

**Linguagem atorial:
a atuação no entre-lugar do audiovisual e do teatro**

*Actor's language:
acting at the in-between of audiovisual and theatre*

Ricardo Di Carlo FERREIRA¹

Resumo

O trabalho mensura a extensão dos aspectos concernentes à linguagem atorial no entre-lugar do audiovisual e do teatro, explorando os meandros do intérprete cênico e a sua transdisciplinaridade operativa neste interstício. Para tanto, a pesquisa desenvolveu-se em caráter bibliográfico e prático, analisando, inicialmente, o panorama do intérprete cênico contemporâneo, o seu *status*, no espaço intervalar investigado, bem como a sua tessitura histórica. Na sequência, atualiza o entendimento acerca da comunicação e linguagem de ator, e aborda a hipótese do uso da “dilatação”, uma técnica de interpretação teatral, como meio atorial de adaptação da atuação para a linguagem audiovisual. Ao fim, apresentam-se os resultados de uma investigação prática baseada na relação da insurgência da teoria do ator-autor e a sua relação com a premente representação de *masculinidades em reconstrução*, isto é, não hegemônicas, via interpretação do ator, neste entre-lugar.

Palavras-chave: Linguagem atorial. Entre-lugar. Masculinidades em reconstrução. Ator-autor. Dilatação.

Abstract

This paper measures the dimension of aspects concerning the actor's language at the in-between of audiovisual and theatre, exploring the interpreter's intricacies and his/her operative transdisciplinarity in this interstice. With this in mind, this study was developed both through reading and practice, proposing the use of *dilation*, a theatrical interpretation technique, as an actor strategy for adapting acting to the audiovisual language. At the end, we present the results of a practical investigation based on the relation of the insurgency of actor-author theory to the representation of masculinities under reconstruction, by actor's interpretation at this in-between.

Keywords: Actor's language. In-between. Masculinities under reconstruction. Actor-author. Dilation.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR. Bolsista da Fundação Araucária - FA. Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: imagem e experiência estética (CNPq). E-mail: ricodicarlo@gmail.com

Introdução

Nos marcos do presente, a linguagem atorial encontra caminhos operativos em diferentes lugares² nas múltiplas linguagens artísticas, tais como o teatro, o cinema, a televisão, a *performance art*, o circo, entre outras. É contumaz, conseqüentemente, o trânsito dos atores na ambiência intersticial de diversos campos de atuação, em especial, no entre-lugar³ do teatro e do audiovisual. Nesta multiplicidade de lugares o ator comunica por meio da sua linguagem⁴, a atorial, que em outras palavras nada mais é do que a atuação. Urge a implementação desta distinção da linguagem do ator daquelas em que ele atua na seara da arte pelo fato de terem ocorrido transformações taxativas ao longo da história acerca de qual seria o seu lugar fundamental.

Se no passado a arte teatral era entendida como a arte de ator como apregoava o mestre francês Étienne Decroux (1963), na medida em que o teatro imputou historicamente diversos outros agentes na sua realização, a noção de pertencimento do teatro foi alterada. As transformações a respeito do entendimento estético sobre o trabalho do ator vinculam-se, evidentemente, ao contexto cultural de produção da arte compreendida a partir da formação dos seus realizadores, da insurgência de novas linguagens artísticas e do interesse social do período histórico.

Nesse quadro, o *intérprete cênico*⁵ recontextualizou a sua própria linguagem, face as suas novas possibilidades operativas, sociais e políticas, passando a exercer o seu ofício de atuação no entre-lugar do audiovisual e do teatro, em processo de comunicação praxeológica (modulada e/ou adaptada) no entre-meio de linguagens.

² Utilizo a noção de *lugar antropológico* definido como “identitário, relacional e histórico” (AUGÉ, 1994, p. 73), que inclui “a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza” (*idem*, 1994, p. 73).

³ É o lugar intervalar, o interstício, o entre-meio, o campo híbrido, que “deve ser mapeado como um novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas” (BHABHA, 1998, p. 298), em que, “as identidades se constroem não mais nas singularidades – como as de classe, gênero, etc. – mas, nas fronteiras das diferentes realidades. Trata-se dos entre-lugares. Eles são compreendidos como um pensamento liminar, construído nas fronteiras, nas bordas” (RIBEIRO, 2015, p. 163).

⁴ Sabe-se que, “esse espaço semiótico e esse papel contínuo da comunicação social como fator condicionante não aparecem em nenhum lugar de maneira mais clara e completa do que na linguagem” (BAKHTIN, 1995, p. 36).

⁵ Modalidade atuacional que visa concretizar, na encenação, a encarnação/incorporação/*embodiment* do seu personagem. Tal noção preconiza que o ator é incumbido da tarefa de tornar algo físico ou corporificar o personagem; consagrada historicamente pelo textocentrismo; define muitas vezes o fator de empregabilidade dos atores.

Ambitudo atorial: o entre-lugar

No sentido mais restrito a atuação é por imanência a linguagem e a arte de ator sendo por si só um tema de inesgotável extensão, posto que pode ser exercida em diversos lugares e/ou entre-lugares. Cabe assim, investigação pragmática dos postulados comunicativos do campo atoral em sua tessitura que configura-se como *praxiológica* (QUÉRÉ, 1991). Isto porque o *modelo praxeológico de comunicação* desdobrado por Quéré (1991) alvitra perceber o ato comunicativo refletindo sobre o seu conjunto operativo e histórico, como fatores constituídores das ambiências e suas relações sociais (QUÉRÉ, 1991).

À vista disso, a investigação estrita da presença atoral neste lugar intervalar possibilita que se amplie ao menos o entendimento sobre a transdisciplinaridade dos atores brasileiros, que são muitas vezes ao mesmo tempo atores de teatro, cinema e televisão (GUIMARÃES, 2013). Esta relativamente ambiência do intérprete que se distingue da instância tradicional do teatro; esse modo de alternar trabalhos nos três meios de representação é determinante para que se compreenda a manifestação de autoria do ator no entre-lugar de atuação do audiovisual e do teatro, dado que essa noção do ator visto também como autor da obra é equivalente nos dois espaços de representação. Fala-se, portanto do *ator-autor*⁶ (MCGILLIGAN, 1975). Não obstante, a relevância desta discussão se dá pelo cenário em que o ator está inserido. Por muito tempo, historiograficamente, o ofício de ator tomou-se por sinônimo à arte teatral.

Apesar de ter havido mudanças radicais nesse modo de pensar em sua natureza política, e fala-se aqui não apenas de fatores correlacionados à política em nível de sociedade, mas de política na e da arte. Há, ao longo da história, uma disputa de poder sobre o ente ator, borrada pelo interstício do entre-meio. Logo, a ideia de entre-lugar confronta de forma indicial os fatores de linguagens imanentes do intercâmbio dialógico que advém da brecha comunicativa conflituosa entre sujeitos antagônicos (BHABHA, 1998). É nesta esteira, que a profissão de ator vem sido capitaneada por uma premente

⁶ São “alguns poucos raros intérpretes cuja capacidade atuacional e personas cinematográficas são tão poderosas que eles corporificam e definem a própria essência de seus filmes” (MCGILLIGAN, 1975, p. 199 – tradução minha). No teatro, o ator-autor em geral opera via espetáculos solos, numa perspectiva em que procura ser “autor, diretor e coreógrafo de si mesmo (...) assina com sua presença e coloca em cena o que como indivíduo, artista e habitante do mundo considera que tem que ser colocado” (BETANCUR, 2015).

ingerência desde os seus primórdios na Antiguidade e que é constatada ainda nos dias de hoje, em que diversos agentes lhe imputam os ditames da linguagem atorial; realidade que não é verificável somente no teatro. Segundo Guimarães (2013) as teorias do cinema quase sempre nos ensinaram a menosprezar o trabalho do ator ou a ver no trabalho de encarnação do intérprete de cinema apenas as dimensões sociológicas e práticas, ao passo que a sua participação enquanto autor ou co-autor da obra passa a ser desvelada há pouco tempo (GUIMARÃES, 2013). Nota-se que analisar a carreira de ator em relação às suas particularidades operativas numa perspectiva ôntica⁷ não permite ampliar o entendimento necessário da ambiência e da presença atorial contemporânea. O entendimento emergente de *ator-autor* causa uma ruptura fulcral no interstício do audiovisual e do teatro que demanda, portanto, que se analise o panorama ontológico⁸ do intérprete cênico indo ao encontro do que envolve a sua *presença*⁹ neste entre-lugar.

Consideravelmente, isso se tangencia pela concepção heideggeriana de *ser-no-mundo*, que notoriamente substituiu o paradigma sujeito/objeto devolvendo “a autorreferência humana ao contato com as coisas do mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 70). Essa perspectiva sustenta a ideia de desvelamento do ser, porquanto *ser-no-mundo* “é um conceito perfeitamente ajustado a um tipo de reflexão e análise que tenta recuperar a componente de presença em nossa relação com as coisas do mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 91-92). Visto dessa maneira, o ente ator se inscreve num debate muito amplo. De forma mais específica é imprescindível que o ator lide com os acontecimentos verificados no seu entorno, que retroalimentam a sua ambiência e afetam os domínios de sua presença enquanto *ser*. Ora, se o ator está *sendo* as suas

⁷ Ôntico é aquilo que trata especificamente dos entes e, que é possível se verificar na superfície. No plano ôntico do ser residem “conceitos, situações, ideias, em que estamos acostumados (...). Na camada ôntica, as ideias, os conceitos, tem datas marcadas e precisas. O pensamento ôntico trata das coisas de uma forma genérica” (PIEADDE, 2014, p. 25).

⁸ Ôntico se refere à estrutura e à essência própria de um ente, o que ele é em si mesmo, sua identidade, sua diferença e suas relações em face de outros entes, enfim, sua existência própria, enquanto que o *ontológico* encontra-se relacionado ao estudo dos entes e, portanto, à investigação das próprias modalidades ônticas. Assim sendo, “a ontologia só é possível como fenomenologia” (ROCHA, 2005, p. 40). Sobre a *fenomenologia*: “o essencial para ela não consiste em realizar-se como *movimento* filosófico real. Mais elevada do que a realidade está a possibilidade. A compreensão da fenomenologia depende unicamente de se apreendê-la como possibilidade” (HEIDEGGER, 2009, p.78).

⁹ Constitui-se “pelo caráter de ser minha, segundo este ou aquele modo de ser. De alguma maneira, sempre já se decidiu de que modo a presença é sempre minha. O ente, em cujo ser, isto é, sendo, está em jogo o próprio ser, relaciona-se e comporta-se com o seu ser, como sua possibilidade mais própria. A presença é sempre a sua possibilidade” (HEIDEGGER, 2009, p.78).

possibilidades atoriais são expandidas ou minorizadas em face do seu próprio *ser*, da sua *presença* e, da hibridação gerada entre o seu ser e a conformação de estilos/discursos contida no interstício de sua ambiência. Dito de outro modo, a maneira como o intérprete relaciona-se e comporta-se com as coisas postas no mundo e, em especial, como se presentifica em face dos acontecimentos pode configurá-lo ou não como um ator-autor no entre-lugar do audiovisual e do teatro. No tocante da identidade social do intérprete cênico,

(...) vale dizer, o termo identidade deve responder às seguintes perguntas: quem os atores são? Quem eles crêem que são? Que imagem têm socialmente? Quem eles querem ser? Assim como um ator social não é, mas está sendo (...) a identidade é um processo de fazer-se, individualmente e coletivamente, na experiência social com os repertórios disponíveis ou desejados que são confrontados ou abandonados de acordo com a circunstância ou conveniência (RONSINI, 2003, p. 30).

Evidencia-se na contemporaneidade a representação de sujeitos sociais que antes eram negligenciados, isso coloca o intérprete do sexo masculino diante de uma nova questão para a atuação: o esboroamento de representações de uma masculinidade hegemônica; uma das razões de se restringir este estudo à análise da obragem do ator masculino. Há muito se fala que não existe um único modo de fazer-se homem na sociedade e que as personalidades masculinas são múltiplas, no entanto houve por um longo período um engessamento das representações masculinas, que vão deixando de ocorrer por conta de uma “feminização do mundo” (JANUÁRIO, 2016, p. 133). No entanto, torna-se

crescente a desconstrução de representações acerca da masculinidade hegemônica em filmes que colocam em protagonismo atores que fogem do arquétipo viril, em termos de corporeidade física e gestual. O avanço na concepção de representação cinematográfica se tangencia pelo discurso narrativo audiovisual da obra e pela técnica atuacional do ator que a interpreta via personagem. Essa fissura se abriu mediante as eminentes discussões contemporâneas de gênero, em especial as discussões sobre a crise de identidade masculina, que abriram espaço para a representação de identidades e corpos múltiplos, reverberando-se na cena fílmica ante o factual hibridismo de gênero, que evidencia masculinidades em reconstrução (FERREIRA, 2018, p. 606).

Como se pode ver urge que cada vez mais se analise as masculinidades e por consequência as suas representações no plano atoral (ou atorial, pois são sinônimos), bem como as particularidades operativas que ela demanda. Pondera-se, portanto, que compreender o entre-lugar do intérprete cênico envolve diretamente a ação e/ou reação deste profissional em face dessa ruptura de interpretação/representação (atuação!) de masculinidades em reconstrução nas obras teatrais e audiovisuais. Contemporaneamente, o cenário social impõe, portanto para o intérprete cênico que se considere que:

os homens também estão subjugados a uma série de expectativas de gênero, tais como o uso da força, o papel de provedores do lar, a imposição de atividade e constante disposição sexual, a recriminação de qualquer demonstração de emoção ou afetividade. Grande parte dos homens está muito longe de corresponder a essas expectativas e sofre com a necessidade de fazê-lo. Essas imposições sociais são muito fortes porque são incorporadas pelos sujeitos por meio da socialização e passam a ser vistas como naturais (CARVALHO *et al.*, 2012, p. 56).

Há que se considerar, portanto o hibridismo entre o masculino e o feminino. Os homens não possuem traços unicamente atribuídos ao estereótipo masculino viril. No entanto, nas representações de personagens masculinos na linguagem atorial (linguagem de ator – de atuação) ainda se pratica a hegemonia do arquétipo viril no estado de interpretação atoral. A problemática a que esta proposta se dedica é a de que personagens são expressos de forma a representar que possuímos somente um tipo de masculinidade, mas há os sujeitos, suas individualidades e identidades. Assim, torna-se imprescindível pesquisar as masculinidades que discutem ou permitem discutir na ou a partir da *performance* atoral outros modos de masculinidades que não a hegemônica tradicionalmente posta que não considera a ideia de hibridismo, conquanto nada parece ser neutro ou puro. Neste sentido, importa considerar que:

A noção de hibridismo revela, por assim dizer, o conceito de entre-lugar. Este se constitui como espaço intersticial, onde significantes e significados se encontram e produzem novos sentidos. Não se trata de uma via média (uma síntese homogênea), mas o estabelecimento de um espaço que supere as polaridades, permanecendo para além das singularidades, nem um e nem outro, mas numa hibridização que contesta os espaços de ambos. Entre-lugar, portanto, é acima de tudo um espaço produtivo, onde ocorrem as diversas formas de hibridismos. O entre-lugar é justamente o local da cultura, é seu lócus de enunciação, é o terceiro espaço proveniente do encontro entre significantes e significados (RIBEIRO, 2015, p. 167).

Desse modo, surgem novas formas de representação artística dos sujeitos que colocam o intérprete masculino a articular via atuação *masculinidades*, revelando e não escondendo o hibridismo de gênero nas identidades de seus personagens. Tudo isso parece se tangenciar na esfera da profissionalização do ator contemporâneo, entendendo que esse processo de preparação/qualificação atorial deve considerar o conhecimento de si, da própria *práxis* e do espaço que se habita ou que se deseja habitar.

Alvitra-se, portanto: Quem eu sou? Ator intérprete! Desejo atuar no teatro e no audiovisual? – se sim é importante que se conheça este entre-lugar e aquilo que é próprio da ontologia atorial neste espaço mirando perfazer-se ator profissional.

Metodologia experimental: entre o teatro e o audiovisual

A pesquisa ora apresentada em caráter experimental foi realizada a partir de um experimento fílmico emulando o entre-lugar investigado do cinema e do teatro como prática criativa de aprendizagem atorial por meio da experiência¹⁰, na busca de sua componente fundamental: a “sua capacidade de formação ou de transformação” (LARROSA, 2002, p. 26) do intérprete que a vivencia. Na medida em que “o saber da experiência não pode beneficiar-se de qualquer alforria, quer dizer, ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria” (*idem*, p. 27). Assim, em termos de formação do ator, essa abordagem ancora-se consequentemente na pedagogia do *aprender a aprender*¹¹ do ator

¹⁰ De acordo com Larossa (2002) a experiência não equivale à informação. Assim sendo, a experiência reside na “possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (...). A experiência funda também uma ordem epistemológica e uma ordem ética” (LAROSSA, 2002, p. 22-26). Nesse sentido, Larossa lança o desafio de não se confundir *experimento* e *experiência*: “Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade” (*idem*, p. 28). Trata-se de uma distinção, não da minoração da experimentação, do experimento. Acerca disso, Lima e Teixeira (2011, p. 5) esclarecem que o “experimento no contexto do ensino das ciências provoca a experiência do sujeito”, em outras palavras no contexto científico das ciências humanas, em grande parte, o experimento possibilita a experiência e aprendizagem dos e nos sujeitos pesquisadores.

¹¹ Tal concepção pedagógica é aderida neste estudo na tentativa de tornar possível a intencionalidade de se atender às necessidades de aprendizagem atorial, pois de acordo com Carvalho (1989) o ato educativo atorial deve ser “voltado para a sua autonomia e crescimento” (CARVALHO, 1989, p. 7). Na medida em que “a formação do intérprete cênico deve prover experiências pessoalmente satisfatórias para

(BARBA; SAVARESE, 1995), que orienta à autoinvestigação criativa e à autoapropriação técnica atoral. A partir dessa premissa, o experimento deu-se a partir de quatro marcadores:

1. a modulação ou adaptação da técnica atuacional no entre-lugar: O ator que atua no teatro, na televisão e no cinema precisa solucionar a modulação de sua técnica atuacional de uma linguagem artística para a outra. No que diz respeito às especificidades de cada linguagem, se no teatro a voz e o gesto tendem a ser expandidos pela característica de que muitas vezes as plateias são grandes e o público situa-se longe do ator, para o audiovisual desdobra-se a lógica inversa: a voz é captada em suas sutilezas por meio dos microfones, a câmera extrapola as dimensões da representação da realidade sob a forma de um *hiper close-up*. Nesta esteira, investiga-se a hipótese de que uma técnica de interpretação teatral (a dilatação¹²) atende ao menos parcialmente o problema de adaptação da atuação do ator, do teatro para a linguagem audiovisual.

2. a modalidade de atuação – a interpretação: No espaço intersticial do intérprete que advém do teatro e transita pela fissura: *palco e sets de filmagem*; há a predominância de se requerer a técnica interpretativa de atuação¹³, dado que essa é uma necessidade produtiva da encenação neste entre-lugar; ser um bom intérprete seria talvez o primeiro marcador a definir a empregabilidade atoral.

3. a conjuntura social: Para que se possa compreender as necessidades do intérprete contemporâneo que se estabelecem a partir do seu contexto social, o experimento prático desenvolve-se com base em uma das principais discussões de representação dos dias atuais, estruturando a encenação a partir da representação de

cada aluno individualmente” (*idem*, 1989, p. 7). Especificamente, a pedagogia do *aprender a aprender* apregoa que a formação do ator “inicia-se geralmente com a assimilação de uma bagagem técnica que se personaliza. O conhecimento dos princípios que governam o bios cênico permite algo mais: aprender a aprender [...], é a condição de dominar o próprio saber técnico e não ser dominado por ele” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 24).

¹² Técnica de atuação pela qual o ator dilata a sua presença e a percepção de seu espectador, buscando modos de representar o cotidiano de forma extracotidiana, e, portanto, artística, na cena. Nesse processo, “as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 54). No plano teatral, a dilatação é comumente abordada pelo viés de criação de partituras cênicas expandidas e amplas, na tentativa de se buscar uma atuação mais teatralizada, apartada da estética realista. Contudo, a técnica da dilatação não deixa de explorar o gesto minorizado, intimista – caro ao audiovisual e, também, trabalhado na técnica teatral, em questão. A dilatação é retroalimentada pela variação codificada de expandir e de fragmentar os meandros da atuação.

¹³ Não importa impor uma interpretação rígida, pois “interessaria descobrir o ator de cada um e não impor um padrão de ator” (CARVALHO, 1989, p. 7).

masculinidades, isto é, representação não hegemônica, não estereotipada de um personagem que vai na via negativa da fixação do arquétipo viril.

4. o ator-autor: O experimento prático se dá por meio da emulação fílmica do entre-lugar investigado (do ator que advém do teatro e opera no audiovisual a linguagem atorial), sob a égide do conceito de ator-autor preconizando a dissolução do entendimento de ambas as linguagens: a teatral e a audiovisual. Portanto, delimita que o ator (autor deste escrito) deveria percorrer esse caminho do teatro para o audiovisual via realização fílmica, escrevendo o texto (o roteiro), definindo a encenação, a montagem, o cenário, a fotografia, erigindo o personagem. De maneira a codificar a experiência de si, procurando

(...) investigar de que maneira a simples presença do ator *define a essência dos filmes* (...), impondo decisões estéticas às escolhas de *mise en scène* – escolha de certos tipos de planos, de um tipo determinado de personagem – e determinando, de maneira geral, a plástica de um plano, de uma sequência ou até de um filme inteiro (GUIMARÃES, 2013, p. 5).

Processo de realização: experimento prático

A realização do experimento prático, com o intuito de prover o espaço de experimentação e experiência emulando-se o entre-lugar investigado, insere a perspectiva da realização fílmica, assim sendo, ecoa, portanto, a teoria dos cineastas, especificamente a teoria da realização, pelo fato de que “um filme é um filme porque há um ato de filmagem” (COUTINHO, 2003, p. 215-216). Isso, visto que criar uma cena teatral sob a perspectiva de atuação cinematográfica, por exemplo, com a participação de uma plateia não seria útil ao desvelamento do problema da pesquisa. Foi necessário, nesta medida, por meio do ato fílmico pesquisar como o ator pode operar na criação audiovisual, via emulação da ambiência atorial nesse interstício. Nesta esteira, por meio dos marcadores de experimentação expostos acima narra-se abaixo de forma cronológica o processo de realização do experimento (o que foi definido e executado) atrelado ao seu provimento de experiência atorial.

Sobre o *tema/argumento do filme*, definiu-se: 1. *Perseguição midiática*: sobre a vida pessoal de atores famosos e a contumaz especulação a respeito da orientação sexual dos artistas; 2. *Masculinidades em reconstrução*: Representada via a interpretação do ator por meio da sua aparência física que foge do arquétipo viril

hegemônico (jovem, magro, não musculoso, traços delicados), do gestual e vocal, representando no corpo-voz (sinuosidade, languidez, romantismo, sensibilidade e histerismo); 3. *Caracterização do personagem*: andrógena (pelos no peito, camisa com longo decote, lábios vermelho-rosados, vários anéis nos dedos); 4. *Star system*: explorado pela representação do artista que se impele astro/estrela, anunciado pelo título do filme *L'acteur*¹⁴ (*O Ator*, em francês). No que concerne ao *roteiro*: 1. *Formato de monólogo*, emulando os espetáculos solos teatrais, sugere-se a presença de outro personagem, mas que não aparece e não fala.

O roteiro é engendrado de modo a possibilitar que a atuação do ator seja definidora da ação dramática/*mise en scène*; 2. *Sinopse do filme*: Um ator muito famoso despreocupado em apresentar-se de forma viril está à espera de um repórter que deseja entrevistá-lo. Absorto em suas memórias o ator passa a responder perguntas que possuem um único objetivo: provocá-lo. O personagem busca maneiras de não cair na clara armadilha do jornalista mal-intencionado até investir-se na posição de estrela arrogante, como forma de desviar o assunto dos escândalos de sua vida pessoal pondo fim à entrevista; 3. *Escritura*: realizada pelo próprio ator-autor o roteiro define toda a ação dramática, conquanto não delimita uma masculinidade específica; abrindo espaço para ser erigida/pesquisada na construção do personagem nos ensaio e nas filmagens. Apresenta-se abaixo apenas o monólogo (as falas, sem as rubricas) do texto pelo fato de que o formato ora apresentado de artigo não comporta a escrita completa do roteiro do filme:

Se você não se importa, eu vou ficar só com esta luminária acesa. Luz demais incomoda os meus olhos! Não! Veja! Eu nasci numa cidade grande. Aqui! Mas fui para Paris e foi lá! Exatamente por lá, que tudo começou! Hã! Eu sempre tive uma coisa com Paris. Hã, hã. Sim! Hã, hã. É verdade! Todos os meus delitos, por assim dizer, correram lá, mas, também é lá... Lá! Lar de meus amores... E, quando digo é porque foi justamente por lá que nasceram as obras de maior agrado do público: o Casaca Branca... Eu sempre achei que as minhas obras; bem! Se a música é a arte do músico. A pintura do pintor e por aí vai... Bem! Meus textos, minhas falas. Minhas cenas, por menor que seja a esquetezinha... Bem! Ela é minha, também! E não do espectador! Claro! Eu faço para alguém, mas faço, em primeiro lugar para meus amores e para os pouquíssimos amigos que tenho. Calma! Este prédio é muito antigo, devem estar gravando um filme no estúdio ali do lado; a energia se vai. Viu! Ah, sim! Os meus bens! Eles são a minha fonte

¹⁴ *L'acteur* - Filme experimental de investigação desta pesquisa sobre a linguagem atorial no entre-lugar do teatro e do audiovisual. 10 min, 2020. Realização: Ricardo Di Carlo.

inesgotável de prazer; prazer que eu tenho de empatar tudo num novo filme que há de sair! Tenho um filme para fazer faz muito tempo. O que me falta é... O que falta aos meus produtores: é tempo! Tempo para que eu crie a minha nova obra. Giuseppe, Giuseppe, Giuseppe! Vocês não têm outra coisa para falar, não? Falem! De mim! *Le roi des cons! Completément nul!* O que eu falei? Hã! Você tinha que tirar uma foto, não tinha? É? Mas o seu tempo acabou. O tempo de vocês sempre acaba. Só o meu tempo não acaba nunca. Nesta minha terra, desconhecida, incompreendida, assombrada, revolvida, de minha posse; só eu tenho voz, e você não pode falar aqui (L'ACTEUR, 2020, 10 min).

Sobre a *presença do ator*: 1. Negação da representação de masculinidade hegemônica, conforme já havia sido proposto no desenvolvimento do roteiro; 2. Composição do personagem via hibridação identitária (entre masculinidades e feminilidades); 3. Voz: tom de voz híbrido, elocução melodiosa, desenhos vocais (o que rompe com a masculinidade viril, que possui elocução objetiva); faz uso do silêncio, não atropela o interlocutor (apesar de ele ser inaudível e invisível); não grita, mesmo irritado; 4. Corpo: múltiplas pontuações nas ações físicas, gestualidade desenhada, dotada de uma sensualidade sinuosa com ares femininos; expressivo, o personagem demonstra a sua aura, seus pensamentos e suas emoções nas modulações faciais, nas respirações lânguidas, na histeria comedida, no revirar dos olhos e na sobrancelha arqueada; 5. Representação do arquétipo *ator astro/estrela*: hibridação entre astro e estrela; teatralidade nas expressões faciais, nos desenhos vocais e na pontuação dos gestos, evocando a representação de alguém que vive da cena, possuindo assim, larga experiência teatral – de atuação em si. Desse modo, quando está só despe-se da corporeidade teatral, que passa a ser incorporada na execução da entrevista; ao fim, assume uma postura natural, sem empostação de um astro/estrela, porém mantém a sua masculinidade não hegemônica; 6. A interpretação foi construída pelo viés teatral de atuação por meio da técnica da dilatação; pela fragmentação do gesto e da voz, paulatinamente se foi encontrando o equilíbrio de uma representação atorial que se circunscrevesse na linguagem audiovisual de interpretação. O tônus da interpretação fílmica fora conquistado ainda no período de ensaio. Durante as filmagens, a linguagem de atuação audiovisual, já havia sido modulada (adaptada). Constatando que a *dilatação* (considerando, para tanto, que é necessário que o ator tenha o pleno domínio sobre a técnica da dilatação) pode ser instrumento técnico atuacional capaz de atender a demanda de adaptação do ator, da linguagem de atuação teatral para a audiovisual de

interpretação. De tal modo, depreende-se que a mesma cena, poderia ser realizada nos dois contextos de atuação: o teatral e o audiovisual – modulada via *dilatação* ante as necessidades de cada linguagem.

No que tange estritamente ao *discurso fílmico*¹⁵ colocou-se em prática os seguintes aspectos: 1. *O enquadramento*: PM – função: narrativa; PP e PPP – função: dramática, revelar os sentimentos e pensamentos do personagem; PD – função: dar ênfase. Predominam no filme enquadramentos de PP e PPP pelo fato de que a narrativa se constitui pela presença do ator. 2. *A movimentação*: Predominantemente compõe-se por câmera fixa e movimento pró-fílmico (do ator no enquadramento) e *travelling* (quando a câmera se movimenta com a ação do personagem). 3. *O ponto de vista*: objetivo (convencional de observador que presencia) e subjetivo (quando a câmera assume o olhar de um personagem), pois em alguns momentos imprimir o olhar do jornalista e ao fim o do espectador que é colocado para dentro da cena. 4. *A angulação da câmera*: *Cena inicial* (figura 1): Predominância de angulação normal (plana) frontal. Apresenta a situação, a dramaticidade, o personagem e a encenação; *Longo do filme*: predominantemente ângulo $\frac{3}{4}$, levemente a *plongée* (figuras 2 e 3) – para evidenciar leve julgamento sobre o relato/comportamento do ator/personagem. Exceto nos momentos em que o personagem desafia o seu interlocutor invisível-inaudível, pois então a câmera assume angulação normal $\frac{3}{4}$ (figuras 4 e 7). E, também, no dos objetos (cigarros, cinzeiro) que é filmado a *plongée* (figura 5); e, *Final do filme (momento em que o ator transfere o olhar; olhando diretamente para a câmera)*: angulação normal (plana) frontal (figuras 8 e 9) – alude-se que ele fala para um espectador específico, que acompanha sempre a sua audiência. 5. *A fotografia*: Predominância do claro escuro (uso de luz e sombra) para evidenciar a dualidade do personagem, que nunca tem o rosto completamente iluminado; Coloração editada; Fundo vermelho com leve rebatimento em azul na sombra; Luz: da própria luminária utilizada na cenografia, emulando o efeito holofote (para um ator que está habituado a isso, devido a sua natureza de astro/estrela) e a produção de *flares*¹⁶ (figuras 2, 4, 8 e 9) na fotografia para reforçar ainda mais a

¹⁵ Glossário de termos audiovisuais: *Plano Médio* – PM: Enquadra-se o personagem da cintura ou próximo dela para cima. *Primeiro Plano* – PP: Enquadra-se o personagem do peito para cima. *Primeiríssimo Plano* – PPP: Enquadra-se o personagem dos ombros para cima. *Plano Detalhe* – PD: Enquadramento de parte do rosto ou objeto. *Angulações da câmera* – *Normal plana*: Quando a câmera está posicionada na mesma altura do olho do ator; $\frac{3}{4}$: Mostra aproximadamente $\frac{3}{4}$ do rosto do personagem; *Plongée*: Quando a câmera está posicionada acima do personagem ou objeto filmado.

¹⁶ Efeito ocasionado na captura da imagem proveniente da entrada direta de luz na lente da câmera.

ideia de holofote, especialmente na aplicação dos planos em $\frac{3}{4}$.

Em relação à *trilha sonora*: 1. Composta originalmente para o filme (pelo próprio ator-autor da pesquisa) por meio de improvisações no piano entre graves e agudos, no mesmo tempo-ritmo da partitura cênica do ator, e, por meio de vocalizes, recriando as mesmas intenções dramáticas atoriais-fílmicas e/ou possíveis pensamentos sombrios do personagem; essas vocalizações foram distorcidas posteriormente via edição de som, algumas emulando uma sanfona e outras vozes sobrenaturais, buscando dar a ideia de alguém que se sente perseguido/vigiado.

Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9 - Sequência de cenas do filme



Fonte: *Frames de L'acteur* (2020)

A respeito do *espaço*: *Set* de filmagem minimalista evidencia apenas uma parede vermelha de fundo para o ator, parte de um móvel que possui sobre si uma luminária, um isqueiro, uma cigarreira e um cinzeiro. Narrativamente, depreende-se que é uma antessala ou sala de espera de um estúdio de cinema.

Considerações finais

Investigar a linguagem atorial no entre-lugar do audiovisual e do teatro implicou

a tentativa de construção de um ator-autor no desvelo de uma metodologia de autoaprendizagem calcada na importância da experiência criativa, em que se considerou a transdisciplinaridade do intérprete cênico e o provimento de espaço experimental para apreensão a respeito das convergências entre a *práxis* teatral e a audiovisual, via emulação desta ambiência.

Assim sendo, aponta-se como um aspecto de convergência com a linguagem teatral o *monólogo escrito*, pois pressupõe uma encenação contemporânea, fosse realizado no audiovisual, ou fosse realizado no teatro; isso se dá pelo modo da escrita, que engendra a encenação via a atuação do protagonista. Em cena: há a evocação de outro personagem na obra, que está, mas não está: o jornalista/repórter, que não possui fala nem fisicalidade, presentificado no plano da ideia (mesmo que apenas na mente do personagem) pelo trabalho do ator solo em consonância com a linguagem e comunicação audiovisual (planos, ângulos, cortes, trilha sonora, etc.) no universo ficcional da trama. Outra similitude entre o lugar intervalar investigado diz respeito à partitura cênica do ator, que poderia ser a mesma, seja no teatro ou no audiovisual (lembrando que numa perspectiva de atuação realista), sendo alterada somente pela *dilatação* necessária para atender às demandas específicas de uma linguagem artística ou outra de atuação.

Ainda sobre o plano atorial constatou-se um ponto de divergência fulcral entre o teatro e o audiovisual: *o olhar do ator*. Na linguagem teatral ainda que sob uma perspectiva realista de atuação decorre do encontro presencial com o público. Assim, desde o rompimento histórico da quarta parede no teatro a potência comunicacional entre ator e espectador é amplificada pelo encontro do olhar. Obviamente, a mesma opção criativa poderia ser aderida na criação cinematográfica (de todo modo, não seria equivalente, pois não há o encontro presencial entre ator e espectador), pois o audiovisual não se vê mais enclausurado à ilusão, ainda que pelo viés da interpretação realista, porém especificamente neste estudo se perderia o grau de complexidade do experimento prático no que concerne ao seu provimento de experiência ao ator em relação à atuação para o audiovisual, que em geral circunscreve-se na execução de vários planos em que o ator raramente encara a câmera durante toda a obra.

De todo modo a linguagem atorial, isto é, a linguagem do ator é a atuação, seja no teatro, no cinema, na televisão; na ambiência do entre-lugar do audiovisual e do teatro. No exercício de burilar os aspectos de criação e apropriação de conhecimento a

que o ator se inscreve no interstício do audiovisual e do teatro foi possível depreender o ato político, simbólico e factualmente histórico de profissionalismo, resiliência e resistência que é o *ser/estar no mundo* de um dos mais notáveis operários da história: o ator.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermordenidade. Campinas: Papirus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Editora Hucitec, Editora Unicamp, 1995.

BETANCUR, Juan David González. **O ator em solidão**: passagem de intérprete a autor da cena na criação de um espetáculo unipessoal. Tese de Doutorado em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CARVALHO, Ana Paula Comin; SALAINI, Cristian Jobi; ALLEBRANDT, Débora; MEINERZ, Nádia Elisa; WEISHEIMER, Nilson. **Desigualdades de gênero, raça e etnia**. Curitiba: Intersaberes, 2012.

CARVALHO, Enio. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.

COUTINHO, Eduardo. O documentário como encontro. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 6, p. 213-229, 2003.

DECROUX, Étienne. **Parole sur le mime**. Paris: Gallimard, 1963.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. Masculinidades em Reconstrução na Linguagem Cinematográfica. In: **7º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva**. Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, 2018. p. 606-617.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. **O ator-autor no cinema brasileiro**. Relatório Científico Final de Pós-doutoramento (Pós-doutorado em Cinema) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto Editora/Editora PUCRio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes, 2009.

JANUÁRIO, Soraya Barreto. **Masculinidades em reconstrução**: Gênero, corpo e

sexualidade. Covilhã: LabCom.IFP, 2016.

L'ACTEUR. Direção: Ricardo Di Carlo. Brasil: Filme Experimental de produção independente, 2020. 10 min, color. Disponível em: < <https://vimeo.com/441718817> >. Acesso em: 26/07/2020.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, v. 1, 2002, p. 20-28.

LIMA, Kênio Erithon Cavalcante; TEIXEIRA, Francimar Martins. A epistemologia e a história do conceito experimento/experimentação e seu uso em artigos científicos sobre ensino das ciências. In: **VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências - VIII ENPEC**, 2011, Campinas. VIII - ENPEC, 2011. 12 p.

McGILLIGAN, Patrick. **Cagney: the actor as auteur**. Cranbury, New York: A. S. Barnes and Co., 1975.

QUÉRÉ, Louis. D'un modèle épistemologique de la communication à un modèle praxéologique. **Réseaux**, Paris, n. 46/47, 1991.

PIEIDADE, Valquiria Vasconcelos da. **O acontecer poético no teatro: o ator em estado de doação**. Dissertação de Mestrado em Teatro – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

RIBEIRO, Claudio de Oliveira. A contribuição das noções de entre-lugar e de fronteira. **Rever**, São Paulo, n. 2, p. 160-176, 2015.

RONSINI, Veneza Mayora. Sementes híbridas em campos cercados. **Revista Fronteiras**, São Leopoldo, n. 2, v. V, p. 25-36, 2003.

ROCHA, Antônio Wagner Veloso. **Heidegger: da pergunta pela filosofia à essência da poesia**. Dissertação de Mestrado em Filosofia – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.