanto a arquitetura inspiraria um desenho de formas, volumes, cores, texturas e sombras.

Se o texto poético exigia uma nova plasticidade, esta não poderia ser alcançada se o intérprete também não abandonasse seus condicionamentos gestuais e seus vícios cotidianos. Deveria ser mais zeloso e consciente da extensão do uso de suas ferramentas vocais e corporais, do controle de seus movimentos e maior noção de sua figura em relação ao espaço. Meyerhold percebendo o desconforto de Stanislavski e os limites de sua investigação, tratou de elaborar uma nova metodologia de formação para seus atores e atrizes, contrária aos princípios realistas.

Para por fim ao ilusionismo cênico, talvez fosse necessário até mesmo explodir o palco e repensar a supremacia do texto, ampliar a percepção e subjetividade de seus espectadores, nas premonições de Antonin Artaud (1896-1948), muito à frente de seu tempo e de seus contemporâneos. *“Artaud foi sem dúvida um dos que primeiro compreenderam, nos anos 1920, que a invenção de um novo teatro implicava a transformação das relações entre plateia e espetáculo; ou seja, em última análise, a explosão do palco.”* (ROUBINE, 1998, p.87)

E se fosse mesmo impossível explodir o palco, ao menos diminuir as desigualdades sociais perpetuadas nas plateias, através de uma engessada estrutura

arquitetônica, acabando, sobretudo, com a quarta parede. Esta, sim, segundo as teorias de Brecht, deveriam ser demolidas de forma definitiva e irrevogável. “*Ajudando a teatralidade a exibir-se assumidamente, em vez de recalca-la. Mostrando os meios de produção do espetáculo, equipamentos elétricos, instrumentos musicais etc., em vez de dar-se tanto trabalho para torna-los invisíveis.*” (ROUBINE, 1998, p.90-92)

Com a mesma intenção de reconfigurar a relação entre a cena e espectralidade, seria urgente buscar uma maior proximidade e confronto com os espectadores, valendo-se de um espaço mais reduzido, mais intimista, reduzindo as distâncias e investindo em uma minuciosa preparação do intérprete, como um treinamento diário. “*Para ser eficaz, a relação do ator com o espectador não pode mais ser distante. O espectador deve perceber, como parte integrante daquilo que está sendo desvendado diante dele, a verdade fisiológica do ator, a materialidade do seu olhar, do seu hálito, da sua transpiração.*” (ROUBINE, 1998, p.193) de acordo com a proposta de confronto presencial desenvolvida por Jerzy Grotowski (1933-1999), Eugenio Barba (1936), Peter Brook (1925), Ariane Mnouchkine (1939) e outros encenadores contemporâneos.

Todas essas insurreições se iniciaram enquanto Stanislavski e Andre Antoine se empenhavam, cada um a seu modo, em transplantar a realidade para o palco. Pois pouco depois da abertura do *Théâtre-Libre* em 1888, seria criado um primeiro contraponto contra uma estética naturalista, através da inauguração do *Théâtre d'Art* de Paul Fort (1872-1960) em 1891, primeira expressão do teatro simbolista, visando reconduzir a poesia de volta ao centro da representação teatral, mesmo ainda significando uma demasiada valorização do texto.

O textocentrismo é um dos pilares teóricos da encenação simbolista. É compreensível que assim seja, uma vez que se trata desde o início de um movimento de poetas (Paul Fort, Maeterlink) ou apoiado por poetas (Mallarmé) cuja ambição consistia em estabelecer os direitos do imaginário que a estética naturalista, na sua opinião, sufocava. Nessas condições, o veículo do sonho era, antes de mais nada e essencialmente a escrita. (ROUBINE:1998 p. 49)

O *Théâtre d'Art* inicia suas representações com textos poéticos de Mary Shelley (1797-1851), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896) e, sobretudo, Maurice Maeterlinck (1862-1949), evidenciando os limites da encenação realista no Teatro de Arte de Moscou e as futuras alternativas estéticas encontradas por Meyerhold, após o mal-estar com Stanislavski. Maeterlink assumiria também uma posição

radicalmente oposta às teorias de Zola, ao escrever o texto *Menu Propos: Un théâtre d'Androïdes*, no mesmo ano de inauguração do *Théâtre d'Art*, denunciando um descompasso entre a poesia e o método interpretativo adotado pelos atores e atrizes de sua época.

Se o homem entra em cena com todos os seus poderes e livre como se entrasse em uma floresta, se sua voz, seus gestos e sua atitude não são cobertos por um grande véu de convenções sintéticas, se percebemos por um só instante o ser humano que ele é, não há poema que não se retire diante dele. (MAETERLINK: 2013, p.91)

No mesmo texto assume uma atitude ainda mais radical ao declarar a impossibilidade de um ser humano, com seus condicionamentos e trejeitos cotidianos, representar uma imagem poética: *“Não sei; mas a ausência do homem me parece indispensável. Assim que ele entra em um poema, o imenso poema de sua presença apaga tudo o que está ao seu redor.”* (MAETERLINK: 2013, p.91-92) Maeterlink aspirava substituir o sujeito por uma imagem, fazendo uma referência à máscara usada no teatro grego como um artifício para atenuar a presença humana e enfatizar o símbolo, pois considerava que *“Toda obra-prima é um símbolo e o símbolo jamais suporta a presença ativa do homem. Há uma divergência ininterrupta entre as forças do símbolo e as do homem.”* (MAETERLINK: 2013, p.91). O teatro de Paul Fort buscava reivindicar um mundo subjetivo, que a estética naturalista, na sua opinião, sufocava. E aqui podemos observar um caminho paralelo ao debate pictórico com estreita colaboração entre a pintura e o teatro, onde *“a preocupação dominante não é mais a fidelidade ao real, mas a organização das formas, a relação recíproca das cores, o jogo das áreas cheias e vazias, das sombras e das luzes etc.”* (ROUBINE, 1998, p.32) A interferência da arte pictórica se perpetuaria ao longo da cena moderna numa redefinição radical do espaço cênico em suas cores, texturas e volumes. No palco simbolista, a cor e a forma deixariam de ser um elemento de ilustração e passariam a ocupar uma posição privilegiada a fim de afetar e alterar a percepção da plateia.

Nesse sentido, podemos afirmar que estaria surgindo uma nova tradição poética, de assumida teatralidade, continuada nas experiências do *Théâtre de LOeuvre*, inaugurado em outubro de 1893, por Lugné-Poe (1869-1940), ator e diretor francês, que começou a carreira com Antoine e trabalhou como diretor artístico no *Théâtre d'Art* de Paul Fort.

E se para o mundo das artes visuais o ponto de inflexão foi a exposição impressionista de 1874, o das artes cênicas foi a estreia de *Ubu Roi*, peça do jovem boêmio parisiense Alfred Jarry (1873-1907), em dezembro de 1893 no *Théâtre de LOeuvre*, onde se assistiu uma ode à teatralidade, que tanto Stanislavski como Antoine pretendiam banir, marcando decisivamente a cena simbolista, principalmente quando o diretor substituiu a ilustração de um campo de neve por um cartaz descritivo, assumindo a todo instante que se tratava de um artifício cênico e não uma tentativa de se reproduzir a natureza num palco. A encenação de *Ubu Roi* deflagrou uma significativa transformação teatral, que abandonaria qualquer vestígio de verossimilhança ou figuração.

Em 1899 o suíço Adolphe Appia (1862-1928) seria decisivo para fortalecer a redefinição do papel do intérprete e sua formação, ao publicar em Munique *Die Musik und die Inszenierung*, dando razão à Maeterlink ao criticar o ator do “drama falado”, pois considerava “*un arte de imitación; este actor provoca en su alma emociones ficticias mediante un procedimiento de reproducción empática basada en la observación de sí mismo y de los demás.*”⁹² (APPIA: 2014, p.130-131)

Nesse sentido, o “drama falado” se tornaria nocivo para o ator. “*Todo drama hablado, sea cual sea su carácter, es un veneno directo para él, ya que la tendencia a proyectar en la ficción las proporciones de su vida interior.*”⁹³ (APPIA: 2014, p.133). Assim como todos os desnecessários efeitos ilusórios da encenação, construídos com o intuito de parecer real, só para satisfazer os olhos do espectador que busca na arte o reflexo fidedigno da vida cotidiana. Mas Appia se insurge contra essa construção ilusória, pois a realidade expressa no palco acabaria por destruir toda expressão e valor artístico de um espetáculo.

*La exigencia media del publico siempre consistirá en que engañen sus ojos y les proporcionen lo que para el hombre vulgar constituye el mayor recocijo, es decir, la imitación mas fiel posible de lo que puede distinguir del mundo exterior; y evidentemente, el drama, es entre todas las obras de arte, la que justifica más adecuadamente un deseo de esta índole.*⁹⁴ (APPIA: 2014, p.124)

92 Trad.: uma arte de imitação; esse ator provoca emoções fictícias em sua alma através de um processo de reprodução empático baseado na observação de si mesmo e dos outros.

93 Trad.: Todo drama falado, qualquer que seja seu caráter, é um veneno direto para ele, pois a tendência de projetar na ficção as proporções de sua vida interior

94 Trad.: A exigência média do público será sempre que eles enganem seus olhos e forneçam a eles o que para o homem comum constitui a maior lembrança, ou seja, a imitação mais fiel possível do que pode ser

As teorias de Appia sofreram grande influência da “Euritimia”, desenvolvida por Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950), precursor dos chamados métodos ativos corporais de ensino musical, que consistia em ensinar e perceber a música através dos movimentos. Por essa razão, a base do texto de Appia, *Die Musik und die Inszenierung*, estaria na educação musical, considerada essencial para deformar, ralentando ou acelerando o ritmo da voz e do corpo do ator e assim quebrar seus condicionamentos cotidianos.

*El canto lirico y la danza: estos son los únicos educadores del actor del Wort-Tondrama. El primero le permite desarrollar su dicción en una duración ficticia y su voz fuera de la sinfonía, y la segunda, adquirir una gran flexibilidad rítmica sin recurrir a su vida pasional. Cuando gracias a ambos medios haya alcanzado el máximo grado posible de 'despersonalización', y logrado que su cuerpo obedezca espontáneamente a las más complejas combinaciones del ritmo y su dicción, a las duraciones más ajenas a las de su propia vida interior, entonces podrá relacionarse con sus colaboradores representativos: la implantación, la iluminación y la pintura, y compartir su vida común.*⁹⁵ (APPIA: 2014, p.132)

Há também uma forte influência da “Obra de Arte Total” wagneriana, em uma perfeita integração entre música, palavra, corpo e imagem, cuja inspiração já se inscreveria no célebre texto *L'oeuvre d'art vivant*, publicado na França em 1921. E tal como ocorrera na pintura, onde a música conduziria à abstração, a ordenação rítmica dos elementos substituiria a ordenação significativa a serviço do drama. (SÁNCHEZ; 1999, p.21) A luz também operaria um sentido contrário da encenação naturalista tanto quanto na realista, pois não estaria voltada para criar uma ambientação cênica em sintonia com a realidade, mas empenhada em valorizar as linhas e sombras criadas em espaços geométricos. Sua cenografia seria concebida como um sistema de formas e volumes, entre escadas e planos inclinados, imprimindo novos desafios tanto para seus atores-dançarinos como para seus espectadores. “*Appia empenha-se em substituir a*

diferenciado do mundo exterior; e, obviamente, o drama, entre todas as obras de arte, é o que justifica mais adequadamente um desejo dessa natureza.

⁹⁵ Trad.: O canto lírico e a dança: esses são os únicos educadores do ator do *Wort-Tondrama*. O primeiro permite que ele desenvolva sua dicção em uma duração fictícia e sua voz fora da sinfonia; e a segunda, adquire grande flexibilidade rítmica sem recorrer à sua vida passional. Quando, graças a ambos os meios, alcançou o grau máximo possível de 'despersonalização' e seu corpo obedeceu espontaneamente às combinações mais complexas de ritmo e dicção, as durações mais estranhas às de sua própria vida interior, então poderá se relacionar com seus colaboradores representativos: a encenação, a iluminação e a pintura, e compartilhar sua vida em comum.

imitação pela sugestão, vista como fundamento teórico de toda a prática cenográfica.”
(ROUBINE, 1998, p.135)

Para Appia o corpo e a voz do ator deveriam ser reeducados para atender ao formalismo desejado pela encenação. Nesse sentido, o ator seria mais um elemento cênico que se deslocaria pelo espaço, não para ilustrá-lo, mas para preenchê-lo. Se tornaria um organismo vivo e expressivo, regido pelas leis do equilíbrio e do ritmo provocado pela música. Assim ficaria apto para servir a uma composição artística independentemente de qualquer parentesco com a realidade. *“El cuerpo no sólo es móvil: también es plástico. Dicha plasticidad lo relaciona directamente con la arquitectura y lo aproxima a la forma escultural, sin poder no obstante identificarse con ella, ya que es móvil.* 96. (APPIA: 2014, p.370-371)

Seu teatro seria uma combinação entre música, arquitetura e poesia, estabelecendo um intrínseco engajamento de som, imagem e movimento, acreditando que a arte digna deste nome deveria ter uma função clara de modificar os valores naturais, do contrário estaria realizando apenas uma cópia de transposição e empobrecimento da natureza.

*Un pintor que copia la naturaleza, la transpone en una superficie plana, únicamente mediante el procedimiento de los colores. El escultor que copia su modelo, se limita, como el pintor, a inmovilizarlo sin una razón válida; ambos transponen y empobrecen la naturaleza. El arquitecto es más afortunado; no tiene nada que copiar, su obra es, en si misma, una modificación de las formas naturales.*97 (APPIA: 2014, p.383)

Paralelamente aos estudos de Appia surgem as teorias do inglês Gordon Craig (1872-1966), que em 1907 decidiu se estabelecer na cidade de Florença, onde permaneceria até o ano de 1914. Nesse período criaria em março de 1908 a revista *The Mask* (1908-1929), primeira publicação periódica inteiramente dedicada aos estudos de teatro. Em 1913 fundaria a *“Gordon Craig School for the Art of the Theatre”*, que, ao contrário do periódico, teria uma duração abreviada. *The Mask* seria de fundamental importância por suas resenhas dedicadas à *Commedia Dell’Arte* e, sobretudo sobre o

96 Trad.: O corpo não é apenas móvel: também é plástico. Essa plasticidade relaciona-a diretamente à arquitetura e aproxima-a da forma escultural, sem poder se identificar com ela, no entanto, por ser móvel.

97 Trad.: Um pintor que copia a natureza a transpõe para uma superfície plana, apenas por meio do processo de cores. O escultor que copia seu modelo é limitado, como o pintor, a imobilizá-lo sem uma razão válida; ambos transpõem e empobrecem a natureza. O arquiteto tem mais sorte; ele não tem nada para copiar, seu trabalho é, por si só, uma modificação das formas naturais.

conteúdo referente às tradições teatrais asiáticas, incluindo uma significativa e rara correspondência com o historiador Ananda Coomaraswamy (1877-1947), com o intuito de compreender a formação e o trabalho de composição, extremamente codificado, do ator-dançarino indiano. Essa troca de missivas, assim como outros ensaios que escreveu sobre o teatro do Japão, da Índia, do Camboja e de Java, estaria presente no cerne de suas investigações. “*El Teatro Oriental se abstiene de ofender a la inteligencia. La tendencia en el teatro occidental consiste en ignorar los principios fundamentales del arte*”⁹⁸. (CRAIG: 2011, p.132)

É importante sublinharmos o interesse de Craig pelo Teatro Oriental, e a divulgação de suas resenhas para o pensamento artístico no ocidente. Pois tal como ocorreu mais ou menos no mesmo período, quando Van Gogh tentou reproduzir as gravuras japonesas, almejando alcançar a disposição de cores e formas, e o posterior arrebatamento de Brecht diante do virtuosismo de Mei Lan Fang (1894-1961) e as encenações da Ópera de Pequim; um forte impacto também ocorreria com Eisenstein quando conheceu o Kabuki Japonês, na admiração de Jacques Copeau (1879-1949) pelo Nô, no Teatro Dança Balinês assistido por Antonin Artaud, e depois nos estudos desenvolvidos por Grotowski, Barba, Brook e Mnouchkine, investigando tantas outras tradições asiáticas, a partir dos anos 1960, em encontros que se tornaram decisivos para reconfigurar o pensamento e a prática da atuação e encenação no ocidente.

Seria nas páginas de sua revista, ainda durante sua estadia em Florença, que Craig iria escrever o célebre texto *The Actor and the Über-Marionette*, dando prosseguimento às críticas de Maeterlink e Appia, na formulação de uma proposta ainda mais radical de modificar o entendimento habitual sobre a atuação.

*Elimine el árbol de verdad, elimine esa forma real de hablar, elimine lo real en la acción, y estará en el camino, y me gustaría que los directores apoyasen la idea ya. Eliminen al actor, y eliminarán el medio por el cual se produce y florece un realismo escénico decadente. Y ya no habrá nunca más una figura viva que nos confunda al vincular realidad y arte: nunca más una figura viva en la que sea perceptibles las debilidades y los temores de la carne. El actor debe irse, y en su lugar llega la figura inanimada; podríamos llamarla supermarioneta, hasta que por si misma se gane un nombre mejor*⁹⁹. (CRAIG: 2011, p.121-122)

98 Trad.: O Teatro Oriental se abstém de ofender a inteligência. A tendência no teatro ocidental é ignorar os princípios fundamentais da arte.

99 Trad.: Elimine a árvore verdadeira, elimine a maneira real de falar, elimine o real na ação e estará na direção correta, e eu gostaria que os diretores apoiassem já essa ideia. Elimine o ator e assim irá eliminar os meios pelos quais se produz e floresce um realismo cênico decadente. E já não haverá mais uma figura

A opção radical de eliminação do ator também poderia também ser compreendida como uma severa crítica ao descuido por parte dos intérpretes de sua época no controle físico corporal, condicionados por uma forma de atuação calcada no psicologismo, no gesto casual e cotidiano. Também podemos pressupor uma influência da música, do ritmo e do movimento, inspirado pelas pesquisas de sua companheira, Isadora Duncan (1877-1927), responsável por repensar a história e os ensinamentos da dança nas escolas e palcos ocidentais. A crítica de Craig aos atores e atrizes de seu tempo estaria mais claramente exposta em outra parte desse mesmo texto, quando iria descrever o ator como um imitador ou mero fotógrafo da natureza humana.

*El actor contempla la vida como lo hace una máquina de fotos; y pretende hacer un cuadro para competir con la fotografía. Nunca sueña que su arte sea un arte como lo es la música por ejemplo. Intenta reproducir la Naturaleza; pocas veces piensa en inventar con la ayuda de la Naturaleza, y nunca sueña con crear. Como dije, lo mejor que puede hacer cuando quiere capturar y transmitir la poesía de un beso, el ardor de una lucha, o la quietud de la muerte, es copiar servilmente, fotográficamente – él besa, él lucha él se tumba e imita la muerte – y, cuando se piensa en todo ello, ¿no resulta horriblemente estúpido? ¿No se trata de un arte pobre y de una inteligencia pobre, que no puede transmitir el espíritu y la esencia de una idea al público, si no es mostrando tan sólo una copia torpe, un facsímil de la cosa en si? Eso es ser un imitador, no un artista.*¹⁰⁰ (CRAIG: 2011, p.109)

A recusa em aceitar que o trabalho do intérprete se restrinja a fotografar e reproduzir a natureza, estaria inserida em uma concepção da arte bem distante da *mímesis*, tanto quanto um espontaneísmo natural da atuação, estabelecendo uma distinção daquilo que, convencionalmente, consideramos como “ações naturais”, propondo a substituição por “ações adequadas”, isto é, coerentes com o sentido de criação e composição artística tendo por fundamento que nada deve ser natural no

viva para nos confundir, ligando realidade e arte: nunca mais uma figura viva na qual seja perceptível as fraquezas e os tremores da carne. O ator deve sair e em seu lugar deve chegar a figura inanimada; Poderíamos chamá-la supermarionete, até que ela ganhe um nome melhor para si mesma.

100 Trad.: O ator contempla a vida como uma máquina fotográfica; e pretende fazer um quadro para competir com a fotografia. Nunca sonha que sua arte seja uma arte como a música, por exemplo. Tenta reproduzir a natureza; Poucas vezes pensa em inventar com a ajuda da natureza e nunca sonha em criar. Como eu disse, a melhor coisa que pode fazer quando deseja capturar e transmitir a poesia de um beijo, o ardor de uma briga ou a quietude da morte é copiar servilmente - ele beija, luta e se deita e imita a morte - e, quando você pensa sobre tudo isso, não é terrivelmente estúpido? Não é uma arte pobre e uma inteligência fraca, que não pode transmitir o espírito e a essência de uma idéia ao público, sem apenas mostrar uma cópia desajeitada, um fac-símile da coisa em si? Isso é ser um imitador, não um artista.

mundo da arte. Esse pensamento está presente em praticamente todo seu livro, *On the Art of the Theatre*, escrito entre 1905 e 1911.

*Esta tendencia hacia lo natural nada tiene que ver con el arte, y es aberrante cuando se muestra en el arte, de la misma forma que la artificialidad es aberrante cuando la encontramos en la vida diaria. Debemos entender que las dos cosas son diferentes, y nosotros debemos colocar cada cosa en su sitio; no podemos esperar que nos podamos librar fácilmente de esta querencia por lo 'natural': hacer escenas 'naturales' y hablar con una voz 'natural'; pero podremos luchar contra eso estudiando otras artes. Por lo tanto, debemos sacarnos de nuestras cabezas por igual la idea de una acción natural o no natural, y, en su lugar, tenemos que considerar la acción necesaria o innecesaria. La acción necesaria en un determinado momento podría decirse que es la acción natural para ese momento; y si eso es lo que se quiere decir con 'natural', nada que objetar. En tanto que es adecuada, es natural, pero no debemos dar por hecho que cualquier acción natural caprichosa es adecuada. En realidad, pocas acciones hay que sean adecuadas, y pocas acciones hay que sean naturales.*¹⁰¹ (CRAIG: 2011, p.93-94)

Mas as concepções de Craig não iriam impedir que colaborasse com Stanislavski, construindo os cenários de uma montagem de *Hamlet* em 1912 para o Teatro de Arte de Moscou. Porém, se as encenações do teórico inglês nunca conseguiram alcançar o ideal da “super marionete”, seus livros e os ensaios divulgados em *The Mask*, foram fundamentais para revelar as inúmeras possibilidades de uma atuação menos restrita às expressões faciais e do psicológico jogo interpretativo, engessado na construção de uma representação convincente do ser humano em sua vida cotidiana. Ao valorizar os resultados extraordinários construídos através de uma refinada composição corporal e vocal dos intérpretes da *commedia dell'arte* e dos atores-dançarinos de outras tradições asiáticas, onde as máscaras, a elaborada maquiagem e um figurino nada usual, iriam se sobrepor ao mimetismo fisionômico de expressões convencionais, inaugurando um campo extensivo de pesquisas e investigações posteriores.

101 Trad.: Essa tendência ao natural nada tem a ver com a arte, e é aberrante quando é mostrada na arte, da mesma forma que a artificialidade é aberrante quando a encontramos na vida cotidiana. Devemos entender que as duas coisas são diferentes e devemos colocar tudo em seu lugar; não podemos esperar que seja possível nos livrar facilmente dessa predileção pelo "natural": criar cenas "naturais" e falar com uma voz "natural"; mas podemos lutar contra isso estudando outras artes. Portanto, devemos remover de nossas cabeças igualmente a idéia de uma ação natural ou antinatural e, em vez disso, temos que considerar a ação necessária ou desnecessária. A ação necessária em um determinado momento poderia ser considerada a ação natural para aquele momento; e se é isso que significa "natural", nada a objetar. Enquanto for adequado, é natural, mas não devemos supor que qualquer ação natural caprichosa seja adequada. Na realidade, poucas ações devem ser adequadas e poucas ações devem ser naturais.

As concepções artísticas de Craig iriam convergir com um amplo debate protagonizado pelos formalistas russos, que sempre recusaram a justaposição entre arte e realidade, que se configura no cerne do conceito de *Ostranenie*, traduzido como “Estranhamento”, de Viktor Chklovsky (1893-1984), como descreveu no artigo *A Arte com procedimento*, publicado pela primeira vez em *Poetika* (1917). Esse conceito servirá anos depois de base para a ideia de *Verfremdungseffekt*, traduzido como “distanciamento”, em Brecht, como já apontamos. Sobre o conceito de *Ostranenie*, o próprio Chklovsky iria explicar em uma entrevista concedida à Enzo Roggi em 1968.

*Tu prendi una storia da raccontare e la trasformi (dico: trasformi) in espressioni d'arte rendendo estraneo ciò che è abituale. Operi una trasfigurazione semantica. Tu non registri (e dico: registri) un contenuto ma lo generi, emancipi l'arte dalla quotidianità. La dipendenza del prodotto artistico dal contenuto è negata alla radice, come la dipendenza dalla sequenza storica.*¹⁰² (CHKLOVSKY apud ROGGI: 2006, p.40-41)

Chklovsky, assim como Craig, não compreendia a arte enquanto fotografia de um fato, mas sua sensação. Essa distinção estaria na base de todo um pensamento formalista que nunca admitiu que a arte deveria se restringir a um papel mimético, mas deveria seguir sua missão de deformidade de acordo com a verdade e visão de seu criador. “*Lo scopo dell'arte (ammesso che ne abbia uno) non è di testimoniare una verità assoluta, impersonale, ma di esprimere la verità percepita dal suo autore. Che cos'è vero o non vero? La verità è ciò che si percepisce come verità*¹⁰³.” (CHKLOVSKY apud ROGGI: 2006, p.42-43) Esse pensamento se constitui como ponto central do formalismo russo e está diretamente relacionado a uma linguagem poética. Se traduz na crítica ao naturalismo, encontrando eco nas afirmações de outros encenadores russos, como Alexander Tairov (1885-1950) que iria afirmar que “*El arte no representa la naturaleza. Crea su propia naturaleza.*” (TAIROV; 1999, p. 312)

Também será norteadora da visão artística de Meyerhold, observada no texto *Teatro Balagan*, inserido no livro “Do Teatro”, publicado em 1913 onde declarou que

102 Trad.: Você pega uma história para contar e a transforma (eu digo: transforma) em expressões de arte, tornando estranho o que é habitual. Você trabalha na transfiguração semântica. Você não registra (e eu digo: registra) um conteúdo, mas o gera, emancipa a arte da vida cotidiana. A dependência do produto artístico do conteúdo é negada na raiz, assim como a dependência da sequência histórica.

103 Trad.: O objetivo da arte (supondo que ela tenha um) não é testemunhar uma verdade absoluta e impessoal, mas expressar a verdade percebida por seu autor. O que é verdade ou não? A verdade é o que é percebido como verdade.

“tudo aquilo que escolho como material para minha arte corresponde não à verdade da realidade, mas à verdade de meus caprichos artísticos.” (MEYERHOLD: 2012, p 210), na qual poderemos fazer um paralelo com inúmeras declarações de Jean-Luc Godard (1930) que, como já apontamos, seria um notório discípulo de Brecht.

É provável que essa visão de Meyerhold tenha contribuído para alcançar o simbolismo proposto por Maeterlink na equação que Stanislavski não conseguira resolver, pois toda sua metodologia estaria voltada para uma linguagem realista e seria praticamente impossível reunir um grupo de atores e atrizes formados pelo Teatro de Arte de Moscou, que fossem capazes de dar conta desse tipo de representação poética. No mesmo livro podemos encontrar o texto *Contribuição à História e a Técnica do Teatro*, onde Meyerhold distingue o tipo de atuação adequada ao simbolismo proposto por Maeterlink.

Maeterlink deseja que seus dramas sejam montados com extrema simplicidade para não atrapalhar a fantasia do espectador, que completa o desenho daquilo que não é dito. E como se fosse pouco, Maeterlink teme ainda que os atores, acostumados a interpretar nas condições pesadíssimas dos nossos palcos, exagerem excessivamente em suas interpretações, fazendo-as demasiadamente exteriorizadas, o que poderia deixar escondida a parte mais preciosa, sutil e interna de suas tragédias. (...) em cada obra dramática existem dois diálogos. Um ‘exteriormente imprescindível’, que são as palavras, acompanhantes e explicadoras da ação. O outro, ‘interior’, é aquele diálogo que o espectador deve escutar não nas palavras, mas nas pausas, não nos gritos, mas nos silêncios, não nos monólogos, mas na música dos movimentos plásticos. (MEYERHOLD: 2012, p 57-59)

Meyerhold se somaria, com maior contundência, contra o naturalismo, que consideraria extremamente nocivo por desprezar os ideais estéticos e priorizar o espontaneísmo e a desinibição de seus intérpretes. *“Aos atores dá-se a tarefa de perder a vergonha em vez de desenvolver o senso estético, o que seria repugnante para interpretar tipos feios e grosseiros. Cria-se no ator uma qualidade inerente de fotógrafo-amador, capaz de observar os pormenores da vida cotidiana”* (MEYERHOLD: 2012, p 42). O desprezo ao senso estético também configuraria uma interpretação calcada em maneirismos gestuais e expressões faciais reduzindo todo um conhecimento das possibilidades de uso do corpo e da voz. *“O Teatro Naturalista considera o rosto como o principal meio de expressão dos pensamentos do ator, e como consequência disso acaba abrindo mão de qualquer outro meio de expressão. O teatro*

naturalista não conhece as maravilhas da plástica, não faz com que os atores treinem seus corpos.” (MEYERHOLD: 2012, p 42).

Mesmo sem ter acesso aos escritos de Craig, pois tanto sua revista como seus livros ainda não tinham sido ainda traduzidos na Rússia, “*O movimento revolucionário teatral na Rússia tenha surgido dessa vez livremente, sem influência ocidental, já que não se conhecia o livro de Craig no Teatro Estúdio.*” (MEYERHOLD: 2012, p 130) Meyerhold iria também se debruçar a compreender o quanto os atores da *Commedia dell’arte* e do Teatro Oriental aprendiam todo um domínio corporal e vocal para melhor atender a uma representação que escapasse do gestual cotidiano, portanto, mais próxima de uma linguagem poética. “*No teatro japonês antigo, o chamado Teatro Nô, no qual se interpretavam peças parecidas com as nossas óperas, o ator era também obrigatoriamente dançarino. Ao lado da flexibilidade, que faz do ator operístico um dançarino em seus movimentos.*” (MEYERHOLD: 2012, p 102).

Tal como Appia, também consideraria fundamental o ensinamento musical para a formação de seus atores e atrizes, sobretudo, para que pudessem adquirir a extra cotidianidade necessária, diferenciando claramente a atuação no “drama naturalista” de outra construída no “drama musical”.

A música, que define o tempo de tudo o que acontece em cena, dá o ritmo que, por sua vez, não possui absolutamente nada em comum com a cotidianidade. (...)A arte do ator no drama naturalista está na observação da vida e na intersecção dos elementos de observação em sua arte; a arte do ator do drama musical não pode se afinar apenas com a experiência de vida. A arte do ator do drama naturalista se encontra, na maioria dos casos, em conformidade com a arbitrariedade de seu temperamento. A partitura, escrita de acordo com determinada métrica, liberta o ator do drama musical de entrar em conformidade com uma arbitrariedade de temperamento dispensável. O ator do drama musical deve alcançar a essência da partitura e traduzir todas as sutilezas do desenho orquestral na língua do desenho plástico. Também cabe ao ator do drama musical alcançar a arte da flexibilidade física. (MEYERHOLD: 2012, p 101)

A busca por um método eficaz de formação artística, apto suficiente para dar conta de um aprendizado de um melhor e mais ampliado uso da voz e do corpo, investigando o grotesco, o cômico e o extra cotidiano, o fez desenvolver o conceito de “Biomecânica”, apresentado pela primeira vez em abril de 1921, tomando por empréstimo os estudos “*da teoria periférica das emoções de W. James e a reflexologia soviética pavloviana*” (PICON-VALLIN: 2013, p.129) no estudo do psiquismo

combinados aos mecanismos cerebrais e dos reflexos corporais para a afirmação do “*homem-máquina biológico, do homem biomecânico, cujas estruturas e funções fisiológicas são estudadas segundo as leis da mecânica*” (PICON-VALLIN: 2013, p.131). Esses estudos iriam aproximar o trabalho de atuação ao de um operário, observando com minúcia atividades físicas extraídas da ginástica, dos esportes, da dança, da *Commedia dell’arte*, do circo e do teatro oriental, para compreender as leis do equilíbrio e do movimento em contraponto a uma cultura psicológica adotada no Teatro de Arte de Moscou. Sem com isso descartar as emoções, mas alcançá-las a partir de um jogo físico exterior de contrações, impulsos, ritmo, reações e interações corporais.

Meyerhold também anteciparia Brecht, detectando a quarta parede como principal fundamento a ser demolido do teatro. “*O teatro naturalista buscou incansavelmente a quarta parede, e isso o levou a uma completa série de absurdos.*” (MEYERHOLD: 2012, p 51). Para tanto a encenação deveria revelar seus artifícios, expondo cabos, madeiras, plataformas, escadas, tudo o que pudesse afirmar a construção e elaboração de uma obra de arte, “*sem a preocupação de que o espectador se esquecesse de que estava no teatro.*” (MEYERHOLD: 2012, p 35). Brecht também iria extrair de suas teorias a ideia da atuação enquanto jogo e seus intérpretes deveriam assumir o objetivo coletivo de “*lembrar o espectador do que é que acontece diante de si, de que tudo não se passa de um ‘jogo’*” (MEYERHOLD: 2012, p 196)

Alguns anos depois Brecht parece reescrever as palavras do encenador russo ao tentar desmistificar toda uma atmosfera ilusória, onde o trabalho dos atores também deveriam descartar qualquer efeito mágico de metamorfose e ilusionismo.

Façam minha cortina de meia altura; não selem o palco! Recostando-se em sua cadeira, deixemos que o espectador tenha consciência de preparações agitadas, feitas para ele, com arte; ele vê uma lua de lata baixando no ar, ou um telhado sendo carregado; não lhes mostremos muito, mas mostremo-lhes alguma coisa! E deixemos que ele note que vocês, amigos, não são mágicos, mas operários... (BRECHT apud ESSLIN: 1979, p.148)

Porém, sabemos que toda a originalidade do pensamento e prática inovadora de Meyerhold será apagada pela história e o que chegará inicialmente às gerações posteriores serão as teorias Brechtianas, considerando que só no final do século XX o governo soviético passou a autorizar a abertura dos arquivos de Meyerhold. “*até os anos 1980 a abordagem crítica do projeto estético e poético de V. e. Meierhold na*

Rússia concentrava-se basicamente na análise dos aspectos estéticos da encenação, sem os procedimentos técnicos que conduziam o trabalho do ator.” (SANTOS: 2009, p.4). Isso talvez explique um certo desconhecimento de sua pedagogia para a atuação no cinema.

Se em um primeiro momento pós-revolucionário suas concepções teatrais seriam valorizadas e reconhecidas enquanto um caminho inovador e reformador artístico, consoante à poesia de Vladimir Mayakovski (1893-1930), à arquitetura de Vladimir Tatlin (1885-1953), as fotografias e cartazes de Aleksandr Rodchenko (1891-1956) e do cinema de Eisenstein e Vertov, isso iria mudar a partir da proclamação do realismo socialista em 1934. Seus inimigos o acusariam de um excessivo formalismo. Seu teatro seria fechado em janeiro de 1938, ano coincidente com a morte de Stanislavski, que ainda lhe garantiria um último abrigo. Sua prisão seria decretada em junho de 1939, e vinte e cinco dias depois sua esposa e atriz, Zinaida Reich (1894-1939), seria encontrada morta no apartamento em que viviam. Após permanecer três anos preso, seria fuzilado em 1942.

Certamente, toda essa sequência trágica de perseguições e assassinatos, somados ao banimento dos formalistas e do suicídio de Mayakovski, no início da década de 1930, sob o governo de Stalin, contribuiriam para Brecht declinar de um exílio permanente na U.R.S.S. Todavia, a influência dessas teorias, sobretudo de Chklovsky e Meyerhold, serão cruciais para sua prática. Há também um ponto convergente inspirador nas apresentações dos artistas de cabaret, circo e *music hall*, que farão parte do estudo investigativo do encenador russo tanto quanto do alemão.

Mas o contato de Brecht com o contexto soviético, proporcionou também o somatório de outra tradição, desta vez proveniente da China, de relevante importância e significado para compreender sua obra, despertando uma considerável influência para suas concepções artísticas. Esse contato se deu na primavera de 1935, quando esteve na União Soviética durante o período de exílio, e assistiu, ao lado de Stanislavski e Eisenstein, as primeiras apresentações internacionais de Mei Lan Fang (1894-1961), prestigiadíssimo ator da Ópera de Pequim. Esse encontro o fez escrever sobre os *Efeitos de distanciamento na arte dramática Chinesa*, incluído em seu livro de 1953.

O efeito de distanciamento é obtido no teatro chinês do seguinte modo: Primeiro, o artista chinês não representa como se além das três paredes que o rodeiam existisse, ainda, uma quarta. Manifesta saber que estão assistindo ao

que faz. Tal circunstância afasta desde logo, a possibilidade de vir a produzir-se um determinado gênero de ilusão característico dos palcos europeus. (BRECHT;1978, p. 56-57)

Desta forma podemos compreender o quanto as teorias brechtianas seriam tributárias dessa breve estadia em Moscou, na qual observaria de perto à demolição da “quarta parede” por Meyerhold com todos seus aparatos ilusórios e a atuação compreendida enquanto um jogo. Conheceria o conceito de *Ostranenie*, elaborado por Viktor Chklovsky. E ainda seria confrontado com a arte de atuação e composição chinesa através das apresentações de Mei Lanfang. Tudo isso forneceria as bases para formular o conceito de *Verfremdungseffekt*. Brecht, ainda no mesmo texto, estabeleceria uma análise comparativa entre o distanciamento do ator chinês e a metamorfose tradicional operada pelos atores ocidentais.

O ator ocidental esforça-se por aproximar o espectador tanto quanto possível dos acontecimentos que estão sendo representados e das personagens que estão representando. De acordo com este objetivo, procura levar o espectador a pôr-se na sua pele, e emprega toda a energia que dispõe para se metamorfosear o mais completamente possível num outro tipo humano, o tipo da personagem representada. E se consegue uma completa metamorfose, a sua arte como se esgota, assim. (...) O artista chinês não conhece dificuldades desta ordem, não intenta jamais uma metamorfose completa. O seu desempenho limita-se, de antemão, a referir-se simplesmente à personagem que está a representar. E com que arte o faz ! Recorre, somente, a um mínimo de ilusão. Tudo o que apresenta se reveste de interesse, mesmo para quem esteja arrebatado. Que ator ocidental, dos que cultivam o velho estilo (excetuando um ou outro ator cômico), seria capaz de exibir os elementos da sua arte dramática, tal como o fazia o ator chinês Mei Lanfang, de smoking, numa sala sem iluminação especial e rodeado de entendidos?” (BRECHT;1978, p. 58-59)

Sua análise iria justificar todo seu empenho na luta contra o efeito ilusório provocado por uma completa metamorfose interpretativa, que se faria bastante visível, sobretudo, nos filmes de Godard, Glauber e Pasolini. Vale também sublinhar o quanto o trabalho minucioso de composição de Mei Lanfang também foi decisivo para Eisenstein.

O confronto com a tradição oriental, que tanto intrigou Craig, Meyerhold e Brecht também seria determinante para o ator, diretor e teórico teatral francês, Antonin Artaud (1896-1948) quase que no mesmo período, quando em 1931 assistiria as apresentações de Teatro Dança Balinês na Exposição Colonial em Paris. “*O primeiro*

espetáculo de Bali, com sua dança, canto, pantomima, música e que tem bem pouco do teatro psicológico tal como o entendemos aqui na Europa, recoloca o teatro em seu plano de criação autônoma e pura, sob o ângulo da alucinação e do medo.” (ARTAUD:1984,p.71)

Artaud, proveniente do movimento surrealista francês, ficaria extasiado com toda fisicalidade sensorial encontrada nessas apresentações balinesas, assim como todo um universo simbólico que se sobressairia ao textocentrismo e a verborragia usual dos teatros ocidentais. O contato com o teatro dança da ilha de Bali o faria escrever em 1935 um texto bastante significativo sobre esse impacto, *Teatro Oriental e Teatro Ocidental*.

O teatro tal como o concebemos no Ocidente está ligado ao texto e por ele limitado. Para nós, a Palavra é tudo no teatro e fora dela não há saída; o teatro é um ramo da literatura, uma espécie de variedade sonora da linguagem, e, se admitimos uma diferença entre o texto falado em cena e o texto lido pelos olhos, se encerramos o teatro nos limites daquilo que aparece entre as réplicas, não conseguimos separar o teatro da ideia do texto realizado. Essa ideia da supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós, e o teatro nos aparece de tal modo como o simples reflexo material do texto, que tudo o que no teatro ultrapassa o texto, que não está contido em seus limites e estritamente condicionado por ele parece-nos fazer parte do domínio da encenação considerada como alguma coisa inferior em relação ao texto. (ARTAUD:1984,p.90)

Artaud é movido pela mesma desconfiança de Gauguin diante da supremacia da arte europeia e seus dogmas artísticos. A partir desse confronto, passaria a recusar todo um racionalismo europeu e uma literatura dramática, tão cara e enaltecida por seus compatriotas. Em seu texto *O Teatro e a Crueldade*, escrito em 1935, iria se opor à nobre tradição da *Comédie-Française*. “No ponto de ruptura a que chegou nossa sensibilidade, está fora de dúvida que precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração. Os danos do teatro psicológico, oriundo de Racine nos desacostumaram dessa ação violenta e imediata que o teatro deve ter”. (ARTAUD: 1984, p. 108) Essa ruptura iria proporcionar o retorno à poesia almejada da cena simbolista, porém, sem a supremacia do texto dramático. Tal como Appia, Craig e Meyerhold, combateria ainda com maior fúria o psicologismo do teatro realista, apostando na subjetividade de um teatro de cores, luzes e formas na qual se insere o trabalho do ator.

O domínio do teatro, é preciso que se diga, não é psicológico, mas plástico e físico. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de chegar às mesmas resoluções psicológicas que a linguagem das palavras, se consegue expressar sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, mas de saber se não existe no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras sejam incapazes de tomar e que os gestos e tudo o que participa da linguagem no espaço atingem com mais precisão do que elas. (ARTAUD:1984,p.93)

E apesar de recusar o predomínio textual, daria novos significados para o uso das palavras. Em seu *Manifesto da Crueldade*, escrito em 1936 iria afirmar que “*Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos.*” (ARTAUD:1984,p.120) Artaud valorizaria o uso das palavras para alcançar regiões subjetivas ultrapassando os limites de seus significados, explorando sua sonoridade vocal tal como um instrumento de música, “*la palabra como músculo*” (SÁNCHEZ; 1999, p.12). Dentro dessa perspectiva, o ator Artaudiano deveria, necessariamente, adquirir a consciência dos símbolos evocados, para perturbar a percepção do espectador em prol de um espetáculo mágico onde a psicologia habitual seria substituída pela metafísica..

No teatro oriental de tendências metafísicas, oposto ao teatro ocidental de tendências psicológicas, as formas apoderam-se de seu sentido e de suas significações em todos os planos possíveis; ou, se quisermos, suas consequências vibratórias não são tiradas num único plano, mas em todos os planos do espírito ao mesmo tempo. (ARTAUD:1984,p.95)

A crítica contra o naturalismo e o racionalismo da cena ocidental, despertado após o contato com o Teatro Balinês, seria ainda mais acentuado em sua viagem ao México, onde permaneceu por nove meses, entre fevereiro e final de outubro de 1936, inclusive, participando do rito do Peyote com os índios Tarahumaras. Esta estadia iria contribuir ainda mais para agravar sua descrença frente aos ideais da civilização europeia, somando um enorme interesse pelos ritos das sociedades arcaicas como se deu quando viu o teatro balinês. Ao longo da década de 1930 escreveria seus textos mais significativos, como o *Manifesto do Teatro da Crueldade* (1932), *O Teatro e a Peste* (apresentado na Sourbonne em 1933 e publicado no ano seguinte), *O Teatro e A Cultura* (1935), todos reunidos em seu livro *O Teatro e seu duplo* publicado em 1938.

Embora nunca tenha conseguido colocar em prática suas teorias, principalmente, por ser considerado louco, submetido a inúmeras internações e violentos tratamentos

psiquiátricos, a influência de Artaud foi decisiva a partir dos anos 1960. Primeiro, para uma nova cena norte americana, protagonizada pelo *Living Theatre* e pelo *Open Theatre* e na Europa nos estudos desenvolvidos por Peter Brook, Grotowski e Eugenio Barba.

O *Living Theatre* nasceu em 1947, na mesma cidade e no mesmo ano da fundação do *Actors Studio*, por iniciativa do casal Judith Malina (1926-2015) e Julian Beck (1925-1985). O casal criou o grupo a partir da contrariedade com a forma hegemônica perpetuada conjuntamente pela Broadway e Hollywood na predominância do *Star System* em consonância com a adoração da beleza e juventude de seus astros e estrelas, fundamentos da empatia e sedução da indústria cultural. “*Star? Eroï e adorazione dell’Eroï: ruoli principali – ruoli secundari: il culto della personalità. Questo è tutto quel che c’è da dire dello Star System*104.” (BECK: 1975, p.76) Engajaram-se primeiramente, tal como o fizeram as gerações antecedentes, na construção de uma cena poética, tentando se desvencilhar de todo um falseamento da realidade hipnótica construída sobre a realidade nos palcos e telas norte-americanas.

*Il teatro di Broadway non mi piace perché non sa come dire ciao. Il tono della voce è falso, i manierismi sono falsi, il sesso è falso, ideale, il mondo hollywoodiano della perfezione, l’immagine asettica, i vestiti bem stirati, il culo bem strofinato, inodore, inumano, dell’attore di Hollywood, della star di Broadway. E il terribile falso sporco di Broadway, i bassifondi di uno sporco imitato, impreciso. (...) Judith e io abbiamo lavorato a costruire una compagnia senza i manierismi, Le voci, La buona dizione, la coloratura protettiva degli attori che imitano il mondo della Casa Bianca e che rappresentano le stupidità e le sofferenze della borghesia.*105 (BECK: 1975, p.10)

O *Living* nasceu primeiramente sob o signo de Brecht, cujas teorias foram transmitidas à Judith Malina através das aulas de Erwin Piscator em Nova York. Em seguida, num momento extremamente fértil para toda uma cena underground que se faria presente no teatro, nas artes plásticas, na música, na dança e no cinema, descobriram Artaud, antes mesmo de seu livro ser traduzido em inglês.

104 Trad.: Estrela? Heróis e adoração a heróis: papéis principais - papéis secundários: o culto à personalidade. Isso é tudo o que há para dizer sobre o Star System.

105 Trad.: Não gosto de teatro da Broadway porque não sabe dizer oi. O tom da voz é falso, os maneirismos são falsos, o sexo é falso, ideal, o mundo da perfeição de Hollywood, a imagem asséptica, as roupas bem passadas, o traseiro bem esfregado, inodoro, inumano, do ator de Hollywood, da estrela da Broadway. E a terrível falsa sujeira da Broadway, as periferias imitadas e imprecisas. (...) Judith e eu trabalhamos para construir uma companhia sem os maneirismos, as vozes, a boa dicção, a cor protetora dos atores que imitam o mundo da Casa Branca e que representam a estupidez e o sofrimento da burguesia.

È difficile dire cosa è cambiato dopo la nostra conoscenza di Artaud, perchè tutto è cambiato: ma era anche il momento in cui storicamente tutte le cose – la politica, la cultura, il linguagioi, la musica – stava cambiando, negli anni tra il '59 e il '68. (...) Fu una folgorazione. Capimmo che lì trovava espressione tutto quello che avevamo sempre voluto che fosse il teatro: un'esperienza tremenda, in grado di cambiare l'attore e lo spettatore in modo pressochè completo. Un cambiamento non solo rispetto al modo di concepire il teatro e la comunicazione teatrale, ma anche rispetto al modo di comprendere la sofferenza umana e la sua forza espressiva.¹⁰⁶ (MALINA; VALENTI: 1998, p.133)

O impacto de suas encenações iria atrair jovens de toda a parte dos Estados Unidos, Europa, América Latina e Ásia, gerando significativos desdobramentos como na criação do *Open Theatre* em 1963, por Joseph Chaikin (1935-2003) ex-membro do *Living*. O diálogo com outras artes também seria determinante através de parcerias e convivência com uma cena novaiorquina, igualmente inquieta e interessada em desconstruir velhos cânones artísticos. Afinal, sabemos o quanto este foi um período de grandes rupturas e reconfiguração do pensar e fazer artístico nos Estados Unidos.

Uma visível ruptura que se fez presente nos quadros de Pollock, Rothko e todo abstracionismo, já citado anteriormente, como na *pop art* protagonizada por Andy Warhol (1928-1987) e Roy Lichtenstein (1923-1997); nas performances e provocações estéticas promovidas pelo grupo Fluxus de George Maciunas (1931-1978), Yoko Ono (1933), Joseph Beuys (1921-1986) e Allan Kaprow (1927-2006); nas inusitadas experiências sonoras de John Cage (1912-1992), assim como o extasiante surgimento do Jazz e a valorização de toda uma música negra, responsável por inspirar a *Beat Generation* e a revolução poética de Jack Kerouac (1922-1969), Allen Ginsberg (1926-1997), William S. Burroughs (1914-1997); além do cinema reinventado por de Maya Deren (1917–1961), Kenneth Anger (1927), Stan Brakhage (1933–2003), Jonas Mekas (1922–2019), Shirley Clarke (1919–1997), James Broughton (1913–1999), Marie Menken (1909–1970) e John Cassavetes (1929–1989) que se tornarão referenciais obrigatórios até para a geração de cineastas da Nova Hollywood.

106 Trad.: É difícil dizer o que mudou após o nosso conhecimento de Artaud, porque tudo mudou: mas também foi o momento em que historicamente todas as coisas - política, cultura, linguagem, música - estavam mudando, nos anos entre 59 e 68. (...) Foi uma fulguração. Entendemos que tudo o que sempre quisemos que o teatro encontrasse era uma expressão disso: uma tremenda experiência, capaz de mudar o ator e o espectador de uma maneira quase completa. Uma mudança não apenas no que diz respeito à maneira de conceber teatro e a comunicação teatral, mas também no que diz respeito à maneira de entender o sofrimento humano e seu poder expressivo.

Queríamos modificar a maneira de representar. Mas, primeiro de tudo, era a linguagem que era preciso modificar. Como reação contra o naturalismo, contra a versão americana de Stanislavski, orientamo-nos para os poetas contemporâneos, para o teatro poético. Queríamos que o teatro realizasse finalmente a revolução que tinha agitado as outras formas de arte: a música, a pintura, a escultura.(...) Desejávamos, sobretudo, a eclosão, dentro do teatro, da poesia. A poesia das palavras, principalmente. (BECK apud BENER: 1976, 20)

A influência de Artaud e Brecht também seria decisiva na Europa, no mesmo período situado desde meados dos anos 1950 até explodir em 1968 em toda um movimento contracultural. Será nesta época em que se assistiria a pluralidade estética promovida pelo *Festival D'Avignon*, cuja primeira edição seria justamente no ano de 1947, dirigido por Jean Vilar (1912 -1971). No decorrer dos anos 1950, assistiríamos as desconcertantes encenações de Peter Brook e na década seguinte conheceríamos as experiências de Jerzy Grotowski desenvolvidas na Polônia, marcando toda a trajetória investigativa de Eugenio Barba e o Odin Teatret, fundado na Dinamarca em 1964, mesmo ano de criação do *Théâtre du Soleil* em Paris sob a direção de Ariane Mnouchkine (1939). Marcos relevantes de continuidade de uma tradição iniciada no final do século XIX na crítica de Maeterlink e na *mise-en-scène* do *Théâtre de LOeuvre*.

O conjunto dessas insurreições se fez permanente e contínuo ao longo do século XX, contribuindo decisivamente para se repensar a figura do intérprete, sua formação, sua presença e, sobretudo, o resignificado daquilo que compreendemos como atuação e relação com o espectador. Através de gradativas transformações o teatro passou a incorporar em seus estudos sérias contribuições da cena oriental, onde a figura do ator se confunde com o dançarino, exigindo maior apuro corporal e vocal em suas composições simbólicas e um papel rítmico e musical decisivo. Seu processo formativo deveria obrigatoriamente ser repensado, assim como o entendimento sobre a atuação, a dança, a música, os estudos da performance e investigações antropológicas, que deram um novo significado ao que antes ficava restrito ao campo das manifestações populares ou folclóricas. Tudo isso nasceu contemporaneamente aos marcos definidores do naturalismo francês e do realismo russo. O significado de todos esses desdobramentos e os posteriores, frutos dessas experiências, denotam a inquestionável força de uma tradição que sempre se fez muito presente e atuante.

Resta por fim observar o quanto toda essa erupção, que deixou marcas irreversíveis nas artes pictóricas e cênicas, contagiou o universo cinematográfico,

apenas nascido quando toda essa ebulição já estava sendo constituída. Daí, compreendermos o quanto foi contaminado, e se as marcas dessa contaminação foram ou não tão significativas quanto nas outras artes e o quanto prevaleceu deste debate. E se não prevaleceu, que fatores foram decisivos e predominantes.

a opacidade da tela

*O teatro é alguma coisa conhecida demais,
o Cinematógrafo alguma coisa desconhecida demais até aqui.*
Robert Bresson

Tanto a emancipação do quadro, recusando a ser o espelho do mundo aparente, como a explosão do palco e com ele a quarta parede, rejeitando o ilusionismo da plateia, alcançaria também o cinema. Arte recém-nascida em um café de Paris, mesmíssima cidade onde se assistiu parte significativa dessas relevantes insurreições.

E é interessante perceber o quanto uma brigada que havia se engajado numa batalha feroz, disposta a descartar de uma vez por todas um velho fardo de fidedignidade e verossimilhança na representação artística, também iria reagir, de imediato, e continuamente, à paternidade artificiosa de uma linguagem cinematográfica, atribuída ao que fora elaborado em um único país, enquanto desfrutava de uma saudável infância na qual todas as vias eram possíveis e atraentes.

À Griffith se atribui os pilares da Decupagem Clássica, consolidada e expandida nas ondas da receptividade obtida por seus curtas, realizados no período em que esteve na *Biograph* e a astronômica bilheteria alcançada por *The Birth of a Nation* (1915), configurando um modelo, quase único e onipotente de se pensar o cinema, ao qual vemos a naturalidade com que planos e sequências são combinados através da montagem paralela, na encenação de narrativas assimiláveis e facilmente compreensíveis, embaladas por um estilo interpretativo de viés naturalista desempenhado por jovens e belos intérpretes, na maioria das vezes dando vida ao casal protagonista, configurando uma fundamental combinação de sedução e empatia. Um naturalismo interpretativo, que vale ressaltar, bem distante das teorizações de Zola e Antoine, como descrito no capítulo dedicado à Hollywood.

Esta convergência de fatores, responsáveis pela verossimilhança e coerência necessária de suas histórias, onde seus atores e atrizes devem observar o mundo cotidiano para saber como reproduzi-lo em seus mínimos detalhes, seria ainda mais acentuada pelo advento do cinema sonoro, alcançando o apogeu da “*golden era*”, em 1939 com *The Wizard of Oz* (1939) e *Gone with the Wind* (1939).

No entanto, devemos recordar que desde os primórdios o cinema apresentou alternativas estéticas interessantíssimas, e por vezes até divergentes, que apontavam para caminhos tão diversificados e distantes daquele que a indústria cinematográfica estadunidense insistia em valorizar e consolidar como único. Caminhos que nunca descartaram inteiramente a tal teatralidade, considerada ainda mais nociva para o grande ecrã. Todos conscientes de que as leis da arte não deveriam ser idênticas à natureza. Portanto, as transições efetuadas na montagem, a artificialidade da luz, do brilho e das cores: os enquadramentos, e até mesmo as manchas e arranhões realizados na própria película, assim como o gestual, o comportamento, a maquiagem e indumentária de atores e atrizes deveria lembrar a seus espectadores, continuamente, que o cinema poderia também se valer da subjetividade inerente da pintura abstrata, da música, do teatro simbolista, da poesia e da arquitetura.

E é interessante perceber que essas alternativas não foram colocadas apenas como momentos pontuais de rebeldia, restrito às vanguardas soviéticas, alemãs ou francesas dos anos 1920 ou na contracultura norte americana dos anos 1950 e 1960. O cinema sempre assistiu, desde as primeiras exhibições da dança de Annabelle Moore (1878–1961) filmadas por William K.L. Dickson (1860–1935) e William Heise (1847–1910) para os estúdios de Edison, como a de Loie Fuller (1862–1928), registrada por Louis Lumière em *Danse Serpentine* (1897), instigantes experiências performáticas, valorizando a beleza e plasticidade de formas e movimentos, que escapariam ao modelo naturalista criado posteriormente por Mary Pickford, Lilian Gish, Mae Marsh e seus contemporâneos.

O mesmo altíssimo refinamento de expressão e composição performática iremos encontrar nas ousadas produções de Méliès, abusando de uma escancarada teatralidade. A genialidade do uso do corpo, a comicidade no tempo preciso, as noções de desequilíbrio, assim como todos os recursos que a maquinaria teatral poderia dispor a serviço da direção, estão presentes em *Le voyage dans la lune* (1902), *Le cake-walk infernal* (1903), *Sorcellerie culinaire* (1904), *Le Diable Noir* (1905), *Une chute de cinq*

étages (1906) dentre tantos de seus mais de 520 filmes realizados entre 1896 e 1912, número só comparável aos de Griffith, entretanto agrupados sob o guarda-chuva do “Cinema de Atrações”.

Dessa forma, acabamos por desprezar toda a engenharia audaciosa de Méliès, combinando a elaborada superposição de imagens com a refinada precisão gestual de seus performers, como o próprio mesmo descreveu no texto *Le vues cinématographiques*, publicado no “*Annuaire general et international de la photographie*” de 1907, aqui resgatado pelo livro dedicado ao prestidigitador francês escrito por Paolo Cerchi Usai:

*Nelle scene recitate da un solo personaggio, dove la pellicola viene esposta consecutivamente fino a dieci volte, la difficoltà è tale che sembra di affrontare un vero rompicano cinese. L'attore che recita per dieci volte in dieci modi diversi è obbligato a ricordare in tutti i particolari, mentre la pellicola scorre, quel che ha fatto in ogni instante, quel che stava facendo in quel preciso momento nelle riprese precedenti e la posizione in cui si trovava sulla scena. (...) Se, nel corso di una ripresa, l'attore compie un gesto impreciso, se il suo braccio incrocia lo spazio che occupava un personaggio fotografato prima, la sovrimpressione è inevitabile, e il trucco è rovinato.*¹⁰⁷ (MÉLIÈS apud USAI: 2009, p.6)

E se de fato nos interessarmos, encontraremos escassa documentação sobre a descrição dos procedimentos adotados por Méliès, sobre seu casting e preparação de seu elenco. O que é muito curioso, pois tratamos com severa desimportância um laboriosíssimo trabalho corporal de composição de tipos, movimentos acrobáticos de extremo rigor e uma ideia sobre atuação bastante distante do que acabou prevalecendo.

Contemporaneamente aos filmes de Méliès, surgiam as primeiras teorias que buscavam valorizar o cinema enquanto arte, fundamentando os posteriores desdobramentos das vanguardas dos anos 1920. Pois enquanto Griffith dava seus primeiros passos na Biograph, *Il Nuovo Giornale* de Florença, iria publicar em 25 de novembro de 1908, o artigo *Trionfo del Cinematografo*, escrito pelo poeta, romancista e

107 Trad.: Nas cenas interpretadas por um único personagem, onde a película é sobreposta consecutivamente até dez vezes, a dificuldade é tanta que parece enfrentar um verdadeiro quebra-cabeça chinês. O ator que age dez vezes de dez maneiras diferentes é obrigado a se lembrar com todos os detalhes, enquanto o filme é executado, o que ele fez a cada instante, o que estava fazendo naquele momento preciso nas filmagens anteriores e a posição em que ele estava em cena. (...) Se, durante uma filmagem, o ator faz um gesto impreciso, se o braço cruza o espaço que ocupava um personagem fotografado antes, a sobreposição é inevitável e o artifício é arruinado.

crítico cinematográfico italiano, Ricciotto Canudo (1877-1923), exaltando a mais fina invenção da modernidade. “*Des merveilles de l’invention moderne, le Cinématographe apparaît soudain comme la supême. Il les resume toutes, que ce soit dans l’oerdre du symbole ou dans la réalité*”¹⁰⁸. (CANUDO:1995, p.24) Esse primeiro e esfuziante comentário seria seguido de outro, cujo título emblemático, *La naissance d’un sixième art. Essai sur le cinématographe* publicado em 25 de outubro de 1911.

Os artigos se somariam a criação da revista *La Gazette des sept arts*, cuja primeira edição data de 15 de dezembro de 1922 e a inauguração de *C.A.S.A (Club des Amis du Septième Art)*, na cidade de Paris em 18 de abril de 1921. Ações bastante significativas para atrair a atenção de seus amigos, provenientes de outras linguagens, como: Igor Stravinsky (1882-1971), Maurice Ravel (1875-1937), Erik Satie (1866-1925), Manuel De Falla (1876-1946), Pablo Picasso (1881-1973), Fernand Léger (1881-1955), Marc Chagal (1887-1985), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Stefan Zweig (1881-1942), Blaise Cendrars (1887-1961), Jean Giraudoux (1882-1944), Abel Gance (1889-1981), Marcel L’Herbier (188-1979), Louis Delluc (1890-1924), Germaine Dulac (1882–1942), Jean Epstein (1897–1953) e Jean Cocteau (1889-1963), dentre tantos outros artistas leitores de seus artigos ou frequentadores assíduos dos debates promovidos em *C.A.S.A*. Logo, sem grandes esforços, podemos imaginar uma mínima confluência interdisciplinar suficiente para atualizar o cinema sobre os debates ocorridos em outras esferas artísticas em torno ao conceito de “representação da realidade”.

Ainda com menos dificuldade podemos apontar Canudo como um dos pioneiros a escrever sobre cinema, antecipando, inclusive, o livro *The Photoplay*, escrito em 1916, pelo psicólogo alemão Hugo Münsterberg (1863-1916). Também estaria dentre os primeiros a fundar um cineclube, a fim de debater a estética cinematográfica e convocar a efetiva participação de seus convivas, como atestou em um artigo, bastante emblemático, publicado na revista *Le Film*, nº 180 de abril de 1921.

Nous voulons déclarer ici, par des faits pris sur le vif, par des examens d’oeuvres et des précisions de tendances, les premiers éléments d’une véritable “Esthétique” du Cinéma. Nous pensons, avec quelques – uns, que le Cinéma est un art, et nous heurtons à l’ironie des intellectuels et à l’âpreté commerçante des éditeurs. Mais nous ne cesserons pas de le penser.

108 Trad.: Das maravilhas da invenção moderna, o cinematógrafo parece ser o supremo. Ele resume todas, seja na ordem do símbolo ou da realidade.

Et puisqu'il s'agit d'un art en tous points nouveau, nous voulons déjà en dégager les lois générales, les orientations spirituelles, le rythme commun des manifestations semblables. En un mot: l'Esthétique.109 (CANUDO apud MOREL:1995, p. 59)

Não será forçoso acompanhar a ressonância desse pensamento nas atividades desenvolvidas por Henri Langlois (1914-1977) e Georges Franju (1912-1987), na criação do *Cercle du Cinéma*, em 1935 e no ano seguinte da fundação da *Cinémathèque française*, assim como todas as contribuições de Artaud, Dulac, Epstein, Duchamp, Legér, Picabia, Buñuel e Cocteau, fundamentais para a geração dos anos 1950 e 1960, que veremos a seguir. Mas antes devemos observar o que ocorreu contemporaneamente às ações de Canudo em outros países.

Na Itália, Marinetti e seu grupo futurista, publicaria em setembro de 1916, na cidade de Milão, o manifesto da *Cinematografia Futurista*, conclamando o cinema a se desvencilhar de um papel meramente reprodutor da realidade. *“Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto la evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso e dal solenne. Diventare antigrazioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero.110”* (CORRA; MARINETTI; SETTIMELLI; GINNA; BALLA; CHITI apud BERTETTO: 1983, p.138).

Os futuristas italianos também deixariam uma marca considerável na busca por uma nova representação, através do trabalho dos *Fratelli Corra*, Arnaldo Ginanni Corradini (1890-1982) e Bruno Ginanni Corradini (1892-1976), expoentes da primeira geração do futurismo em suas obras realizadas entre 1910 e 1912, cuja intenção era a realização de uma "música colorida". Imaginar outro cinema, portanto, significava, no início, pensar o cinema como um território de fusão de linguagens diversificadas e como um aprimoramento simultâneo das possibilidades estéticas da pintura e da música.

109 Trad.: Nós queremos declarar aqui, por fatos feitos no local, por exames de obras e de detalhes de tendências, os primeiros elementos de uma verdadeira “Estética” do cinema. Pensamos, com alguns, que o cinema é uma arte e enfrentamos a ironia dos intelectuais e a dureza comercial dos editores. Mas não vamos parar de pensar nisso. E como essa é um arte nova em todos os pontos, nós já queremos clarear as leis gerais, as orientações espirituais, o ritmo comum de manifestações semelhantes. Em uma palavra: a Estética

110 Trad.: O cinema, sendo essencialmente visual, deve, acima de tudo, fazer a evolução da pintura: separar-se da realidade, da fotografia, do gracioso e do solene. Tornar-se antigracioso, deformativo, impressionista, sintético, dinâmico, libertário.

As pesquisas de Ginna e Corra (agora perdidas) constituem, de fato, a pré-história de um cinema abstrato e a verdadeira gênese de um cinema não figurativo.

Pensammo al cinematografo e ci parve che questo strumento, leggermente modificato, dovesse dare risultati eccellenti: quanto alla potenza luminosa era quanto di meglio si poteva desiderare -, era pure risolto l'altro problema che si riferiva alla necessità di poter disporre di centinaia di colori, poiché, traendo partito dal fenomeno della persistenza delle immagini nella retina, avremmo potuto far sì che parecchi colori si fondessero, nel nostro occhio, in una tinta sola -, bastava per questo far passare davanti all'obiettivo tutti i colori componenti in meno di un decimo di secondo; così con un semplice apparecchio cinematografico, con una macchina di piccole dimensioni avremmo ottenuto gli innumerevoli e potentissimi effetti delle grandi orchestre musicali, la vera sinfonia cromatica¹¹¹. (CORRA: 1983, p.131).

Mas a crítica ao cinema, enquanto espelho de um mundo “real”, simulando uma surdez diante do considerável barulho ao seu redor, não se restringia ao grupo futurista, também na Rússia pré-revolucionária, precisamente, na concepção de Meyerhold e seus contemporâneos formalistas, encontraremos uma certa desolação, como se houvesse um certo exagero na adoração do cinematógrafo, pois este aparentava ser um mero desenvolvimento tecnológico da fotografia ou até mesmo um “jornal ilustrado”, como o criador da Biomecânica escreveu no texto *Balangan*, em 1912.

O cinematógrafo, ídolo da cidade moderna, tem, para seus defensores, um significado extremamente exagerado. O cinematógrafo, claro, possui significação indubitável para as ciências, servindo de ajuda às experiências de observação. O cinematógrafo é um jornal ilustrado (‘os acontecimentos do dia’) e mesmo para alguns (que horror!) tem a função de substituir as viagens. Mas não há lugar para o cinematógrafo na arte mesmo onde ele queira ocupar um simples papel de ajudante. E se por algum acaso se chama o cinematógrafo de teatro, isso acontece apenas devido ao fato de que à época da fascinação desenfreada pelo naturalismo (fascinação esta que já diminuiu consideravelmente), trazia-se ao teatro tudo aquilo que possuía em si qualquer espécie de elemento mecânico. Um dos primeiros motivos do incomum sucesso alcançado pelo cinematógrafo é a extrema fascinação pelo naturalismo, tão característica das grandes massas ao final do século XIX e no início do século XX. (...) Os naturalistas levantaram a palavra de ordem:

111 Trad.: Nós pensamos no cinema e pareceu-nos que este instrumento, ligeiramente modificado, deveria dar excelentes resultados: quanto ao poder da luz era o melhor que você poderia desejar - o outro problema relacionado à necessidade de ter centenas de cores também foi resolvido porque, a partir do fenômeno da persistência das imagens na retina, poderíamos ter certeza de que várias cores se misturariam, em nossos olhos, e se transformariam em uma única cor - bastava para isso passar na frente da lente todas as cores componentes em menos de um décimo de segundo; assim, com um simples aparelho cinematográfico, com uma pequena máquina, teríamos obtido os inúmeros e poderosos efeitos das grandes orquestras musicais, a verdadeira sinfonia cromática.

mostrar a ‘vida como ela é’, e dessa maneira misturam dois conceitos artísticos: o conceito da ideia e o conceito da forma. Acusando os clássicos e românticos de fascinação pelas formas, os próprios naturalistas se ocupavam do aperfeiçoamento delas e acabaram por transformar a arte em fotografia. Veio então a energia elétrica em socorro aos naturalistas, e como resultado temos uma tocante unificação do princípio da fotografia com a tecnologia – o cinematógrafo. (MEYERHOLD: 2012, p 206-207)

O descontentamento com o Cinematógrafo talvez explique as razões pelas quais Meyerhold realizou pouquíssimos filmes e participou como ator em apenas três produções, valendo-se de algumas projeções em seus espetáculos. Afinal, sabemos o quanto estava engajado na luta por combater velhas tradições teatrais e construir sua concepção sobre a “montagem” teatral, onde as projeções cinematográficas entrariam como elementos de “descontinuidade e heterogeneidade” (PICON-VALLIN: 2013, p.195), tanto como a dança, as cenas de cabaret e os exercícios esportivos, considerando que *“as formas, as personagens e todas as artes que ele convoca estão prontas a se metamorfosear por um trabalho de montagem que toca os diferentes domínios da atividade teatral(...) cuja função é ao mesmo tempo estruturante e desafiadora.”* (PICON-VALLIN: 2013, p.193)

Apesar de não ter se interessado em aprofundar uma investigação mais específica sobre a linguagem cinematográfica, seus estudos foram fundamentais para Sergei M. Eisenstein (1898–1948), um de seus maiores discípulos, que observava e buscava apreender como Meyerhold elaborava sua montagem teatral para traduzi-la em termos cinematográficos. E ao observar seus resultados, sobretudo sobre os efeitos de descontinuidade, Eisenstein apreendia também seus referenciais.

Logo percebeu a importância e decisiva influência da cena oriental. E vale a pena destacar o entusiasmo que sentiu após assistir as apresentações do grupo Kabuki de Ichikawa Sadanji (1880-1939). *“Não há nada de novo: Meyerhold já pinçou tudo de útil do teatro japonês!”* (EISENSTEIN: 2002,p.27). Essa transposição entre as duas linguagens e o significado de uma extraordinária composição japonesa ficaria evidente no texto *Uma inesperada junção*, escrito em 1928. Ao ver os espetáculos do Kabuki, Eisenstein, não apenas reconheceu o quanto esta tradição estaria presente na concepção de “Montagem Teatral” elaborada por Meyerhold, mas também o quanto poderia servir para se pensar uma teoria sobre a “Montagem Cinematográfica”, obtendo o mesmo efeito de descontinuidade e composição.

O arcaísmo das ‘provocações’ sensoriais indiferenciadas do Kabuki de um lado, e do outro – o auge do conceito de montagem. O conceito de montagem – o auge de sentir e resolver diferencialmente o mundo ‘orgânico’ – é realizado com a precisão matemática impecável de uma máquina. (EISENSTEIN: 2002,p.33)

A precisão japonesa na junção do som, do movimento e da voz irão sugerir uma possível e estimulante alternativa para se pensar o cinema sonoro, muito distante da sincronia adotada para acentuar o naturalismo das falas e diálogos dos intérpretes. “*E aqui encontramos algo totalmente inesperado – uma junção do teatro Kabuki com as investigações extremas do teatro, onde o teatro é transformado em cinema. E onde o cinema sobe esse mais recente degrau de seu desenvolvimento sonoro*”. (EISENSTEIN: 2002,p.28)

Entusiasmado com o confronto de um teatro bem distante das convenções miméticas ocidentais, escreveria em 1929 *Fora de Quadro*, outro texto, bastante significativo de uma saudável confluência de linguagens e tradições, enaltecendo o trabalho de composição dos intérpretes japoneses, menos preocupados em ocultar seus artifícios de composição e de transição entre um e outro personagem. E tal como Mei Lan Fang, tudo seria assumido e apresentado diante dos olhos do espectador sem qualquer truque de ilusionismo cênico.

Voltemos à questão dos métodos de montagem no teatro japonês, particularmente na interpretação. O primeiro e mais surpreendente exemplo, é claro, é o método puramente cinematográfico de ‘interpretar sem transições’. A par com as transições mímicas levadas a um limite de refinamento, o ator japonês usa também um método exatamente contrário. Num determinado momento de sua interpretação, ele para; o kurogo, todo vestido de negro, o esconde dos espectadores. E oh!- ele ressuscita com uma nova maquiagem. E uma nova peruca. Agora caracterizando outro estágio (grau) de seu estado emocional. (EISENSTEIN: 2002,p. 45-46)

Certamente, há muito o que investigar sobre a influência de Meyerhold, e o quanto Eisenstein absorveu da cena oriental, para a teoria de “justaposição de planos”, do “cine punho” e todas as outras concepções fundamentais sobre a montagem e a inserção do som no cinema, e sua efetiva contribuição para o debate cinematográfico soviético, sobretudo na proposta de “*um cinema que ‘pensa por imagens’ em vez de ‘narrar por imagens’*” (XAVIER: 2005, p.133).

Mas o apelo para o cinema se atualizar e acompanhar o fluxo renovador das vanguardas, também emerge nas críticas de Malevitch, voltadas tanto para os filmes de Eisenstein como Vertov, cobrando maior afinidade com as novas exigências artísticas, numa representação menos figurativa. Como localizamos no texto *As Imagens Triunfam sobre a tela*, publicado em “ARK Kino”, n.10. 1925

*Ejzenstejn e Vertov sono davvero artisti di prima qualità, con una tendenza per la sinistra, dato che l'uno si basa sul contrasto e il secondo sul 'mostrare l'oggetto', in quanto tale, ma entrambi devono ancora fare molta strada per arrivare al cézannismo, al cubismo, al futurismo e al suprematismo non oggettivistico; il cammino del loro sviluppo futuro può essere definito solo se si comprendono i principi di queste scuole*¹¹². (MALEVICH apud BERTETTO: 1983, p.304).

Obviamente, trata-se de uma crítica que não poderia ser feita na década seguinte quando Stalin passaria a perseguir e censurar o formalismo russo, inclusive, censurando Eisenstein e destinando os filmes de Vertov ao ostracismo. Mas ainda na década de 1920, dentro do entusiasmo no imediato contexto pós-revolucionário, encontramos outro texto de Viktor Chklovsky, escrito em 1927, ao qual antecipa o Cinema de Poesia e como já era possível reconhecer suas distinções do cinema de Prosa, tal como Pasolini desenvolveria trinta e oito anos depois.

*Lo ripeto ancora una volta: esiste un cinema prosastico e un poetico; in ciò sta la differenza fondamentale fra i generi, e ciò che distingue uno dall'altro non è il ritmo o non soltanto il ritmo, bensì il prevalere dei moment tecnico-formali nel cinema poetico in confront a quelli semantici, tenuto conto del fatto che I moment formali sostituiscono quelli semantici, resolvendo la composizione. Il cinema senza soggetto è il cinema 'poetico'*¹¹³.(CHKLOVSKY: 1979, 150)

A influência da teatralidade, contra o modelo naturalista de representação também se evidencia nas películas alemãs, principalmente depois da inauguração da

112 Trad.: Eisenstejn e Vertov são realmente artistas de alta qualidade, com tendência para a esquerda, pois um se baseia no contraste e o segundo em 'mostrar o objeto' como tal, mas ambos ainda têm um longo caminho a percorrer para chegar lá ao cezannismo, cubismo, futurismo e suprematismo sem o objetivismo; o caminho de seu desenvolvimento futuro só pode ser definido se compreenderem os princípios dessas escolas.

113 Trad.: Repito mais uma vez: há um cinema de prosa e um poético; nisso reside a diferença fundamental entre os gêneros, e o que distingue um do outro não é o ritmo, ou não apenas o ritmo, porém a prevalência de momentos técnico-formais no cinema poético em confronto aos semânticos, levando-se em conta o fato de que os momentos formais substituem os semânticos, resolvendo a composição. O cinema sem argumento é cinema "poético."

Bauhaus em 1919, idealizada por Walter Gropius (1883-1969), convergindo diversas vertentes da música, arquitetura, artes visuais e do teatro alemão, e ainda nas teorias de Georg Fuchs (1868-1949) e encenações de Max Reinhardt (1873–1943), com especial atenção ao contraste entre claros e escuros, no universo artificial de suas luzes e sombras.

Conjunções que se consolidariam no amanhecer da década de 1920, na estreia de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene (1873–1938), quando surgiria Cesare, figura símbolo sonambulista das ações transformadas em sonhos que, segundo Parker Tyler (1904-1974), poeta e crítico cinematográfico norte-americano, em seu livro *The Three Faces of the Film* (1960) representaria a principal tendência imaginativa entre cineastas vanguardistas “*Cesare, the Somnambulist of the Gabinet of Dr. Caligari, has been an arch symbol for subsequent avant-garde film-making.*114” (TYLER apud SITNEY: 2002, p. 18) E embora Jean Mitry, estabeleça um contraponto, ressaltando que a estética expressionista, cujas qualidades reconhecidas enquanto “*simbolismo plastico, simbolismo architetonico o realismo simbolico*115” (MITRY: 2006, p.29) são maiores e ultrapassam um mero “caligarismo” em obras seminais de Fritz Lang (1890–1976), Paul Wegener (1874–1948) e F.W. Murnau (1888–1931), ainda assim reconhece no filme de Wiene, sobretudo na figura de Cesare, uma geométrica construção simbólica que se ajusta à estética cenográfica construída por Walter Röhrig (1897–1945), Hermann Warm (1889–1976) e Walter Reimann (1887–1936).

*Cesare, simbolo dell'aggressività inconscia, è associato a figure triangolari, ad angoli acuti. Interpretato da Conrad Veidt, largo di spalle, stretto di fianchi, fasciato da una calzamaglia nera, il suo stesso corpo disegna un triangolo. Gli occhi pesantemente truccati sotto le arcate sopraccigliari, compogono dei triangoli bianchi iscritti in triangoli neri. Il pugnale di cui è armato costituisce un triangolo bianco che fa spicco sul triangolo nero del giustacuore. Quando Cesare nel suo sonno ipnotico va ad uccidere la figlia del borgomastro, penetra nella sua câmera rompendo il vetro di una portafinestra e la vetrata infrata assume una forma triangolare, ecc*116 (MITRY: 2006, p.21)

114 Trad.: Cesare, o sonâmbulo do Gabinete do Dr. Caligari, tem sido um símbolo do arco para subsequentes filmagens de vanguarda.

115 Trad.: simbolismo plástico, simbolismo arquitetônico ou realismo simbólico

116 Trad.: Cesare, símbolo da agressividade inconsciente, está associado à figuras triangulares, à ângulos agudos. Interpretado por Conrad Veidt, de ombros largos, estreito nos quadris, envolto em uma malha preta, seu próprio corpo desenha um triângulo. Os olhos fortemente maquiados sob os arcos da sobrancelha formam triângulos brancos inscritos em triângulos pretos. A adaga com a qual se arma constitui um triângulo branco que se destaca no triângulo preto do gibão. Quando Cesare, em seu sono

A geometria ousada nos figurinos e cenários também somaria ao gestual e estilo interpretativo adotado por Conrad Veidt (1893–1943) e Werner Krauss (1884–1959), no uso de uma intencional deformidade, contrastando gravemente com aquilo que os filmes insistiam em construir enquanto um corpo destinado a agir sempre com a máxima naturalidade. O mesmo poderíamos pensar sobre o contraste nas atuações de Peter Lorre (1904–1964) em *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) de Fritz Lang, se compararmos com suas atuações nos filmes de Hollywood, onde nunca se enquadrava inteiramente numa composição que fizessem seus personagens parecerem naturais. Há sempre um determinado grau de contração muscular e intensidade emocional que parece sempre não se ajustar inteiramente, revelando um assombroso pathos social.

Mas a Vanguarda alemã não se limitou ao universo expressionista e muito contribuiu para distinguir a representação artística da natureza, evidenciada nos filmes e teorias de Hans Richter (1888–1976), argumentando com aguda clareza o que seria um movimento natural capturado através de um procedimento artístico e o próprio movimento em seu contexto de origem, exigindo que a função do cinema fosse bem além de um mero registro fotográfico, como escreveu em *Novos Sistemas de Criação Cinematográfica*, publicado em “Die Form”, n.3, 1929 “*La ripresa naturale di un volo d’uccello non deve riprodurre necessariamente l’effetto di volare. A questo scopo esistono i mezzi dell’arte: essi danno un ordine cinematografico ai singoli movimenti sì da renderli accettabili sullo schermo*”¹¹⁷. (RICHTER apud BERTETTO: 1983, p.171).

Indo numa mesma direção, clamando por uma abstração mais expansiva na linguagem cinematográfica, encontraríamos o conceito de “Cinema Puro”, formulado pelo sueco Viking Eggeling (1880–1925), exemplificado em um em seus textos, póstumamente publicados, em 1926.

L’astrazione è la nuova coscienza. Sbarazzarsi del rispetto per l’inganno. Prescindere dalle superstizioni. Ribellarsi alla venerazione per ciò che è umano. L’astrazione è la più mostruosa manifestazione della volontà dell’uomo di conquistare la visione pura, è più che semplice volontà individuale. Quanto più l’oggetto viene reso in modo giusto e obiettivo, tanto più esso è lontano dall’arte, anche in

hipnótico, vai matar a filha do burgomestre, ele entra em seu quarto quebrando o vidro de uma porta francesa e a vidraça quebrada assume uma forma triangular etc.

117 Trad.: O registro natural do vôo de um pássaro não deve necessariamente reproduzir o efeito de voar. Para este propósito, os meios de arte existem: eles dão uma ordem cinematográfica aos movimentos individuais, de modo a torná-los aceitáveis na tela.

*presenza di una grande abilità tecnica. Quanto più inesatto esso è, tanto maggiore è la possibilità per l'arte, se ci separa totalmente da esso è aperta la via verso l'assoluto, verso l'arte più pura.*¹¹⁸ (EGGELING: 1983, p.156).

O alemão Walter Ruttmann(1887–1941), por sua vez, iria evidenciar o abismo que se formava, separando o “Cinema de Arte” do “Cinema de Entretenimento”, criando toda uma série de objeções legítimas “*Contro la divisione di principio del concetto di film in ‘intrattenimento’ e ‘arte’ si può pensare tutta una serie di obiezioni legittime. Soprattutto la domanda: perchè un mezzo di intrattenimento non può essere arte? Oppure: perchè l'arte non deve poter essere intrattenimento?*”¹¹⁹ (RUTTMANN apud BERTETTO: 1983, p.148), localizada no texto *Technik und Film*, publicado em 1930, quando o cinema sonoro já estava sendo celebrado como evolução irreversível e indiscutível, proporcionando melhores possibilidades para a montagem e, sobretudo a atuação de atores e atrizes na composição de seus personagens.

Não há dúvida o quanto isso representou um caminho livre e próspero para o naturalismo das atuações e o conformismo cúmplice da plateia que sempre aspirou um fácil entendimento sobre o caráter e comportamento dos personagens apresentados, pois assim não precisaria se esforçar para tentar ler a combinação proposta de imagens e o refinamento de uma linguagem corporal. Ruttmann, tal como os soviéticos, se opôs categoricamente ao sincronismo de imagem e som, defendendo que o cinema deveria se distanciar da equalização sonora e visual permitindo maior liberdade para a fantasia do espectador, como escreveria em *Prinzipielle zum Tonfilm* , publicado em dezembro de 1929

Sarebbe tuttavia sbagliato ritenere che ora, associando alle immagini gli elementi acustici, le origini del cinema sonoro, appaiano chiare. Questo sincronismo tra suono e immagine sarebbe insostenibile e potrebbe portare a risultati opposti a quelli voluti: nessun aumento dell'immaginazione, ma un indebolimento dell'effetto. Per il cinema sonoro non valgono né i principi del cinema muto, né i principi del teatro. Il cinema sonoro possiede

118 Trad.: A abstração é a nova consciência. Desembaraçar-se do respeito pelo engano. Livrar-se das superstições. Rebelar-se contra a veneração daquilo que é humano. A abstração é a mais monstruosa manifestação da vontade do homem de conquistar a visão pura; é mais do que simples vontade individual. Quanto mais o objeto é registrado de maneira justa e objetiva, mais ele fica longe da arte, mesmo na presença de uma grande habilidade técnica. Quanto mais impreciso for, tanto maior é a possibilidade para a arte, se nos separarmos totalmente disso, o caminho estará aberto ao absoluto, à arte mais pura.

119 Trad.: Contra a divisão principal do conceito de "entretenimento" e "arte". Acima de tudo, a pergunta: por que um meio de entretenimento não pode ser arte? Ou: por que a arte não deveria ser entretenimento?

*caratteristiche tecniche e artistiche specifiche, per la maggior parte ancora inesplorate. (...) L'utilizzazione contrapposta di suono e immagine permette di sviluppare l'immaginazione e la fantasia*¹²⁰. (RUTTMANN: 1983, p.151).

Como já afirmamos, a passagem para o sonoro, representou um passo decisivo para a decadência de um estilo interpretativo, bastante aprimorado na fase silenciosa, para a degeneração de toda uma riqueza constituída ao longo do cinema silencioso que, certamente, poderia ocasionar menor esforço dos espectadores para reconhecer um requintado trabalho de composição. Isto acabou despertando conflitos num dos maiores cômicos do cinema, Charles Chaplin (1889-1977), que em sua biografia nos informa sobre essa abrupta mudança. “*De um dia para outro, todos os cinemas começaram a equipar-se para o sonoro. Foi o crepúsculo das fitas silenciosas.*” (CHAPLIN:2005, p. 377-378). Obviamente, Chaplin estaria se referindo aos grandes estúdios e donos de cinema que conseguiram rapidamente se ajustar aos novos tempos, pois temos ciência do quanto essa mudança abrupta foi fatal para pequenos produtores e distribuidores, que não conseguiram acompanhar o que a indústria chamava de “evolução” ou “progresso tecnológico”.

Mas nos interessa pensar o quanto isso afetou ao trabalho de um cômico e diretor de sua magnitude, dono de um domínio indubitável de ritmo e desequilíbrio, envolvendo integralmente toda sua musculatura e impulsos corporais na composição de Carlitos. Chaplin reage a essa mudança com desconfiança e produz mais um filme silencioso, *City Lights*, lançado em 1931. E apesar do estrondoso sucesso de público, despertou dúvidas e inquietações em seu criador sobre seu futuro na sétima arte. Pois muitos de seus contemporâneos via sua recusa como um perigoso ato de coragem contra uma transformação já irreversível.

Embora um bom filme silencioso fosse mais artístico, tinha de reconhecer que o som dava às figuras maior aparência da realidade. De quando em quando, punha-me a pensar na possibilidade de fazer um filme falado, mas essa ideia me enjoava, dando-me conta de que não conseguiria realizar coisa à altura dos meus filmes silenciosos. E significaria abandonar inteiramente o

120 Trad.: Seria errado supor que agora, associando as imagens com os elementos acústicos, as origens do cinema sonoro, ficariam claras. Esse sincronismo entre som e imagem seria insustentável e poderia levar a resultados opostos àqueles desejados: nenhum aumento na imaginação, mas um enfraquecimento do efeito. Os princípios do cinema mudo ou os princípios do teatro não são válidos para o cinema sonoro. O cinema sonoro tem características técnicas e artísticas específicas, na maior parte ainda inexploradas. (...) O uso oposto de som e imagem possibilita o desenvolvimento da imaginação e da fantasia.

meu tipo de vagabundo. Sugeriam-me que eu o fizesse falar. Era inadmissível, pois a primeira palavra que pronunciasse transformá-lo-ia noutra pessoa. Além disso, era a figura da cena muda, que lhe deu vida e o vestiu com seus farrapos. (CHAPLIN:2005, p. 421)

O criador de Carlitos ainda levou algum tempo numa fase transitória até decidir não apenas colocar um diálogo, mas uma longa explanação, em uma de suas mais célebres atuações em *The Great Dictator* (1940), nove anos depois. Isso sem mencionar a rivalidade desse discurso, em sua grandeza, com a cena silenciosa em que brinca com o globo terrestre, como se despedisse em grande estilo de toda uma linguagem adquirida e refinada de atuação e interação corporal.

Mas é forçoso retornarmos à França, onde o debate em torno a um cinema poético ganhou maiores proporções ainda na década de vinte, não apenas pelas ações pioneiras de Canudo e sua considerável influência e prestígio junto a outros artistas, mas pelo protagonismo cultural da capital francesa nas primeiras décadas do século XX, atraindo artistas de várias nacionalidades e determinando a configuração de um circuito artístico que pouco depois se deslocaria para Nova York.

No debate francês há um claro descarte de um cinema demasiadamente apegado à realidade, apresentando procedimentos em prol de uma imagem mais subjetiva e sensorial, onde o close ou o primeiríssimo plano, não deveriam necessariamente estar atrelados à narrativa. Neste contexto, devemos destacar o conceito de “Fotogenia”, cunhado por Jean Epstein (1897-1953), criando toda uma teoria da imagem fragmentada enquanto sugestão sensorial, onde os pequenos detalhes deveriam ser revelados e ampliados no grande ecrã, como escreveria em *O cinema e as letras modernas* escrito em 1921.

Teatro da pele. Nenhum estremeamento me escapa. Um deslocamento de planos contraria meu equilíbrio. Projetado sobre a tela, aterrizo na entrelinha dos lábios. Que vale de lágrimas, e mudo! Sua asa dupla enerva-se e treme, hesita, decola, se esconde e foge: Esplêndido alerta de uma boca que se abre. Diante de um drama acompanhado assim de binóculo, músculo por músculo, qual o teatro de palavra que não se afigura miserável? (EPSTEIN apud XAVIER; 1983, p.270)

Epstein em sua “estética da sugestão” irá imprimir uma noção de subjetividade e menor apego à narrativa, tal como fora concebida no cinema clássico, exigindo do espectador uma visão mais intuitiva, admitindo a sugestão de ideias através de

fragmentos de imagens e gestos não concluídos. “*Não se conta mais nada, indica-se. O que permite o prazer de uma descoberta e de uma construção. (...) Prevê-se, adivinha-se. Os dados de um problema bastam para quem conhece aritmética.*” (EPSTEIN;1983, p.271)

O primeiríssimo plano também seria valorizado por Fernand Léger (1881-1955), quando experimentou traduzir suas investigações cubistas para o cinema através do filme *Ballet Mecanique* (1924), ressaltando o brilho, volume e textura de objetos sem qualquer dependência da narrativa em busca de expressiva sensorialidade. Uma boca deveria se abrir e sorrir sem a obrigatoriedade de revelar suas motivações psicológicas. Dois anos após sua única incursão cinematográfica escreveria o texto, com um título bastante elucidativo, *Um novo realismo* (1926)

Proponho a aplicação dessa fórmula ao cinema e o estudo das possibilidades plásticas latentes no fragmento ampliado, projetado (como um close-up) na tela de cinema, especializado, visto e estudado de todos os ângulos possíveis, tanto em movimento como imóvel.” (LÉGER apud CHIPP: 1996, p.283-284)

Apesar de ter realizado um único filme, seu curta se insere num conjunto instigante de investigações estéticas desenvolvidas por artistas contemporâneos interessados em estabelecer diálogos sensoriais valendo-se mais de possíveis embricamentos com a música, a pintura abstrata, a arquitetura e o simbolismo teatral. Nesse conjunto devemos destacar os curtas *Entr'acte* (1924) de Francis Picabia (1879–1953), *Anémic cinéma* (1926) de Marcel Duchamp (1887–1968) e *Emak-Bakia* (1927) e *L'étoile de mer* (1928) de Man Ray (1890–1976). Há também que se ressaltar o encontro de Germaine Dulac (1882-1942) e Antonin Artaud (1896-1948) assim como as parcerias de Luis Buñuel (1900–1983) e Salvador Dalí (1904–1989), assumindo maior interatividade entre cinema e teatro, como também cinema e pintura, no guarda-chuva surrealista.

Dulac se afinaria em um primeiro momento com o “Cinema Puro” defendido por Hans Richter e Viking Eggeling, e depois, iria aderir à ideia de um “Cinema Integral”, menos interessado na pintura e mais evidente na relação do cinema enquanto música, como uma “Sinfonia Visual”, como escreveu no texto *Du sentiment à la ligne*, publicado em “Schéma”, n.1 em 1927. “*Una mano si posa su un'altra mano. Movimento. Linea drammatica, analoga alla linea geometrica che unisce due punti.*

*Azione. Che la mano effettui il gesto lentamente o rapidamente è comunque il ritmo che dà al movimento il suo intimo significato.*¹²¹” . (DULAC: 1983, p. 280). Sua filmografia seria mais extensa, abrangendo um período de 1915 à 1936, onde se destacam os filmes *La souriante Madame Beudet* (1923), *La fête espagnole* (1920), com roteiro de Louis Delluc (1890–1924), *Étude cinégraphique sur une arabesque* (1929). e *La coquille et le clergyman* (1928), este último concebido a partir de um roteiro de Artaud.

O autor de *O teatro e seu Duplo* também desfrutou de uma significativa participação no cinema, entre 1917 e 1935, atuando em cerca de 25 produções, das quais vale ressaltar: *La Passion de Jeanne D’Arc* (1927) de Carl Theodor Dreyer, *Napoleón* (1928) de Abel Gance, *L’Argent* (1928) de Marcel L’Herbier, *Die Dreigroschenoper* (1930) de G.W. Pabst, *Lilion* (1934) de Fritz Lang e *Lucrece Borgia* (1935) de Abel Gance. Escreveu diversos roteiros e deixou consideráveis reflexões sobre a sétima arte. Decidiu abandonar o cinema em 1935, bastante desolado com o advento do som, que considerava nocivo por reforçar o racionalismo e a obsessiva predominância dos diálogos, que tanto combatia nas encenações teatrais. Essa concepção sobre um cinema construído com maior subjetividade já estaria presente no emblemático texto *Sorcellerie et Cinéma*, provavelmente escrito enquanto Germaine Dulac filmava *La coquille et le clergyman*, entre julho e setembro de 1927.

*Il cinema arriva a una svolta del pensiero umano, próprio nel momento in cui il linguaggio abituale perde il suo potere simbólico, in cui lo spirito è stanco del gioco delle rappresentazioni. Il pensiero chiaro non ci basta.(...)E l’epoca d’oggi è bella per gli stregoni e per i santi, più bella di quanto non sia mai stata. Una sostanza insensibile prende corpo, cerca di venire alla luce. Il cinema ci avvicina a questa sostanza. Se il cinema non è fatto per tradurre i sogni o tutto quel che nella vita cosciente è affine all’ambito dei sogni, allora il cinema non esiste.*¹²² (ARTAUD:2001,p.64)

121 Trad.: Uma mão pousa em outra mão. Movimento. Linha dramática, análoga à linha geométrica que une dois pontos. Ação. Se a mão faz o gesto lenta ou rapidamente é o ritmo que dá ao movimento o seu significado íntimo.

122 Trad.: O cinema chega à virada do pensamento humano, justamente quando a linguagem usual perde seu poder simbólico, no qual o espírito está cansado do jogo das representações. Pensar com clareza não é suficiente para nós. (...) E a era de hoje é bonita para feiticeiros e santos, mais bela do que nunca. Uma substância insensível toma forma, tenta vir à luz. O cinema nos aproxima dessa substância. Se o cinema não é feito para traduzir sonhos ou o todo na vida consciente referente ao universo dos sonhos, então o cinema não existe.

Quanto à parceria de Buñuel e Dalí, talvez a mais incendiária transposição do surrealismo para o cinema, na radical iconoclastia de *Un chien andalou* (1929) e *L'âge d'or* (1930), dando prosseguimento à construção de uma imagem poética, desprezando radicalmente, e até de uma forma visivelmente debochada, toda a estrutura normativa da decupagem clássica e seu ideal de coerência narrativa e continuidade. As atuações de Simone Mareuil (1903–1954) e Pierre Batcheff (1907–1932) ou de Gaston Modot (1887–1970) e Lya Lys (1908–1986) parecem ser desprovidas de qualquer interioridade psicológica motivadora, revelando impulsos e ações contraditórias para o tipo de espectador habituado a acompanhar o comportamento de seus personagens desde que plenamente justificado pela trama. As cartelas inseridas na película servem mais para desorientar a lógica da audiência assim como as ações entrecortadas desempenhadas por seus performers. Nesse filme o conceito de performance, tal como vimos nos primeiros capítulos desse trabalho, parece se ajustar com bem maior conforto do que o conceito convencional de interpretação e construção de personagens, tal como em *La coquille et le clergyman* de Dulac e Artaud ou *Ballet Mecanique* de Legér e *Entr'acte* de Picabia.

Se tentarmos ajustar o trabalho desses intérpretes ao que convencionalmente compreendemos como atuação, seríamos obrigados a desqualificar esses trabalhos, quando na verdade o erro estaria nos instrumentos balizadores que utilizamos.

Mas a crítica de Buñuel à estrutura cinematográfica, que acabou prevalecendo, “convenientemente dosada e aprisionada” ao psicologismo do cinema narrativo, se fez mais clara em sua conferência *Cinema: Instrumento de Poesia*, realizada e publicada em 1958.

Bastaria à branca pupila da tela de cinema poder refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o universo. Mas, por ora, podemos dormir em paz, porque a luz cinematográfica encontra-se convenientemente dosada e aprisionada. Em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha desproporção entre possibilidade e realização. (...) Aos filmes falta, em geral, o mistério, elemento essencial a toda obra de arte. Autores, diretores e produtores evitam cuidadosamente perturbar nossa tranquilidade abrindo a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia; preferem fazê-la refletir temas que poderiam ser o prolongamento de nossas vidas comuns, repetir mil vezes o mesmo drama, fazer-nos esquecer as horas penosas do trabalho cotidiano. E tudo isso, como é natural, sancionado pela moral vigente, pela censura governamental e internacional, pela religião, regido pelo bom gosto e temperado de humor branco e de outros prosaicos imperativos da realidade. (BUÑUEL: 1983, p.334-335)

Por fim, sem o intuito de esgotar a presença das vanguardas no cinema dos anos 1920, teremos a junção da poesia, do teatro e das artes plásticas nos filmes de Jean Cocteau (1889–1963), sobretudo *Le sang d'un poète* (1930), cuja influência será notória aos futuros cineastas da *Nouvelle Vague*, assim como para uma nova cena vanguardista que se instaura em Nova York na década de 1940, como atesta a análise de P. Adams Sitney no clássico *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000* (1974).

*Jean Cocteau's first film Le Sangue d'un poete (1930), bridged a transition from an avant-garde cinema centered in Paris to one dominate by Americans. Of all the independent films from Europe this one had the most influence on those who would revive the avant-garde cinema toward the end of Second World War. Two aspects of Cocteau's film give it this privileged position: its manifestly reflexive theme, and its ritual.*¹²³ (SITNEY: 2002, p. 28)

Sem a mínima intenção de reconstruir a história do cinema confinado na gaveta do “experimental”, sob o risco de resumirmos apressadamente o que deveria ser visto com maior minúcia e agrupando procedimentos com particulares inovações, podemos citar os desdobramentos ocorridos entre a década de 1940 e meados dos anos 1970, na cena underground novaiorquina, na *Nouvelle Vague* francesa, no cinema de poesia pasoliniano, e até no cinema novo e seus desdobramentos, com o intuito de desmistificar a ideia de uma simples rebeldia pontual, contra o cinema narrativo, restrita ao período das Vanguardas, tal como a visão estereotipada que ainda insiste em analisar todos esses movimentos como mera desobediência adolescente protagonizada por um grupo minoritário, sem muito o que fazer, residente em Paris, Alemanha, Rússia e Nova York.

O deslocamento do eixo cultural de Paris para Nova York, ocasionado pelo sufocamento e perseguição de toda uma vanguarda europeia, acabou proporcionando um certo sentido de continuidade, com evidentes variações, em um território dominado pelo conservadorismo de Hollywood, contribuindo, inclusive, para provocar severas rachaduras em seu código de censura no final da década de 1960, apontando, inclusive, um caminho salvador aos Grandes Estúdios nas primeiras produções do que viria a ser a

¹²³ Trad.: O primeiro filme de Jean Cocteau, *Le Sangue d'un poete* (1930), fez uma transição de um cinema de vanguarda centrado em Paris para um dominado pelos americanos. De todos os filmes independentes da Europa, este teve a maior influência sobre aqueles que reviveriam o cinema de vanguarda após a Segunda Guerra Mundial. Dois aspectos do filme de Cocteau lhe conferem essa posição privilegiada: seu tema manifestamente reflexivo e seu ritual.

Nova Hollywood da primeira metade dos anos 1970, como aponta o livro de Peter Biskind “*Easy Riders, Raging Bulls. How the sex-drugs-and-rock’n’roll saved Hollywood*” (1998). Ao menos até a estreia das avassaladoras superproduções de Steven Spielberg (1946) e George Lucas (1944) no final da mesma década.

Para se ter um quadro mais contextualizado é preciso compreender que o cenário nova iorquino dos anos 1940 não se reduz à inauguração do *Actors Studio* em 1947 e aos filmes dirigidos por Kazan, apresentando uma nova geração de atores e atrizes, como constam em muitos registros da história convencional. Pois a conjugação de Teatro, Artes Plásticas, Música, Literatura e Cinema foi se tornando cada vez mais fértil e combatente contra velhas formulações. Como já descrevemos, a impactante pintura de Pollock, Rothko e todo o grupo do Expressionismo Abstrato, se somaria ao jazz inspirador da poética e transgressora literatura da *Beat Generation* de Kerouac, Ginsberg, Burroughs, Cassady e Bukowski, nos encontros com as pesquisas musicais de John Cage, parceiro e colaborador assíduo das inquietas encenações do *Living Theatre* de Judith Malina e Julian Beck.

Será dentro desse intenso caldo cultural que emergirá o cinema extremamente pessoal de Deren, Anger, Brakhage, Mekas, Cassavetes, Warhol e toda uma geração que constituiria o *New American Cinema*, inspiradora das obras preliminares da Nova Hollywood como podemos averiguar em algumas cenas de grande impacto visual e lisérgico de *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper ou *Midnight Cowboy* (1969) de John Schlesinger. A geração que deu origem à Nova Hollywood está diretamente ligada ao New American Cinema e ao pioneirismo de sua matriarca, emigrante, nascida em Kiev, batizada como Eleanora Derenkovski, mais tarde conhecida como Maya Deren, que com seu companheiro Sasha Hamid, nascido na Áustria com nome Alexander Hackenschmied (1907–2004), formado e consagrado como um dos melhores fotógrafos de Praga, na ex-Tchecoslováquia, inauguram um dos movimentos mais instigantes do cinema, justamente na terra de Hollywood, quando foram programadas as primeiras apresentações de *Meshes of The Afternoon* em 1943. A película protagonizada pelo casal em um ambiente caseiro, extremamente transgressor no desprezo pela continuidade e evidente adesão à estética onírica e subjetiva dos surrealistas. Apesar de se constituir como um pequeno filme destinado a um circuito alternativo e amador, sua potencialidade não seria menor, como Deren iria comentar no texto *Amateur versus Professional*, escrito em 1959.

The major obstacle for amateur film-makers is their own sense of inferiority vis-a-vis professional productions. The very classification "amateur" has an apologetic ring. But that very word - from the Latin "amateur" - "lover" means one who does something for the love of the thing rather than for economic reasons or necessity. And this is the meaning from which the amateur film-maker should take his clue. Instead of envying the script and dialogue writers, the trained actors, the elaborate staffs and sets, the enormous production budgets of the professional film, the amateur should make use of the one great advantage which all professionals envy him, namely, freedom - both artistic and physical. Artistic freedom means that the amateur film-maker is never forced to sacrifice visual drama and beauty to a stream of words, words, words, words, to the relentless activity and explanations of a plot, or to the display of a star or a sponsor's product; nor is the amateur production expected to return profit on a huge investment by holding the attention of a massive and motley audience for 90 minutes.124 (DEREN:2004,p.17)

E para aqueles que não acreditavam ser possível produzir filmes em um caráter amatorial com mínimos recursos e equipamentos de pouca qualidade, Deren respondia no mesmo texto que *"Cameras do not make films; film-makers make films. (...)The most important part of your equipment is yourself: your mobile body, your imaginative mind, and your freedom to use both. Make sure you do use them.125"* (DEREN:2004,p.18)

Além do uso de equipamentos caseiros, os filmes de Deren instigam por propor uma autorrepresentação de sua autora, em uma sofisticadíssima junção de dança, música e cinema, seguindo os passos do surrealismo de Buñuel e Dalí. Tal como os surrealistas, Deren constrói uma narrativa repleta de subjetividade, desobedecendo as regras de contuidade de tempo e espaço e inaugurando uma tradição que poderia ser aproximada ao mundo dos sonhos, alucinações, do transe e dos rituais valorizados por Antonin Artaud. Esta seria, inclusive, uma das marcas contidas nas obras da vanguarda norte americana, como aponta Noel Burch (1932).

124 Trad: O principal obstáculo para os cineastas amadores é o seu próprio senso de inferioridade em relação às produções profissionais. A própria classificação "amador" tem um toque de desculpas. Mas essa mesma palavra - do latim "amador" - "amante" significa alguém que faz algo pelo amor à coisa e não por razões ou necessidades econômicas. E é esse o significado do qual o cineasta amador deve seguir sua pista. Em vez de invejar os roteiristas e roteiristas, os atores treinados, as equipes e os cenários elaborados, os enormes orçamentos de produção do filme profissional, o amador deve aproveitar a grande vantagem que todos os profissionais o invejam, a saber, a liberdade - ambos artísticos e físico. Liberdade artística significa que o cineasta amador nunca é forçado a sacrificar drama visual e beleza a um fluxo de palavras, palavras, palavras, palavras, à atividade implacável e explicações de uma trama, ou à exibição de uma estrela ou de um patrocinador. produtos; nem se espera que a produção amadora retorne lucro com um enorme investimento, mantendo a atenção de um público massivo e heterogêneo por 90 minutos.
125 Trad.: As câmeras não fazem filmes; cineastas fazem filmes. (...). A parte mais importante do seu equipamento é você mesmo: seu corpo móvel, sua mente imaginativa e sua liberdade de usar os dois. Certifique-se de usá-los.

Quase todos os filmes do que podemos chamar a vanguarda californiana (1940-1955) tinham um caráter ritual, e exploravam com êxito desigual as possibilidades formais implícitas nessa aproximação, nomeadamente usando e abusando das possibilidades de desorientação espacial (BURCH: 1973, p.194)

O caráter ritualístico, tão caro à Artaud, se faria evidenciado também na obra do jovem Kenneth Anger (1927), assim como nos filmes autorais de Stan Brakhage (1933-2003) e Jonas Mekas (1922-2019). Anger começaria a produzir seus curtas com uma câmera de 16 mm, interessado em pesquisar o simbolismo literário francês, sobretudo de Jean Cocteau e Jean Genet (1910-1986). Aos 22 anos iria dirigir e protagonizar, com o vigor da autoralidade e a coragem de transgredir tabus sexuais em plena vigência do Código Hays, em *Fireworks* (1949), e depois deixaria uma marca definitiva na junção com a música pop em *Scorpion Rising* (1963). Em sua obra percebemos também claras influências do esoterismo de Aleister Crowley (1875-1947), acentuando ainda mais sua condição mística e, num certo sentido, alucinatória. Afinal, não podemos esquecer que esta é uma época e um lugar onde as viagens promovidas por toda espécie de lisergia serão bem-vindas e incentivadas.

Em Brakhage também veremos toda uma atmosfera ritualística em uma consciente crítica às convenções de uma representação apegada à realidade. “*O ‘absoluto realismo’ da imagem cinematográfica é uma ilusão do século vinte, essencialmente ocidental.*” (BRAKHAGE: 1983, 349). Será contra as imposições de Hollywood que Brakhage irá se engajar do início ao fim de sua extensa filmografia. Produzindo, inclusive, textos de grande relevância como *Metaphors on Vision* (1963), que poderia muito bem ser analisado sob a luz dos textos de Artaud nos anos vinte.

Suponha a Visão do santo e a do artista como uma capacidade ampliada de ver...vidência. Deixe a assim chamada alucinação penetrar no reino da percepção; não importa que a humanidade encontre sempre uma terminologia depreciativa para tudo aquilo que não parece ser imediatamente útil. Aceite as visões oníricas, devaneios ou sonhos, como aceitaria as assim chamadas cenas reais. (BRAKHAGE: 1983, 342)

A visão seria para Brakhage muito mais do que a percepção do mundo aparente, podendo até incluir o que vemos com os olhos cerrados ou a visão que se mostra no transe e no universo descontínuo dos sonhos e pesadelos. A autorrepresentação também

marcará sua filmografia, confundindo, tal como Deren e Anger, o autor com o performer, e este com a personagem, dando novos significados à performance cinematográfica em cenas caseiras com sua mulher e filho. O tom familiar poderia, equivocadamente, nos conduzir a um naturalismo, mas este seria impossível pelo excesso de fragmentação e interferência nas cenas construídas. Novamente veremos fragmentos de ações e movimentos desconstruídos, desempenhados sem qualquer motivação ou justificativa lógica, contrariando radicalmente os ideais de interpretação perpetuados pelo Cinema Clássico e, provavelmente, por essa razão sua ampla filmografia tenha ficado restrita a um circuito “experimental”, assim como de seus contemporâneos e antecessores. E como a obra de Deren, não corresponde a um potencial menor de significância ou poder influenciador, como, mais uma vez, é ressaltado na análise de Burch, ao se referir ao curta, *Blue Moses* (1962) afirmando, entusiasticamente, se tratar da “*tentativa mais interessante de elaborar uma dialética complexa que o cinema dos Estados Unidos conheceu até hoje em todos os domínios*” (BURCH:1973, p.195-196).

Este curta-metragem, protagonizado por Robert Benson (1934), que já havia trabalhado anteriormente com Brakhage em *Unglazed Windows Cast a Terrible Reflection* (1953), *The Extraordinary Child* (1954) e *Desistfilm* (1954), demonstra, com extrema clareza, um processo investigativo em torno ao processo e papel do performer na metamorfose do personagem, com seus adereços e truques de maquiagem, contrastando com a espontaneidade e desmonte dessa mesma construção em cenas entrecortadas. A isso acrescentamos a projeção de suas próprias imagens em seu corpo desnudo, estabelecendo um complexo jogo de luzes, sombras, reflexos e fragmentos de sua imagem. Nada se completa. O espectador se sente desolado pois não há qualquer auxílio para desembaralhar o que consideraria como autenticidade. Estamos na terra de Hollywood e nada sabemos o que fazer com as teorias de Kazan, Strasberg, Adler ou Meisner diante dessa performance cinematográfica.

A fragmentação dos movimentos e expressões, realizada não apenas nessa obra, seria somada a manipulação da película, a cada obra cada vez mais acentuada, imprimindo cores, manchas e arranhões, como um objeto que pode e deve ser alterado sem a excessiva preocupação com a nitidez, a assepsia ou mesmo a fidelidade da imagem representada com a realidade capturada.

É uma revolta estética canalizada para a destruição do espelho, da janela ou da vitrine higiênica de Hollywood. Produzindo ‘tais ruídos’ na comunicação do espectador com o que a câmera ‘mostra’, ele convida a plateia a ter uma experiência sensorial organizada dentro de outros parâmetros e chama a atenção para a textura da tela como superfície bidimensional e não como janela que se abre para um espaço tridimensional. (XAVIER: 2005, 120)

O mesmo efeito de um rito sensorial, provocado pela combinação rítmica de movimentos e cores, em franca dissonância da trilha sonora, explorando regiões de silêncios e ruídos, tal como evoca todas as experiências desenvolvidas por John Cage nesse período, podemos entrever em *Notes on the Circus* (1966) de Jonas Mekas, na silenciosa projeção de *Gogo Go Go* (1962), contrastando com as ruidosas imagens capturadas por Marie Menken (1909–1970) ou até mesmo na música de Duke Ellington (1899-1974) que se mistura às linhas diagonais e as cores alaranjadas de *Daybreak Express* (1953) de D.A. Pennebaker (1925–2019). Será a defesa desse abstracionismo de formas, sons, silêncios e cores que Jonas Mekas irá relacionar à essência concreta do cinema.

O cinema, mesmo aquele mais ideal e mais abstrato, permanece em sua essência concreto; permanece a arte do movimento, luz e cor. Quando deixamos os preconceitos e os condicionamentos de lado, nos abrimos para a concretude da experiência puramente visual e cinestética, para o ‘realismo’ da luz e do movimento, para a pura experiência do olho, para a matéria do cinema. (MEKAS apud XAVIER: 2005, 107)

A confluência entre a geometria arquitetônica, cores e música, que também estará presente em *Bridges-Go-Round* (1958) de Shirley Clarke (1919–1997) pode ser associada a investigação de planos e linhas operada por Hans Richter nos anos 1920. Será também nos filmes de Clarke e Mekas que veremos um diálogo mais direto com um determinado teatro, bem distante da Broadway e do *Actors*, onde veremos mais acentuadamente a sombra de Artaud, presente nos espetáculos do *Living Theatre*, coincidentemente, registrados por ambos. O primeiro será *The Connection* (1961) de Shirley Clarke, transpondo para o cinema a encenação de 1959, e o segundo, *The Brig* (1964) de Jonas Mekas, no espetáculo montado em 1963.

Sem sombra de dúvidas, podemos atribuir a Julian Beck e Judith Malina a responsabilidade de dar concretude às teorias de Artaud, carregando toda a subjetividade e sensorialidade da cena surrealista da década de vinte ao cinema dos anos

1960, não apenas nas produções da vanguarda norte americana mas também nas incursões de seu grupo pela Itália, participando diretamente do desconcertante episódio ritualístico *Agonia*, dirigido por Bernardo Bertolucci no filme coletivo *Amore e rabbia* (1969), que comparece em peso no episódio, descartando qualquer menção ao escamoteamento da personalidade de seus intérpretes em prol de uma metamorfose que se faz inexistente. Muitos, inclusive, falando em sua própria língua.

Julian Beck também daria vida a um Tiresias marcante em *Edipo Re* (1967) de Pasolini, com muita ambiguidade, entre a composição e sua própria personalidade. Artaud e Living também estarão no DNA em uma das cenas mais impactante de *Zabriskie Point* (1970), vivida pelo *Open Theater* de Joseph Chaikin (1935-2003) no *capolavoro* de Michelangelo Antonioni (1912–2007), onde comprovamos, mais uma vez, o embaralhamento de personagens e performers, sob os acordes da música de Pink Floyd. sem qualquer vestígio de disfarce ou composição nos moldes interpretativos de Hollywood, ainda em seu próprio território.

Os espectadores norte-americanos ainda iriam se surpreender com outra pioneira experiência de embaralhamento entre performer e personagem desenvolvida por John Cassavetes em *Shadows* (1959). Absolutamente contrário ao “Método” criado e desenvolvido pelo *Actors Studio*, o cineasta decidiu trabalhar com atores e atrizes com nível de formação artística variada, a fim de encontrar um tipo de atuação que quebrasse uma certa teatralidade, preexistente na vida social, como nos explica Filipa Rosário em seu livro dedicado a analisar o trabalho do ator na obra do cineasta.

Por ter consciência de que a teatralidade é uma característica da vivência humana, reconhece-a como problema do ser humano, e não exclusivamente do actor. Assim sendo, todos os filmes que irá realizar posteriormente confrontam-se com essa questão: a teatralidade como defesa do Homem, edificadora de máscaras sucessivas que impedem a sua auto-realização individual. Se, para Cassavetes, o drama do homem moderno é desconstruí-las. Cabe ao cinema, à arte, unificar no Homem o que este espartilhou em si mesmo: há todo um trabalho de reconhecimento de máscaras, espelhos, desdobramentos, duplos, feito no sentido de desvendar o fio condutor que dá sentido à existência humana. (ROSÁRIO: 2017, p.38)

Cassavetes parece se alinhar as teorias da Performance, tal como aqui foi apresentado, como também aos princípios que nortearam as investigações de Grotowski e Eugenio Barba, embora buscando resultados distintos e particulares em torno ao conceito de improvisação.

Outras teorias e práticas teatrais, oriundas das obras de Artaud e Brecht, também se faziam presentes no cinema pasoliniano, sobretudo a partir de *Uccellacci e uccellini* (1966), na improvável combinação do aclamado Totó e o inexperiente Nineto Davoli, como já apontamos anteriormente. A trajetória de Nineto nos filmes posteriores deixaria sempre uma dúvida do quanto estaria representando um personagem ou a si mesmo, como o próprio Pasolini assegurou em sua apresentação sobre o Cinema de Poesia, em sua célebre conferência em Pesaro em junho de 1965, sete anos depois de Buñuel e trinta e oito após Chklovski, não como cópia mas tentando esclarecer como distinguiria a linguagem poética no cinema.

Em Pesaro, Pasolini apresentou sua proposta de “Cinema de Poesia”, sustentando que o cinema se valia de um “*sistema de signos linguísticos*” (PASOLINI, 1982: 137), como uma língua expressiva. Destes signos, destacava os signos irracionais da memória e dos sonhos, aos quais denominou “*lin-signo*” (PASOLINI, 1982: 137), e os aproximou da linguagem onírica do cinema. Estabeleceu as diferenças entre uma escrita literária e outra cinematográfica, na qual a primeira poderia se valer de um dicionário de palavras como referências, enquanto a segunda só poderia se basear em um universo de convenções estilísticas. Desta forma concluiu que a língua do cinema era fundamentalmente uma “*língua técnica da poesia*” (PASOLINI, 1982: 146), composta por imagens concretas, metáforas da realidade, formando uma tradição comum. “*Esta língua tende doravante a apresentar-se como diacrônica em relação à linguagem da narrativa cinematográfica: diacronia que poderá parecer-nos destinada a acentuar-se cada vez mais, como acontece nos sistemas literários.*” (PASOLINI, 1982: 150)

Para o poeta de Friuli a busca de um novo caminho estilístico pressupunha a manipulação do diretor, onde a câmera não deveria ser invisível ou imperceptível. A câmera deveria se fazer presente. E aqui a influência de Brecht se torna mais do que evidenciada para evitar a ilusão de estar diante do mundo real.

A câmara torna-se, pois, sensível por boas razões: a alternância de diversas objetivas muito alongadas, que se colam às coisas dilatando-as como se fossem pães levedados em excesso, os contraluzes contínuos e fingidamente acidentais, com os seus reflexos na câmara, os movimentos manuais da câmara, os travellings exasperantes, as montagens falseadas por razões de expressão, os raccords irritantes, as intermináveis paragens sobre uma mesma imagem, etc., etc. – todo este código técnico nasceu quase por insatisfação com as regras, pela necessidade de uma liberdade irregular e

provocatória, por um gosto de anarquia, diferentemente autêntico ou delicioso: mas tudo isto se tornou também depressa cânone, patrimônio linguístico e prosódico, que interessa simultaneamente todas as cinematografias mundiais. (PASOLINI, 1982: 151)

A concepção estética de um diretor deveria ser evidenciada através de uma escolha elaborada dos enquadramentos, da forma como os personagens entram e saem do quadro deixando-o vazio, da dilatação dos objetos por efeito do zoom, das imagens que se repetem através de dois ângulos diversos, como um duplo ponto de vista, do personagem e do diretor.

Pasolini ainda destacou alguns mecanismos estilísticos nos filmes de Antonioni, Bertolucci, Glauber, Milos Forman e Godard. Apontou para a “*imobilidade obsessiva*” de alguns enquadramentos do filme *Prima della Rivoluzione* (1964) e ao culto do objeto enquanto símbolo, diferente de Antonioni que iria cultuá-lo enquanto forma. Ressaltou no cinema de Godard uma certa “obsessão pelo particular”, por um gesto, evidenciado pela técnica cinematográfica para proporcionar uma situação exasperada. Fez uma aproximação dos filmes de Godard, não sem razão, com o cubismo de Georges Bracque, como uma realidade fragmentada pela técnica e reconstruída em uma nova forma desarmônica.

Há, no entanto, um tom otimista em Pasolini, que iria desaparecer em seus textos posteriores. Afinal, estávamos vivendo o apogeu dos Novos Cinemas, uma verdadeira primavera que parecia definitiva, com instigantes obras de novos realizadores do Japão, da ex-Tchecoslováquia, Portugal, Índia, Brasil, Hungria, Bolívia, Espanha, Polônia, Chile e até mesmo do cinema russo. Portanto, seu otimismo frente ao cinema de Forman, Glauber e Godard seria plenamente justificado para uma revolução, mais uma vez frustrada e interrompida, desta vez não pela truculência de um Estado Totalitário, mas pela pujança do neoliberalismo econômico.

É nesse período de florescimento dos Novos Cinemas, que podemos reconhecer o quanto Brecht se faria presente na filmografia de Godard e Glauber Rocha, assim como em outros expoentes da *Nouvelle Vague* e do Cinema Novo Brasileiro. A marca brechtiana estará em quase todos os filmes de Godard, sobretudo, quando este evidencia o processo de montagem, em seu uso particular de *jump-cuts*, quando pede ao ator para romper o ilusionismo olhando pra câmera ou, simplesmente, dando às costas para o cinegrafista. Em seus filmes a ironia e o improviso parece relacionado como obra do

acaso, chamando a atenção para o quanto “*a descontinuidade teria valor de estrutura*” (BURCH:1973, p.176) contradizendo as regras de unidade e continuidade cinematográfica.

Procedimentos já perceptíveis desde seu filme inaugural, *À bout de souffle* (1960), quando criou uma coreografia na cena da morte do bandido herói, Michel Poiccard, ao som de jazz, pouco antes de Jean Seberg (1938–1979) explodir a quarta parede em seu último plano, estabelecendo uma cumplicidade com o espectador, para em seguida virar às costas pra câmera, demonstrando o fim da performance. Ou quando Godard decide incluir as cartelas que dividem as cenas do filme *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* (1962), assumindo a explícita manipulação de imagem e som. Ou até mesmo em sua didática e desconcertante leitura da história cinematográfica em *Histoire(s) du cinéma* (19089-1999), construída laboriosamente durante dez anos. Como se no fundo, ao longo das 4 horas e 27 minutos desse ambicioso projeto, sempre quisesse nos dizer, numa óbvia citação à Bresson, o quanto “*O teatro é algo demasiado conhecido. O Cinematógrafo, algo demasiado desconhecido, até agora.*” É ele próprio, o performer que nos conduz com sua máquina de escrever, selecionando um trecho de um livro em sua estante como faz com os filmes e pinturas. Como se também afirmasse, a todo instante, que esta história com “s”, tem um autor, um ponto de vista, e escrever a história é também pensar e construir o cinema. Mas o que mais pode nos interessar é onde reside o grau de autenticidade em seu documentário ao desempenhar as ações e as falas que a todo o instante nos enganam. Onde sua persona se confunde com seu próprio personagem. Como enquadrar seu papel nesta obra? Godard estaria sendo a “si mesmo”? Seria um “não-ator” ou um “mau-ator”?

O cineasta francês desempenhará considerável influência na obra de Glauber Rocha (1939-1981), embora longe de ser única e definitiva, pois muitas camadas estarão sobrepostas nos filmes do diretor baiano. Há o diálogo com o cineasta da *Nouvelle Vague*, incluindo até o *jump-cut* na cena da morte de Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), como há também com Eisenstein e Brecht, praticamente ao longo de toda projeção de *Terra em Transe* (1967), desde a locação que nada corresponde à realidade de um gabinete governamental da fictícia República de Eldorado. O mesmo podemos falar no movimento coreografado dos atores, enquanto Jardel Filho (1927–1983) gira ao redor do pequeno grupo, para logo depois, num corte abrupto, vivenciar uma inverosímil perseguição com tiros, enquanto dirige e canta ao

lado de Glauce Rocha (1930-1971). Não há reação ao tiroteio, o ator denuncia a encenação. O distanciamento também se evidencia na cartela com o poema de Mário Faustino (1930-1962), interrompendo bruscamente a cena da perseguição e imprimindo um tom extremamente dissonante e poético. O filme conta com excelentes atores e atrizes, além de Jardel e Glauce, veremos Paulo Autran (1922-2007), José Lewgoy (1920-2003), Paulo Gracindo (1911-1995), Joffre Soares (1918-1996), Mário Lago (1911-2002), Flávio Migliaccio (1934-2020) e uma lista extensa de intérpretes profissionais capazes de compreender que o jogo ali não pedia qualquer interiorização na composição de seus personagens. Deveriam ser responsáveis por uma performance milhas distantes do modelo interpretativo do cinema clássico. Percebe-se um tom ambíguo como se demonstrassem ao longo do filme que aquilo foi planejado, construído e encenado como um jogo. Suas performances são apenas elucidativas de uma equação. Isso ainda ficaria mais claro quando nos deparamos com a figura carnavalesca e silenciosa de Clóvis Bornay (1917-2005) encarando a câmera. Poucas obras seguiram tão de perto os procedimentos brechtianos.

O mesmo distanciamento se faz presente na voz propositadamente deformada dos atores em *Câncer* (1972), como também ocupa praticamente todas as cenas de *A Idade da Terra* (1980), tornando-se mais evidente no movimento de câmera e montagem na cena emblemática de Ana Maria Magalhães (1950) e Tarcísio Meira (1935) na Baía de Guanabara. Uma cena que poderia fazer parte do curta *Blue Moses* de Brakhage, nos fragmentos de montagem e desmontagem de seus personagens, quando declamam a mesma frase para a câmera e em seguida desmontam e denunciam os bastidores. Ana Maria e Tarcísio parecem reviver a complexa ambiguidade protagonizada por Robert Benson no curta norte-americano. A autenticidade fica comprometida e aflora a insuficiência de nossos instrumentos perceptivos. Onde, exatamente, terminaria a atuação e começaria a vida “real”?

Glauber durante seu exílio, viveu em Nova York, no apogeu de toda uma cena “udigrudi” (termo criado pelo próprio diretor), que pode nos levar a pensar sobre o quanto a vanguarda norte-americana, em seu pressuposto de lisergia, sonho e revolução contracultural, podem ter influenciado as construções, ou desconstruções, estéticas de seu último filme, assim como sua *Eztetika do Sonho*, escrita em 1971 para ser apresentada na Universidade de Columbia.

A razão dominadora classifica o misticismo de irracionalista e o reprime à bala. Para ela tudo o que é irracional deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma ideia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, ainda acionado pela razão burguesa, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta. Na medida em que a desrazão planeja as revoluções a razão planeja a repressão. (ROCHA: 2004,p.250)

Mas como foi afirmado aqui, as camadas em Glauber são complexas e além das vanguardas estadunidenses podemos ver a sombra de Artaud, na luta contra a “razão dominadora”, tanto quanto o “realismo mágico” da literatura latino-americana que o conduz também à Jorge Luis Borges, ao misticismo, ao transe e ao candomblé e aos pressupostos tropicalistas, sobretudo na influência do modernismo brasileiro dos anos vinte, cujas raízes também se bifurcam nas vanguardas europeias.

A releitura modernista em acordes tropicais estará na *mise-en-scène* cinematográfica da literatura de Mário de Andrade (1893–1945) e Oswald de Andrade (1890–1954) nos filmes de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988). Seja em *Macunaíma* (1969), com seus figurinos de papel, maquiagem exagerada, grotesca e inapropriada para as lentes cinematográficas, exatamente por explicitar sua teatralidade, no assumido tom farsesco adotado por Grande Otelo (1915–1993), que já nasce adulto, Paulo José (1937), Dina Sfat (1939-1989) e Jardel Filho (1927–1983). Em *O Homem do Pau-Brasil* (1982) a ambiguidade entre intérpretes e personagens ficaria ainda mais evidente quando o protagonista, Oswald de Andrade, nada se parece fisicamente com o escritor e é interpretado ao mesmo tempo pela atriz Ítala Nandi (1942) e o ator Flávio Galvão (1947).

No seu jogo de contaminações – nacional/estrangeiro, alto/baixo, vanguarda/kitsch – o tropicalismo pôs a nu o seu próprio mecanismo. (...) a citação se articulou a outro protocolo da modernidade, igualmente programático e variado em suas acepções: a reflexividade, a exibição dos materiais e do próprio trabalho da representação. (XAVIER: 2012, p.48)

As influências de Godard e Brecht se somarão ao underground na obra de Rogério Sganzerla (1946–2004), se fazendo presente já nos letreiros iniciais, nos cortes abruptos, nos diálogos e atuação notoriamente distanciada de Paulo Villaça (1933–

1992) em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Também presentes na icônica personagem Sônia Silk de Helena Ignez (1942) em *Copacabana Mon Amour* (1970), dois exemplos claros de embaralhamento do personagem com a personalidade e o espírito crítico do performer. Afinal, como distinguir o quanto há de repertório pessoal na composição que Helena Ignez imprime em sua personagem, curiosamente denominada, Ângela carne e osso, em *A Mulher de Todos* (1969). “*A forte presença, nos filmes, de uma interação entre mise-en-scène e comentário explícito, uma constante que sublinha o gesto formalizador da narração, quando a instância mediadora do discurso expõe seus esquemas*”. (XAVIER: 2012, p.38)

Muito poderíamos ainda discorrer sobre as produções brasileiras dos anos 1960 e 1970, nas quais, sem muita dificuldade, identificamos traços brechtianos misturados com os acordes tropicalistas, numa releitura do modernismo antropofágico brasileiro, ou se preferirmos numa segunda releitura brasileira das vanguardas europeias dos anos vinte. E o mesmo poderia ser feito analisando alguns filmes de Júlio Bressane (1943), Walter Lima Jr (1938), Andrea Tonacci (1944–2016) ou João Silvério Trevisan (1944), identificando possíveis ressonâncias da cena “udigrudi” vanguardista norte americana, dos filmes da *Nouvelle Vague* e de Pasolini.

Contudo, não é intenção construir um exaustivo inventário sobre a extensão de alternativas propostas por determinados cineastas, em resposta e oposição aos dogmas impostos pela decupagem clássica ao longo de toda sua história. Interessa-nos ressaltar o quanto esses caminhos alternativos não se restringem aos períodos pontuais apontados nos manuais de História do Cinema. Trata-se de uma tradição que sempre se fez presente e análoga a uma estrutura que se julga única e superior.

O conceito de “não ator” e “não atriz” parece servir a essa hierarquização e sentido de superioridade. Tanto quanto a ideia de que não se trata de uma tradição tão presente e importante quanto aquela exportada pelo cinema clássico. Denominá-la como “experimental” ou “marginal” é colocá-la num lugar hermético e restrito, de pouco entendimento e infinita incompletude, claramente associada a um amadorismo ou minimamente desconhecadora das “verdadeiras” normas cinematográficas. Como se todas essas obras possuíssem uma marca de inacabado, e com elas, o trabalho de seus intérpretes.

Ignora-se o quanto a atuação, profissional ou não, está diretamente atrelado à tradição na qual o filme se insere, pois se temos uma estética naturalista ou realista,

impondo aos performers um sentido mimético interpretativo, o mesmo se aplica quando o cineasta pretende se descompatibilizar deste modelo e construir uma obra reflexiva. Como podemos perceber em toda filmografia de Robert Bresson, numa gigantesca recusa de modelos interpretativos convencionais. *“Não se trata de interpretar ‘simples’, ou de interpretar ‘interior’, mas de não interpretar de modo algum”* (BRESSION: 2005, p.79)

Classificar essa recusa como “experimental” é reduzi-la em sua importância, pois a coloca em oposição a outras pertencentes a um conjunto evidentemente majoritário de obras realizadas de acordo com as normas convencionadas consensualmente, o que nunca ocorreu. Para tanto teríamos que incorporar nessa classificação todos os atos de violência promovidos pelo poder de Estado, nos anos vinte e trinta, como o poder capitalista, da década de 1980, antes de afirmar as razões dessa pretensa consensualidade em fazer filmes calcados na ideia de espelho da realidade.

Até mesmo a denominação de obra “antirrealista” seria inexata e acabaria atendendo ao mesmo objetivo de sobrepor uma visão racionalista que só considera real o que vê e reconhece em sua aparência, pois como tentamos mostrar, há diversas formas de se entender o que de fato chamamos de “mundo real”.

Em suma, falar das propostas da vanguarda, significa falar de uma estética que, a rigor, somente é anti-realista porque vista por olhos enquadrados na perspectiva constituída na Renascença ou porque, no plano narrativo julgada com os critérios de uma narração linear cronológica, dominada pela lógica do senso comum. Afinal, todo e qualquer realismo é sempre uma questão de ponto de vista, e envolve a mobilização de uma ideologia cuja perspectiva diante do real legitima ou condena certo método de construção artística. Como o olhar renascentista e uma certa concepção de narrar constituía o estilo dominante, as novas propostas por mais que teoricamente se vinculassem a projetos ‘realistas’ dentro de outros referenciais, ficaram associadas a anti-realismo. Isto, em princípio, denota apenas sua investida contra convenções vigentes. (XAVIER: 2005, 100)

Quando aceitamos que estas obras pertencem a um conjunto minoritário de filmes rebeldes ou destinado a um público restrito, estamos afirmando que há um outro central e majoritário, sem com isso discutir as razões pelas quais adquiriu essa centralidade e onipresença, como se tudo fosse óbvio na escolha certa adotada por cineastas, distribuidoras e órgãos financiadores. Como se as obras e o mercado

cinematográfico não sofressem, continuamente, considerável interferência política ou econômica em uma disputa de mercado que reconhecemos, com muita facilidade, o quanto é e sempre foi desigual. Como se o conservadorismo dos Regimes Totalitários que tanto se incomodou com os vanguardistas, não estivesse entrelaçado ao poder capitalista que operou a mesma censura nas décadas de 1980, sobretudo na entrada de Ronald Reagan e Margareth Thatcher, imprimindo um economês que vigora até os dias atuais.

E talvez, a maior de todas as ingenuidades esteja no fato de ignorarmos o quanto esses fatores se fazem presentes na escolha do casting e nos métodos interpretativos adotados. Desprezando seu controle, bastante eficaz, consolidado por várias décadas, na imersão despreocupada e integral de suas plateias nacionais e internacionais, como se tudo não passasse de um mero entretenimento para a população internacional se divertir, pouco importando o tamanho da tela ou da portabilidade da mídia, incumbida da missão de difundir e perpetuar seu mundo ilusório.

Conclusão

*É por isso que o presente
que a contemporaneidade percebe
tem as vértebras quebradas.*
Giorgio Agamben

Como tentamos demonstrar, o cinema surge em um período de evidentes alterações na percepção e no imaginário de um mundo reconfigurado em suas noções preliminares de tempo e espaço, provocadas por uma série contínua e intensa de avanços tecnológicos. Essa sensível alteração iria propiciar um caloroso debate acerca da representação artística da realidade, sobretudo no mundo da pintura e do teatro.

Diversas e relevantes vozes insurgentes desafiaram códigos morais e estéticos que vigoravam desde o renascimento. Se no início havia uma preocupação em estabelecer uma distinção entre naturalismo e realismo, pouco a pouco, alcançou a dúvida sobre o que realmente compreendemos sobre a realidade e sua representação.

Obviamente, toda ação encontra sua reação, nem sempre apaziguadora, principalmente, quando se insurge contra os ideais da burguesia, representante do poder político e econômico, e seu incansável desejo de espelhamento de suas normas e ambições. Se a força contestatória das Vanguardas Histórico Revolucionárias encontrou a opressão demolidora e truculenta dos regimes totalitários, fechando escolas, museus, cinemas, teatros, ocasionando censuras, perseguições, prisões e exílios de um grupo considerável de artistas, a cena underground e contracultural dos anos sessenta e setenta deparou-se com um tipo de reação mais refinada e sutil de caráter econômico.

Os teatros e as galerias de arte aprenderam a lidar com essas reações, sempre danosas e vitoriosas, buscando encontrar algum espaço alternativo para se manter acesa a chama dessa rebeldia moral e estética durante todo o século XX, num jogo de forças bastante desigual. Se o cinema nasce neste contexto e confronto, não poderia se colocar de fora desse embate, principalmente por seu inerente teor de representação e sua vantajosa, ao mesmo tempo perigosa, capacidade de construir um espelho mais fidedigno sobre a tal “realidade”. Sem desconsiderar seu imensurável poder de difusão e circulação, alcançando regiões bem distantes do local onde suas realizações foram produzidas, ao menos até chegar e se popularizar a televisão nos anos cinquenta e a internet nos anos noventa.

Isso acabou por confundir a história do cinema com os avanços de sua tecnologia, estabelecendo marcos que pouco explicam sobre o sentido de continuidade e ruptura efetivado em âmbitos artísticos. E é, justamente, na dobra deste contexto, que se insere essa presente investigação com o intuito de compreender como a direção e a atuação foram afetadas por esses debates e também por suas reações conservadoras. Pois, não é possível continuarmos acreditando que as denominações que utilizamos para definir uma boa ou má atuação, assim como uma “não atuação” não estejam inseridas e atreladas a todos esses embates artísticos, políticos e econômicos. Como se tudo se restringisse apenas a uma melhor ou pior formação, ou até uma escolha estética equivocada.

Se o Teatro e a Pintura buscavam se emancipar deste fardo pesadíssimo, no espelhamento de um mundo aparente, belo, harmônico e feliz, subserviente aos ideais burgueses, o cinema também teria o mesmo direito. Ao menos em teoria. E, curiosamente, a infância cinematográfica demonstrava disposição razoável para o diálogo com outras artes e, aparentemente, parecia seguir os passos da fotografia, interessada em influenciar e ser igualmente influenciada pela pintura. A performance de pessoas anônimas em cenas corais, desenvolvidas por Méliès, despertava as inúmeras possibilidades da manipulação da imagem em plena sintonia com os movimentos de dança e acrobacia de seus corpos. Um cinema que parecia estar sintonizado com toda a liberdade poética e onírica sugerida nas representações artísticas de outras artes, irmãs mais velhas.

Tudo parecia apontar para o aprimoramento de uma nova linguagem e o cinematógrafo se expandia em desmedida velocidade, revelando paisagens e pessoas dos mais distantes lugares, com seus distintos entendimentos sobre o que poderia ser seu uso e significado num contexto artístico extremamente plural. Corpos e comportamentos díspares se misturavam em filmes de viagem ou em performances interessadas em apresentar a plasticidade de seus movimentos, sem a necessidade de serem categorizados como produções documentárias ou experimentais. Era simplesmente a arte do cinematógrafo, plural em seus significados e diversificada em seus procedimentos. E isso já era o suficiente.

Diante deste ideal renovador, o intérprete também poderia se libertar de um trabalho antes restrito apenas a sua capacidade de metamorfosear-se, com a maior fidedignidade possível, para construir seus personagens, suficientemente verossímeis,

configurados através de um, mais ou menos, atento estudo mimético, sobre o comportamento cotidiano. Pois sua atuação não estaria restrita apenas ao embate entre naturalismo ou realismo, abrindo um leque de possibilidades através de performances poéticas, absolutamente descompromissadas com a verossimilhança. Um contexto plural que permitia, inclusive, dispensar a metamorfose e o escamoteamento de sua personalidade ou visão de mundo. Trata-se de uma vigorosa inversão, na qual o performer não se transforma, nem tampouco constrói a personagem, a personagem se torna o próprio performer ou se confunde com ela.

Todavia, sabemos que todo processo libertário na puberdade e adolescência provoca reações e, conseqüentemente, traumas, por vezes, irreversíveis na maturidade. Com frequência percebemos que é nessa fase que a liberdade deixa de ser incentivada e compreendida. Surge então as normas e as rédeas. E assim também ocorreu no cinema antes mesmo que aprendesse a falar. Todo seu despreendimento em sua primeira infância já havia sido tutelado e perseguido pela ganância industrial de Edison, na conhecida briga pela paternidade de seu novo invento, o qual sempre soubemos, que não era tão seu como proclamava em suas disputas judiciais.

Mas não foi apenas a briga pela tutela de Edison que marcou a infância e passagem para a puberdade cinematográfica. Há um corte abrupto, uma queda, ocorrida em 1908, na qual Griffith se torna apenas uma peça numa imensurável engrenagem, quando descobrimos a origem de seu latente moralismo e seus *happy endings*. Uma fratura, que iria coincidir com seu período inaugural na *Biograph*, dando maior sentido aos seus procedimentos, provocada por um político conservador.

*On Christmas Eve of 1908, Mayor McClellan of New York City delivered a surprise gift to more than five hundred motion picture exhibitors in the metropolitan area when he ordered their nickelodeons closed. The action stunned New York exhibitors and attracted nationwide attention as the strongest action taken by anti-film reformers reacting to the nickelodeon explosion.*¹²⁶ (GUNNING, 1991, p.151)

126 Trad.: Na véspera de Natal de 1908, o prefeito McClellan, da cidade de Nova York, entregou um presente surpresa a mais de quinhentos exibidores de filmes na região metropolitana, quando ele ordenou o fechamento dos *nickelodeons*. A ação surpreendeu os exibidores de Nova York e atraiu a atenção de todo o país como a ação mais forte tomada pelos reformadores anti-cinema que reagiram à explosão do *nickelodeon*.

A medida arbitrária ganhou ampla adesão de expoentes conservadores, como o Reverendo Fellow Jenkins, representante da *Society for the Prevention of Cruelty to Children* e até foi tema de um editorial do Jornal *New York Post*, entre várias outras adesões que clamavam indignadas pelo fechamento definitivo de várias salas de projeção. Os argumentos variavam entre a segurança, pela natureza inflamável das películas de nitrato, mas também por propiciar no ambiente escuro a degeneração moral de seus espectadores, em atos de pouca decência nos locais de exibição, provavelmente induzidos pelas imagens exibidas sem a devida tutela. Além disso, as sessões eram lotadas aos domingos, quando as famílias deveriam estar recolhidas em suas atividades religiosas. Ao menos era o que alegavam. (GUNNING, 1991, p.156) Seria preciso tutelar, censurar e estabelecer limites ao jovem cinema silencioso.

Esse primeiro incidente, aparentemente localizado em uma cidade importante como Nova York, mas ainda sem o peso de influência e prestígio da capital francesa, poderia ser considerado uma medida excessiva e localizada. Contudo, podemos já vislumbrar os germes de conjunção entre reação conservadora e ação política governamental para pensarmos no longo e bem-sucedido Código Hays, que entraria em vigor no início da década de 1930, determinando o “*don't do it*” ou “*be careful*” na realização de filmes. Obviamente, se seus realizadores e produtores estivessem interessados em atrair as famílias “de bem”, a fim de reaver seus investimentos e garantir os lucros necessários para a continuidade de suas atividades.

Afinal, como sabemos, por mais que o mundo das artes plásticas e do teatro também estejam atrelados ao mercado, acompanhando os resultados de vendas e bilheterias, igualmente submetidos aos caprichos da burguesia patrocinadora ou consumidora de bens culturais, nada se compara ao mercado cinematográfico e seu inegável poder de circulação de dividendos, nacionais e internacionais, enquanto atividade industrial, nascida no apogeu da era capitalista, como não nos deixa esquecer o texto de Bela Balázs. Vale lembrar que até a chegada da televisão e bem mais tarde da internet, o cinema reinava absoluto como mais eficiente comunicador para as massas, que migravam para as metrópoles. E se utilizamos, apropriadamente, o conceito de indústria para pensarmos na sétima arte, devemos também considerar o que se revela e se incorpora junto a essa terminologia.

*Il cinema è l'única arte nata nell'era borghese, capitalistica. Tutte le altre arti affondano le radici nell'era precapitalistica, e recano quindi tracce di antiche forme, di remote ideologie. Si tenga inoltre presente la tradizione dell'estetica e della storia dell'arte borghesi, le quali fondarono, attraverso le proprie 'eterne leggi', l'assoluta autorità delle arti precapitalistiche, e soprattutto delle arti antiche. La borghesia parificò sulla base di un'única legge, di una sola unità di misura, l'arte degli antichi che puré non era nata nella sua società né dalla sua ideologia*¹²⁷. (BALÁZS: 1952, p.53-54)

Ao conjugarmos uma linguagem artística à engrenagem capitalista industrial, teremos que considerar todos os fatores que estão diretamente relacionados a este universo, como o efeito de padronização, em prol de uma redução de gastos, publicidade e a constante preocupação com o público-alvo, consumidor de seus produtos e responsável por garantir a continuidade e prosperidade de seus lucros, mediante sua plena satisfação. Além disso, como Balázs evidencia na diferenciação com todas as outras artes, o cinema já nasceu na era burguesa capitalista, portanto não podemos falar de uma degeneração, já que trazia no nascimento as cicatrizes da tecnologia industrial. Uma marca que dará um caráter evolutivo de mudanças em acordo com o avanço e desenvolvimento de seus aparatos, muitas vezes desconsiderando o que se pode perder nessa “pretensa” evolução e o que se altera, independentemente, de seu sistema evolutivo. Pois, como toda indústria, necessita que haja sempre o descarte para assegurar continuamente o consumo. Sem muitos esforços podemos vislumbrar todas as perdas ocorridas na passagem para o sonoro, e mais recentemente, o acesso às obras no formato de VHS para o Dvd e o Digital.

Se retornarmos à queda, teremos que considerar um dos fatores mais preponderantes ocorrido na puberdade cinematográfica, quando a indústria decidiu se organizar para atender aos caprichos dessa burguesia, mimá-la com seus desejos e com isso controlar o mercado nacional e dificultar a entrada de produções estrangeiras. Tom Gunning ressalta a fundamental importância da criação da *MPPC (Motion Pictures Patents Company)*, anunciada oficialmente em dezembro de 1908 “*The economic organization*

¹²⁷ Trad.: O cinema é a única arte nascida na era burguesa e capitalista. Todas as outras artes têm suas raízes na era pré-capitalista e, portanto, carregam traços de formas antigas, de ideologias remotas. Tenhamos também presente que a tradição da estética burguesa e da história da arte, que fundou, por meio de suas "leis eternas", a autoridade absoluta das artes pré-capitalistas e, acima de tudo, das artes antigas. A burguesia igualou com base em uma única lei, de apenas uma unidade de medida, a arte dos antigos que, no entanto, não nasceu em sua sociedade nem em sua ideologia.

introduced by the MPPC institutionalized the industry's middle-class aspirations"¹²⁸ (GUNNING, 1991, p.145-146) Criada com o intuito de organizar o Mercado, atraindo e educando o gosto do público de classe-média para apreciar e se ver reconhecido na reprodução de seus valores morais, nos filmes produzidos em seu próprio país, de acordo com seus princípios, livrando a plateia da perniciosa influência de produções estrangeiras. A criação da *MPPC* abriu o campo necessário e instituiu as bases da indústria cinematográfica, que deveria se adequar às suas regras para obter um volume maior de investimentos (GUNNING, 1991, p.147). Tudo isso ocorreu no mesmo ano de entrada de Griffith na *Biograph*. Este, rapidamente compreendeu o futuro promissor que poderia lhe ser oferecido, desde que atendesse inteiramente as aspirações burguesas, imprescindíveis para o crescimento e consolidação dessa nova indústria.

*This meant removing the stigma of lower-class popular entertainment from film and associating it with the traditions of respectable, 'moral, educational, and cleanly amusing' means of expression. However, filmmakers like Griffith had to respond to the challenge of balancing new cultural pretensions with the need to make films which were narratively comprehensible to the broadly based nickelodeon audience. Attaining social respectability while maintaining the new discoveries in filmic discourse involved an often-delicate transaction.*¹²⁹" (GUNNING, 1991, p.147-148)

Ora, se essa fratura ocorreu em 1908, na conjunção de todos esses fatores, contemporaneamente ao surgimento das primeiras e efusivas celebrações de Canudo sobre a Estética Cinematográfica e todas as suas instigantes variações, não será difícil supor a reação contrária dessa mesma indústria, que havia ficado extremamente satisfeita com os resultados de *Birth of a Nation*, para admitir as variantes sugestões apresentadas pelas vanguardas dos anos 1920. Sem nos esquecer, nem um instante sequer, da outra parcela da burguesia que sustentava a sombra crescente dos regimes totalitários, bem mais reacionários que se instauraram nessa mesma década, restando aos rebeldes, o silêncio ou o exílio, justamente, para a terra já dominada por toda essa estrutura moral e financeira.

128 Trad.: A organização econômica introduzida pelo MPPC institucionalizou as aspirações da classe média do setor.

129 Trad.: Isso significava remover o estigma do entretenimento popular de classe baixa do cinema e associá-lo às tradições de meios de expressão respeitáveis, "morais, educacionais e divertidos". No entanto, cineastas como Griffith tiveram que responder ao desafio de equilibrar novas pretensões culturais com a necessidade de fazer filmes que fossem narrativamente compreensíveis para o público de nickelodeon de base ampla. Atingir respeitabilidade social, mantendo as novas descobertas no discurso cinematográfico, envolvia uma transação muitas vezes delicada.

O livro *Quinze ans de cinema mondial, 1960-1975* (1975) de Guy Hennebelle (1941-2003), identifica os fatores que construíram esse onipotente Império Cinematográfico Norte-Americano, desde a “guerra das patentes” desencadeada por Edison, até a prática do “*brain drain*”, conhecida evasão de cérebros europeus para os Estados Unidos, tendo seu apogeu em 1925 na criação da *M.P.A. (Motion Pictures Association)*, representando as *majors* distribuidoras e o controle do que devia entrar e o que devia ser exportado, na rentosa disputa do mercado cinematográfico internacional, ganhando extraordinária força a partir do final da II Grande Guerra, em 1946, passando a ser conhecida como *M.P.A.A. (Motion Picture Association of America)*, quando os produtos de Hollywood passaram a ocupar majoritariamente as salas de cinema em diversas partes do mundo, alavancados na década seguinte pelo surgimento da televisão e agora, recentemente, quando volta ao nome original, passa também a representar a *Netflix* nas disputas de audiência, assim como prepotente definidora do que deve ou não ser perpetuado para o futuro. Isto é, o que merecerá ser ou não digitalizado para as gerações futuras.

Parte dessa política nos é revelada por Hennebelle através do depoimento de Eric Johnston (1896-1963), sucessor de Will H. Hays (1879-1954), criador do famoso Código. Johnston ocupou a presidência da M.P.A.A. desde 1945 até sua morte em 1963, revelando a estreita relação entre Hollywood e a política externa norte-americana.

Nossos filmes ocupam cerca de 60% do tempo de projeção nos países estrangeiros. Se um desses países tenta nos impor restrições, procuro o ministro da Fazenda e lhe mostro, sem ameaças, que simplesmente nossos filmes mantêm abertas mais da metade das salas. Isso proporciona empregos e, portanto, constitui um apoio considerável para a economia do país, qualquer que seja ele. Lembro também ao ministro da Fazenda os impostos que estas salas representam. Caso o ministro não queira entender esses argumentos, ainda posso utilizar outros meios adequados. (JOHNSTON apud HENNEBELLE:1978; p.32)

Diante desse quadro seria mesmo ingênuo pensar que todo processo de seleção e direção de atores e atrizes estaria completamente descompatibilizado dessa estrutura, assim como o “parecer natural” e o “agir com naturalidade” estariam entrelaçados à verossimilhança de cenários, locações e figurinos, a fim de não chocar o espectador e fazê-lo acreditar que se trata só de um entretenimento, para relaxar as tensões, se contentar com as agradáveis diversões preparadas apenas com o intuito de lhe dar prazer

e fazer esquecer seu dia de trabalho, exigindo apenas seu envolvimento com o espetáculo. Ao espectador cabe somente conferir se tudo lhe soa verossímil. Ou seja, estar completamente desarmado sensorialmente para absorver a trama, desprovido de qualquer senso crítico que lhe despertasse a ideia de que aquilo tudo fora construído minuciosamente para seu imaginário, tal como um sistema operacional programado para rodar determinado software e rejeitar sistemas estranhos.

Acreditamos até agora que a tradução do Sistema de Stanislavski fosse apenas uma adaptação natural entre países distantes e culturas distintas, sem levar em consideração as regras já impostas e estabelecidas por Hollywood, de pleno acordo com uma clara política governamental, sobretudo depois da crise de 1929. Como se o jantar privado realizado em 16 de maio deste mesmo emblemático ano, no Hollywood Roosevelt Hotel em Los Angeles, celebrando a primeira cerimônia do Oscar, nada tivesse relacionado ao domínio de um mercado nacional e internacional, visando sempre atrair e agraciar seus potenciais investidores e consumidores. Assim como todas as cerimônias que sucederam, considerando suas aclamações e exclusões. Somos treinados para apreciar a beleza e elegância de astros e estrelas e o quanto são ousados ou discretos em seus longos e smokings.

Nada de mal em celebrarmos conjuntamente e aprendermos assim os critérios mais justos para avaliar o desempenho de seus intérpretes, como se os jurados fossem absolutamente isentos, justos e profundos conhecedores de toda a pluralidade contida no conceito de atuação. Também nos esquecemos que essa celebração se iniciou no fatídico ano do *crash* da bolsa de Nova York, com seus consequentes sintomas de depressão generalizada e baixa autoestima estadunidense, dois anos após a chegada do cinema sonoro e todas as trágicas consequências econômicas que fizeram fechar as pequenas produtoras em seus longínquos territórios estrangeiros, incapazes de acompanhar os “progressos” tecnológicos desempenhados por Hollywood.

Não podemos ignorar o laço estabelecido entre essas forças políticas e econômicas, que sempre flertaram e mantiveram estreitas relações amistosas com os regimes ditatoriais e o número desproporcional de pessoas brancas, ocidentais, jovens, atraentes e heterossexuais, ao menos na fachada comportamental, propagadores de um ideal de eterna felicidade no reconhecimento glamoroso de seus atributos. Personalidades de sucesso, consagradas por sua capacidade de “vestir” personagens com notável naturalidade e simpatia.

É curioso pensar o quanto os agraciados com a estatueta se aproximam em sua graça e aparência do casting dos filmes da *Biograph*. O quanto o gosto pessoal de Griffith, em sua seleção, distribuição de papéis e indicações dadas para aprimorar a atuação e o melhor enquadramento de suas jovens e belas atrizes, estaria diretamente relacionado ao gosto e estilo pessoal, ou à sua sagacidade de compreender o que produtores e público desejavam ver. Algo que qualquer outro, com a mesma astúcia, poderia compreender e realizar para atender a essa demanda. Ou seria forçoso pensar que o sucesso de Mary Pickford, a “*America's Sweetheart*”, atriz mais bem paga do mundo de sua época, nada tem a ver com uma engrenagem de fabricação contínua de astros e estrelas?

A estrela é uma mercadoria total: não há um centímetro de seu corpo, uma fibra de sua alma ou uma recordação de sua vida que não possa ser lançada no mercado. Essa mercadoria total tem outras qualidades: é a mercadoria símbolo do grande capitalismo. Os enormes investimentos, as técnicas industriais de racionalização e uniformização do sistema transformam efetivamente a estrela numa mercadoria destinada ao consumo das massas. A estrela tem todas as virtudes dos produtos fabricados em série e adotados no mercado mundial, como o chiclete, a geladeira, o detergente, o barbeador etc. (...) Sem falar que a estrela-mercadoria não se gasta nem se estraga no ato do consumo. A multiplicação da sua imagem, ao invés de alterá-la, a torna ainda mais desejável.” (MORIN: 1982,P.76)

O mais assombroso desse processo é que todos desejam ser ou se casar com Mary Pickford, ou quem sabe possuir os olhos de Elizabeth Taylor. Adquirir o mesmo charme e a virilidade de um Clark Gable, ou Marlon Brando, a musculatura e os cabelos de um Brad Pitt. Quem sabe até ter uma amante com os seios iguais à Mae West ou Marilyn Monroe e uma empregada tão simpática como a negra Hattie McDaniel. Desde que, obviamente, tudo em seus devidos lugares. Do contrário, algo poderia colocar em risco os valores morais. E se hoje temos *Black Panther* (2018), uma *Wonder Woman: Bloodlines* (2019) ou um personagem gay da Marvel Comics, devemos observar o poder aquisitivo de um público consumidor que agora pode exigir e se deliciar com seus representantes, feitos sob medida. Tal como Walt Disney presenteou os brasileiros com a personagem Zé Carioca durante a política de “Boa Vizinhança” durante o governo Roosevelt.

A dominação do mercado correspondeu a uma colonização do imaginário. Portanto, não podemos pensar que o tipo de atuação desenvolvida nos Estados Unidos esteja

errada ou concebida de forma equivocada. O problema é que este estilo interpretativo e o conceito sobre o papel da atuação, que, inclusive, determina onde reside a “boa atuação”, ultrapassa em muito suas fronteiras territoriais, despreza as diferenças comportamentais e culturais, embranquece e normatiza todas as matizes de cor e raça, interferindo decisivamente no desejo e imaginário de espectadores de La Paz, Denpasar, Manaus ou Luanda.

Se Hollywood perdeu sua força nos anos 1960, conseguiu reavê-la na espetacularidade alcançada por *Close Encounters of the Third Kind* (1977), *Star Wars* (1977), *E.T.* (1982), *Titanic* (1997), *Avatar* (2009) e tantas outras produções, que continuamente aprenderam a combinar a estética e a moralidade conservadora, embalados por toda uma parafernália de dispendiosos efeitos que disfarçariam seus signos ideológicos. E se os anos sessenta representaram uma queda nas receitas, a televisão entrou para multiplicar com maior rapidez o mesmo efeito devastador de diferenças e particularidades, que poderiam garantir a natural pluralidade de corpos, línguas e comportamentos diversificados.

Pasolini chegou a afirmar que não conseguiria mais encontrar o mesmo biotipo de jovens, se quisesse refilmar *Accattone* nas periferias da Roma dos anos 1970. “*Non potrei più farlo. Non troverei più un solo giovane che fosse nel suo ‘corpo’ neanche lontanamente simile ai giovani che hanno rappresentato se stessi in Accattone.*”¹³⁰ (PASOLINI,1999: 677). O cineasta italiano reconhecia já em meados da década de setenta uma destruição ainda pior e mais eficaz do que a anterior operada pelo fascismo, pois ao invés de eliminar pessoas, destruía completamente suas culturas originárias, seus princípios, seus desejos e seu comportamento, impondo os valores de uma cultura de consumo, modificando antropologicamente homens e mulheres, reduzindo toda uma população frágil e periférica a uma cultura de imitadores subalternos, atrelados aos valores da Sociedade de Consumo. Em suas *Lettere Luterane* (1975) iria escrever, didaticamente, sua visão sobre os efeitos daquilo que considerava um “cínico genocídio” das especificidades culturais e populares (PASOLINI,2005: 703). No ano anterior, em seus *Scritti Corsari* (1974) ressaltava o quanto a Cultura produz seus códigos, e esses são responsáveis por produzir o comportamento, que por sua vez, configura uma linguagem. “*In un momento storico in cui il linguaggio verbale è tutto*

130 Trad.: Não poderia mais. Não encontraria mais um único jovem que estivesse em seu 'corpo' nem remotamente semelhante aos jovens que representaram a si mesmos em *Accattone*.

*convenzionale e sterilizzato (tecnicizzato) il linguaggio del comportamento (físico e mímico) assume una decisiva importanza*¹³¹.” (PASOLINI,2005: 315)

E assim, sem a ambição de ter apresentado todas as possíveis variações que possam estar contidas no âmbito da atuação, pois muito nos faltaria sobre as tradições asiáticas, africanas ou latino-americanas, incorporando seus saberes e metodologias extremamente originais. Tampouco se pretendeu desmerecer os métodos interpretativos ensinados nas instituições pedagógicas de Los Angeles ou Nova York, ou mesmo duvidar dos critérios de qualidade no reconhecimento e premiação dos intérpretes, protagonistas e coadjuvantes, das produções de Hollywood.

A questão que se coloca é o quanto foi construída e consolidada uma supremacia hegemônica, alcançada por essas produções, que acabaram por homogeneizar o entendimento e a prática da atuação, como se houvesse apenas um único e superior caminho a ser percorrido e reconhecido como tal. O quanto essa hegemonia foi responsável por destruir códigos e linguagens comportamentais, estabelecendo padrões de juventude e beleza com esdrúxulos modelos, absolutamente inalcançáveis e inadequados aos povos e pessoas distantes de um ocidente onipotente e idealizado.

A distribuição global de poder ainda tende a fazer dos países do Primeiro Mundo os ‘transmissores’ culturais, enquanto os outros são reduzidos à condição de ‘receptores’. Sob esse aspecto, o cinema herda as estruturas estabelecidas pela infraestrutura do império. (...) Tal processo de homogeneização se intensificou logo após a Primeira Guerra Mundial, quando as companhias de distribuição de filmes norte-americanos (seguidas pelas companhias europeias) começaram a dominar os mercados do Terceiro Mundo, e se acelerou após a Segunda Guerra com o crescimento das grandes corporações transnacionais dos meios de comunicação. (STAM & SHOHAT, Ella. 2006, p.63)

Esse resto da humanidade, de que nos fala Robert Stam e Ella Shohat, diminuído e inferiorizado, como se tratasse sempre de uma minoria extraordinária, composta por pessoas comuns, desprovidas do charme, aparente inteligência e elegância. Isso tudo representa uma inteira inversão de uma balança, há muito tempo desregulada, que acaba pendendo para uma determinada parcela minoritária da população ansiosa por ver seus

131 Trad.: Num momento histórico em que a linguagem verbal é completamente convencional e esterilizada (tecnicamente), a linguagem do comportamento (físico e mental) assume uma importância decisiva.

caprichos e valores reproduzidos com a máxima naturalidade e sentido de superioridade, como se não houvesse alternativa.

Torna-se necessário reconsiderar os critérios que utilizamos para diferenciar os “bons” dos “maus” ou, ainda pior, dos “não” atores. Como se houvesse sempre um parâmetro único referencial a ser adotado e imitado, excluindo tudo o que não se ajustar confortavelmente nesses arbitrários e impositivos critérios. É urgente repensar o quanto Hollywood possui, de fato, os atributos necessários para se sobrepôr ao que ainda nos resta de um mundo desproporcionalmente globalizado.

Seria também interessante abrir os olhos e ver quantas possibilidades o teatro, a pintura e as outras artes podem nos acrescentar sobre o significado de “representação” da realidade. Adquirir novos instrumentos, ampliar percepções, diluir fronteiras, não apenas estéticas, mas também geográficas. Rever a desproporção evidente de películas que não conseguem usufruir de um minimamente razoável sistema de circulação.

A despeito de sua posição hegemônica, Hollywood contribui apenas com uma fração da produção cinematográfica mundial. Mesmo que o Terceiro Mundo apresente a produção mais numerosa, seus filmes raramente aparecem nos cinemas, nas videolocadoras ou mesmo em cursos acadêmicos de cinema, onde em geral, são vistos como interesse específico de uma minoria. (STAM & SHOHAT, Ella. 2006, p.62)

Afinal, se o mundo está novamente em transição, abreviando tempos e encurtando distâncias, através das novas tecnologias digitais, esta talvez seja a nossa melhor hora para colocarmos em xeque aquilo que estabelecemos como “centro” e o que destinamos como “zonas periféricas”. Reavaliarmos o quanto as nações contemporâneas da Ásia, América Latina e África são politicamente independentes ou “*continuum tão dominadas e dependentes quanto o eram na época em que viviam governadas diretamente pelas potências europeias.*” (SAID, 2011: p.56). E até mesmo olharmos para essas velhas “potências” e descobriremos que também elas estão repletas de zonas de sombras e periferias. Pois quando nos referimos a um cinema europeu contemporâneo sabemos que ainda estaremos nos referindo a uma restrita filmografia de quatro ou cinco nações. Constataremos o quanto a comunidade europeia mantém ainda, visivelmente, desequilibrada a circulação dos filmes de suas nações. O que dirá então o Mercosul, que pouco ou nada promoveu na incrementação de um diálogo cinematográfico efetivo entre os países latino-americanos?

E assim chegamos ao século XXI com os “nossos” filmes e os filmes “deles”. Com a “boa” a “má” e a “não” atuação, seguindo os critérios criados e propagados com toda euforia e violência sorridente aos quatro cantos do mundo. Nós, os que ficamos de fora dessa festa, aprendemos a admirar os vestidos, os smokings, os discursos e os penteados, como se nós estivéssemos lá. Como se fizéssemos parte dessa febril cerimônia que reconhece e recompensa a “boa atuação”. Os tabloides e blogs nos ensinam a fazer listinhas de apostas, a chorar pelas injustiças, a comentar com amigos e familiares, provar nossa expertise e a pensar que basta um maior esforço e estaremos todos ali representados. Todos. Nós, os brasileiros. Nós, os portugueses. Nós, os bolivianos. Nós, os marroquinos. Nós, os angolanos. Nós, os sérvios. Nós, os tchecos. Nós, os peruanos. E tantos outros nós, que nem nos damos conta.

Também nos cabe refletir sobre o atual momento, no qual que se consolida com mais clareza um novo contexto na era digital, através da possibilidade de se fazer filmes com o próprio celular, da propagação de canais de streaming, da migração da audiência, do abalo sísmico provocado nos conglomerados e nas emissoras de televisão, indícios incontestáveis de uma nova transformação tecnológica, novos equipamentos, transmissões, compartilhamentos de tela e, obviamente, novas disputas de mercado. Mas será que com tudo isso haverá de fato uma ruptura, uma inversão, ou efetiva pluralidade? Ou continuaremos a ver a mesma estrutura por trás das novas produções em diferentes dispositivos? Onde se encontra, em meio a essa euforia tecnológica, uma efetiva discussão sobre as conhecidas hegemonias, que há mais de um século assombram a produção cinematográfica e estende suas garras para a maior parte da produção audiovisual?

Embora seja perceptível o debate sobre representação, racismo e igualdade de gênero na pauta de festivais e produtoras contemporâneas, ainda é visível um lastro colonialista e ainda contaminado por falsos espelhamentos positivistas, que nos remetem diretamente à passagem do século XIX para o XX. Principalmente, quando nós os latinos, nós os africanos, nós os asiáticos, ainda dependemos das pautas elaboradas e difundidas por uma minoria europeia e norte-americana.

Talvez seja prudente olharmos o século XXI com a desconfiança proposta por aquele filósofo italiano, que nos alertou sobre o sentido de contemporaneidade, quando lançou o desafio: *“De quem e de quê somos contemporâneos? E, sobretudo, o que significa sermos contemporâneos?”* (AGAMBEN:2010, p.19) Se seguirmos suas pistas

atrás de um contemporâneo que pode ter sido abandonado no passado, lá nos tempos remotos, longe daquilo que nos ofusca e cega. Se por um instante nos recordarmos que o fenômeno da atuação não começou no cinema, menos ainda com Griffith, talvez no tempo dos ritos à Shiva ou à Dioniso, ou até bem antes, em tempos anteriores ao moralismo de Platão. Onde os poetas, mestres da verdade, não dissociavam *Alétheia* e *Léthe*, a representação do mundo era ambígua, onde as coisas e as pessoas podiam ser ou não ser ao mesmo tempo.

Em um tempo anterior à noção de ator, lá nos primórdios, quando não poderia haver uma negação sobre algo cuja essência, desde sempre, foi plural. O fenômeno da atuação, seja na tradição de Dioniso ou de Shiva, sempre admitiu a ambiguidade, entre o humano e a divindade, parte encoberta pela máscara, parte revelada pela persona. Quando “dizer” e “bailar” não eram opostos. A palavra era som, significado, mas música também. Quando o performer bailava, como um xamã, representava a humanidade, mas também o fogo, o éter da criação, o logos, o mundo sagrado e o profano. Quando despertava deuses e demônios com seus chocalhos, guizos e gritos expressivos, pois eram forças complementares que deveriam conviver e, mutuamente, se respeitar. Quando o mundo só poderia ser representado em sua plenitude subjetiva.

Bibliografia

- ADLER, Stella *L'Arte della Recitazione*. Roma: Dino Audino Editore, 2017
- AGAMBEN, Giorgio *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010
- ANTOINE, Andre, *Antologia de textos sobre naturalismo*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011
- APPIA, Adolphe *La musica y la Puesta em escena. La obra de Arte Viva*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2014.
- APRÀ, Adriano. ROSSELLINI, Roberto. *Il mio método: Scritti e interviste*. Venezia: Marsilio, 1987.
- ARGAN, Giulio Carlo – *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992
- ARISTARCO, Guido. *Storia delle teorie del film*. Torino: Giulio Einaudi, 1951.
- ARISTÓTELES. *Poética*. (Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa). Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1998
- ARTAUD, Antonin *Del Meraviglioso. Scritti di Cinema e sul Cinema*. Roma: Minimum Fax, 2001
- _____ *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984
- BALÁZS, Béla “O Homem Visível” in Xavier, Ismail *A Experiência do Cinema: antologia* Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983
- _____ *Il film: Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*. Torino: Giulio Einaudi, 1952.
- BARBARO, Umberto. *Elementos de estética cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BARTHES, Roland “O Efeito de Real” in *Literatura e Semiologia. Pesquisas Semiológicas*. Vozes: Petrópolis, 1972
- BAZIN, Andre *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac&Naify, 2014.
- _____ *O realismo Impossível*. Belo Horizonte: autentica Editora, 2017.
- BECK, Julian. *La vita del Teatro. L'artista e La lotta del popolo*. Torino: Einaudi, 1975
- BENEDETTI, Jean *Stanislavski An Introduction* New York : Theatre Arts Books, 1982.
- BERGALA, Alain *Roberto Rossellini e a invenção do Cinema Moderno* in OLIVEIRA, Luis Miguel; CERANTOLA, Neva (Org) *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/ Museu do Cinema, 2007

- BERGALA, Alain; BALLO, Jordi, BORGNA, Gianni *Pasolini Roma*. Barcelona: Skira Flamarion, CCBB, 2013
- BERGMAN, Ingrid. & BURGESS, Alan. *Ingrid Bergman: História de uma vida*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- BERTETTO, Paolo (Org.) *Azione! Come i grandi registi dirigono gli attori*. Roma: Minimun Fax, 2007
- _____ (Org.). *Il cinema d'avanguardia: 1910-1930*. Venezia: Marsilio, 1983.
- BERTHOLD, Margot *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BETTI, Laura; GULINUCCI, Michele. *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991
- BINER, Pierre *O Living Theatre*. Lisboa: Forja, 1976
- BIRRI, Fernando. *Za e l'America Latina CINEMAIS – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro, n.34, abril/junho, p-113-134, 2003
- BRAKHAGE, Stan “Metáforas da Visão” in XAVIER, Ismail *A Experiência do Cinema*. Graal: Rio de Janeiro, 1983
- BRANDÃO, Junito de Souza *Mitologia Grega*. Volume III. 9ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998
- BRANDO, Marlon; LINDSEY, Robert *Brando. Canções que minha mãe me ensinou*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1978
- BRESSON, Robert *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano: 1 – Dalle origini alla seconda guerra mondiale*. Roma: Laterza, 2004.
- _____ *Cent'anni di cinema italiano: 2 – Dal 1945 ai giorni nostri*. Roma: Laterza, 2006.
- BURCH, Noel *Práxis no Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973
- BUTLER, Judith *Problemas de Gênero. Feminismo e Subversão da Identidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CANTON, Luciana Giannini *A técnica Meisner e as sementes do Sistema stanislavskiano plantadas em solo americano*. USP 2019
- CARDOSO, Abílio Hernandez *Dar a ver o que nos cega*. Lisboa: Edições 70, 2019
- CARDULLO, Bert. (Org) *Satyajit Ray interviews*. Mississippi: UPRESS, 2007.

- CARLSON, Marvin *Performance – Uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010
- CASSETTI, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Cassou, Jean *Panorama das Artes Plásticas Contemporâneas*. Lisboa: Editorial Estúdios, 1962.
- CAVALIERE, Arlete Orlando; VÁSSINA, Elena. A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos. In: *Teatro russo: literatura e espetáculo*[S.l: s.n.], 2011.
- CERANTOLA, Neva; FINA, Simona (orgs.). *Abbas. Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2004.
- CHAPLIN, Charles *Minha Vida na Arte*. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio editores, 2005
- CHARNEY, Leo “Num instante: o cinema e a filosofia da realidade” in CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naif: 2004
- CHIARINI, Luigi. *Panorama del cinema contemporâneo: 1954-1957*. Roma: Bianco e Nero, 1957.
- CHIESI, Roberto. & CHIARCOSSI, Graziella (Orgs.) *Pier Paolo Pasolini: My Cinema* Bologna: Cineteca di Bologna, 2012.
- CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996
- Chklóvski, Viktor “The Soviet School of Acting” in TAYLOR, Richard. & CHRISTIE, Ian. (Orgs.) *The film factory: Russian and soviet cinema in documents 1896-1939*. London: Routledge, 1994.
- CIMENT, Michel *Elia Kazan por Elia Kazan*. 3ªed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998.
- CLURMAN, Harold *The Fervant Years. The Group Theatre & The 30's*. Nova York: Da Capo Press, 1983
- COMOLLI, Jean-Louis *Ver y Poder. La inocência perdida: cine, television, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera: Nueva Libreria, 2007.
- CORRA, Bruno *Musica Cromatica in* BERTETTO, Paolo. (Org.). *Il cinema d'avanguardia: 1910-1930*. Venezia: Marsilio, 1983.
- CRAIG, Edward Gordon. *Del Arte del Teatro & Hacia um Nuevo Teatro*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2011

- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido. Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- DEREN. *Maya Essential Deren* New York: McPherson&Company, 2004
- DIDEROT, Denis *Discurso sobre a poesia dramática: Denis Diderot*. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.
- DULAC, Germaine *Dal Sentimento alla Linea* in BERTETTO, Paolo. (Org.). *Il cinema d'avanguardia: 1910-1930*. Venezia: Marsilio, 1983.
- EGGELING, VIKING *Dagli scritti postumi* in BERTETTO, Paolo. (Org.). *Il cinema d'avanguardia: 1910-1930*. Venezia: Marsilio, 1983.
- EISENSTEIN, Sergei *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002
- EPSTEIN, Jean “O Cinema e as letras modernas” in XAVIER, Ismail *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ESPINOSA, Julio *Recuerdos de Zavattini CINEMAIS – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro, n.34, abril/junho. p.83-90, 2003
- ESSLIN, Martin *Brecht, dos males o menor*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979
- EVREINOFF, Nicolas *The Theatre in Life*. Mansfield Centre: Martino Publishing, 2013.
- FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Fapesp, 1996.
- FABRIS, Mariarosaria; CALIL, Carlos Augusto; CALHEIROS, Alex. *Esplendor de Visconti*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo-Cinusp Paulo Emílio, 2002
- FARIA, J. (2001). *André Antoine no Brasil: a polêmica com Artur Azevedo. Sala Preta, 1*, 223-233. Obtido em 20/03/2020, de: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p223-233>
- FELLINI, Federico. *Fare un film*. Torino: Einaudi, 1993.
- FELLINI, Federico; GRAZZINI, Giovanni. (Org.) *Fellini: Entrevista sobre cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986
- GAUTHIER, Guy *O documentário- um outro cinema*. Campinas: Papyrus Editora, 2011
- GERVAISEAU, Henri Arraes “Flaherty e Rouch: a invenção da tradição” in *Devires*, Belo Horizonte, V.6.n.1, Jan/jun 2009
- GIARRUSSO, Francesco. (Org.) *Ermano Olmi: Uma excêntrica normalidade*. Lisboa: Il Sorpasso, 2012.

GISH, Lillian; PINCHOT, Ann *The movies, Mr. Griffith, and me*. New Jersey: Prentice-Hall, 1969.

GOFFMAN, Erving *A Representação do Eu na vida cotidiana*. 14º ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

GRIFFITH, David “*Actrizes de Cinema e Representação em Cinema*”, in OLIVEIRA, Luís Miguel. & MADEIRA, Maria João. (Orgs.) *D. W. Griffith*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2004.

_____ “*Juventude, o Espírito dos filmes*”, in OLIVEIRA, Luís Miguel. & MADEIRA, Maria João. (Orgs.) *D. W. Griffith*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2004.

_____ “*O Novo espetáculo toma o lugar do velho*”, in OLIVEIRA, Luís Miguel. & MADEIRA, Maria João. (Orgs.) *D. W. Griffith*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2004.

_____ “*O que eu exijo das Estrelas de Cinema*”, in OLIVEIRA, Luís Miguel. & MADEIRA, Maria João. (Orgs.) *D. W. Griffith*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2004.

_____ “*Five Dollar ‘Movies’ Prophesied*” in OLIVEIRA, Luís Miguel. & MADEIRA, Maria João. (Orgs.) *D. W. Griffith*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2004.

_____ “*Trabalhando para a Biograph Company*” in OLIVEIRA, Luís Miguel. & MADEIRA, Maria João. (Orgs.) *D. W. Griffith*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy *Risposta a Stanislavskij* in ATTISANTI, Antonio; BIAGINI, Mario *Jerzy Grotowski testi 1968-1998* Roma: Bulzoni, 2007

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, SESC, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2007

GUNNING, Tom. *D. W. Griffith & the origins of american narrative film: The early years at biograph*. Illinois: University of Illinois Press, 1991.

_____ “*Tecendo uma Narrativa*” in OLIVEIRA, Luís Miguel. & MADEIRA, Maria João. (Orgs.) *D. W. Griffith*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2004.

- HEILMAN, Pamela Sue, *The American Career of Maria Ouspenskaya (1887-1949): Actress and Teacher.*(1999). LSU Historical Dissertations and Theses. 6890. Obtido em 20/03/2020, de:https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/6890
- HENNEBELLE, Guy *Os Cinemas Nacionais contra Hollywood.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978
- HOCHKOFER, Matilde; MAGNANI, Luca. *Anna Magnani. La biografia.* Firenze: Bompiani, 2018
- JAKOBSON, Roman “Do realismo na arte”. In TODOROV, Tzvetan (Org.) *Teoria da literatura. Texto dos formalistas Russos.* São Paulo: UNESP, 2013.
- JOUBERT- LAURENCIN, Hervé “Pasolini e o naturalismo” in KACTUZ, Flávio (Org) *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política do seu tempo.* Rio de Janeiro: Uns entre outros, 2014.
- KIESLER, Frederick “Debacle del Teatro. Las Leyes de la Caja Escénica.” In SÁNCHEZ, José A.(Org) *La Escena Moderna. Manifestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias.* Madrid: Ediciones Akal, 1999
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001
- KRISTEVA, Julia. *História da Linguagem.* Lisboa: Edições 70, 2014
- LÉGER, Fernand “El espectáculo: Luz, color, imagen móvil.” In SÁNCHEZ, José A.(Org) *La Escena Moderna. Manifestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias.* Madrid: Ediciones Akal, 1999
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega -* São Paulo, Editora Perspectiva, 1996
- LIMA, Luiz Costa *Mimesis e Modernidade – Forma das Sombras.* 2 ed.São Paulo:Paz e Terra, 2003
- MACHADO, Arlindo *Pré-cinemas & pós-cinemas.* Campinas: Papyrus, 1997
- MAE, Marsh *Screen Acting* Los Angeles: Photo-Star Publishing co, 1921
- MAETERLINK, Maurice. Um Teatro de Andróides. Pitágoras 500. *Revista de Estudos Teatrais.* Dep de Artes Cênicas – Instituto de Artes – Unicamp. v.3, n.1, p. 88-92, abril de 2013
- MALINA, Judith; VALENTI, Cristina *Conversazioni com Judith Malina. L’arte, L’anarchia, Il living Theatre.* Milano:Elèuthera, 1998
- MARINIS, Marco *El Nuevo Teatro, 1947-1970.* Barcelona: Paidós, 1987.
- MASI, Stefano PUDOVKIN . Roma: Il Castoro Cinema, 1986

- MERRIT, Tom “Griffith-Gish: uma história complicada” in OLIVEIRA, Luís Miguel. & MADEIRA, Maria João. (Orgs.) *D. W. Griffith*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2004.
- MEYERHOLD, Vsévolod *Do Teatro*. São Paulo: Iluminuras, 2012
- MITRY, Jean *Storia del Cinema Sperimentale*. Bologna: Clueb, 2006
- MOREL, Jean-Paul (org) *L’usine aux Images. Riccioto Canudo*, Marseille: Nouvelles Éditions Séguiet ET Art Éditions, 1995
- MORIN, Edgar. *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989
- MULVEY, Laura “Prazer visual e cinema narrativo” in XAVIER, ISMAIL A *Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal: 1983
- MUNSTERBERG, Hugo. “The Film: a Psychological Study” in XAVIER, ISMAIL (Org) *A Experiência do Cinema*. Graal: Rio de Janeiro, 1983
- OLIVEIRA, Luis Miguel; CERANTOLA, Neva (Org) *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa:Cinemateca Portuguesa/ Museu do Cinema, 2007
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- PEARSON, Roberta E. *Eloquent Gestures. The transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Los Angeles: University California Press, 1992
- PICKFORD, Mary “Mary Pickford sobre Griffith” in OLIVEIRA, Luís Miguel. & MADEIRA, Maria João. (Orgs.) *D. W. Griffith*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2004.
- PICON-VALLIN, Béatrice *Meierhold*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PLATÃO A *República*. (Trad. Maria Helena da Rocha Pereira) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949
- PUDOVKIN, Vsevolod. *O Ator no Cinema*. São Paulo: Casa do Estudante do Brasil, 1956
- _____ *On The Principle of Sound in Film* in TAYLOR, Richard. & CHRISTIE, Ian. (Orgs.) *The film factory: Russian and soviet cinema in documents 1896-1939*. London: Routledge, 1994.
- _____ *Stanislavsky's System in the Cinema* The Anglo-Soviet Journal, Autumn 1952, pp. 34-44 Obtido em 22/04/2020, de <https://www.unz.com/print/AngloSovietJ-1952q3-00034/>

- RANCIÈRE, Jacques “O efeito de realidade e a política da ficção” . Revista Novos Estudos n.86, março de 2010 (Pp. 75-90)
- READ, Herbert *Uma história da pintura moderna* São Paulo: Martins Fontes, 2000
- RICHTER, Hans “L’anima male addestrata” in BERTETTO, Paolo. (Org.). *Il cinema d’avanguardia: 1910-1930*. Venezia: Marsilio, 1983.
- _____ “Nuovi sistemi di creazionione cinematografica” in BERTETTO, Paolo. (Org.). *Il cinema d’avanguardia: 1910-1930*. Venezia: Marsilio, 1983.
- ROCHA, Glauber *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- RODRIGUES, Nélon *O Remador de Ben-Hur. Confissões culturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RONDOLINO, Gianni. *Luchino Visconti*. Torino: UTET, 1981.
- _____ *Storia del cinema 1e 2* Torino: UTET Libreria, 2006. v.1.
- ROSARIO, Filipa *O trabalho do Actor na obra de John Cassavetes*. Lisboa: Documenta, 2017.
- ROTHA, Paul. *Robert J. Flaherty: A biography*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998
- ROUCH, Jean “Sobre las vicisitudes del yo: El bailarín poseído, el mago, el hechicero, el cineasta y el etnógrafo” in DAVIES, Andy; RODRIGUEZ, Nuria *Miradas Cruzadas Cine y Antropologia*. Madrid: La Casa Encendida, 2007
- RUTTMAN, Walter “Principi del cinema Sonoro” in BERTETTO, Paolo. (Org.). *Il cinema d’avanguardia: 1910-1930*. Venezia: Marsilio, 1983.
- SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada. A barulhenta História do Cinema Mudo*. 2ª Ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2011
- SANTOS, Maria Thais Lima *Na cena do Dr. Dapertutto: Poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009
- SCHECHNER, Richard “Rituais” in LIGIÉRO, ZECA *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012
- SCHLEMMER, Oskar. “Hombre y Figura Artística”. In SÁNCHEZ, José A. *La Escena Moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal, 1999

- SCHREYER, Lothar “La obra de arte escénica” in SÁNCHEZ, José A.(Org) *La Escena Moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal, 1999
- SHOHAT, E. e STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SITI, Walter. & LAUDE, Silvia De. (Orgs.) *Pier Paolo Pasolini tutte le opere: Per il cinema – Vol I e II*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001.
- SITNEY, P. Adams. *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000* New York: Oxford University Press, 2002
- STANISLAVSKI, Konstantin. *A preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979
- _____ *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989
- _____ *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987
- STRASBERG, Lee *Um Sonho de Paixão. O desenvolvimento do Método*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990
- STRICH, Christian. & KEEL, Anne. (Orgs.) *Fellini por Fellini*. Rio Grande do Sul: L&PM, 1986.
- SWEET, Blanche “Blanche Sweet sobre Griffith” in OLIVEIRA, Luís Miguel. & MADEIRA, Maria João. (Orgs.) *D. W. Griffith*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2004.
- TAIROV, Alexander “El Teatro Liberado” in SÁNCHEZ, José A.(Org) *La Escena Moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal, 1999
- TARLEKAR, G.H. *Studies in the Natyasastra*. 2ª ed. New Delhi: Motilal Banarsidas, 1999
- TELES, Gilberto Mendonça *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro 20ª Ed*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012
- TESSARI, Roberto. *Teatro e avanguardie storiche. Traiettorie dell’eresia*. Roma-bari: Editori Laterza, 2005.
- TOPORKOV, Vassíli *Stanislavski ensaia – memórias*. São Paulo: É realizações, 2016
- TURNER, Victor *Do ritual ao teatro – A seriedade humana de brincar*. Editora UFRJ: Rio de Janeiro, 2015
- USAI, Paolo Cerchi *Georges Méliès*. Milano: Il castoro cinema, 2009

- VAJTANGOV, Evgueni “Testimonios” in SÁNCHEZ, José A.(Org) *La Escena Moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal, 1999
- VAN GENNEP, ARNOLD. *I riti di passagio*. 1ª ed. Torino: Bollati Boringhieri, 1981
- VERNANT, Jean-Pierre Vernant; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999.
- VERTOV, Dziga Nascimento do Cine-olho in Xavier, Ismail A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983)
- XAVIER, Ismail (org) *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *O discurso cinematográfico – a opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- ZOLA, Emile *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982