



LUCAS, Pedro Isaias. Espetacularidade, Teatralidade e Cinema. Porto Alegre: PP-GAC/UFRGS; Mestrando em Artes Cênicas; bolsista CAPES; Orientadora Inês Alcazar Marocco.

RESUMO:

Na maior parte dos estudos sobre a relação entre Teatro e Cinema, o uso do termo "espetacularidade" quando relacionado à arte cinematográfica, se refere ao momento em que o filme pronto é projetado na sala escura para o espectador. O presente artigo propõe o uso do conceito de "espetacularidade" de Jean Marie Pradier, não para avaliar a espetação da obra pronta, mas para análise do processo de criação da cena cinematográfica. É a apropriação de um conceito que trata da relação peculiar entre os participantes de um evento, que tanto pode ser um ritual, quanto uma cena teatral, para analisar o momento em que atores e equipe criam juntos a cena de um filme. Nessa perspectiva, elenco e equipe são participantes/construtores de um estado de comunicação especial, onde a teatralidade, a performatividade e a colaboratividade na criação de um espaço/tempo ficcional, podem ser associados a uma situação de Liminalidade e de formação de Comunnitas temporárias. Para avaliar essa hipótese é analisada a experiência de produção do longa metragem documentário Argus Montenegro & A Instabilidade do Tempo Forte, com o fito de observar essa dinâmica e como ela ocorreu.

PALAVRAS-CHAVE: Espetacularidade, Teatralidade e Cinema

ABSTRACT

In most studies on the relationship between theater and film, using the term "spectacularity" when associate to the cinematic art, refers to when the finished film is projected in a darkened room for the viewer. This paper proposes the use of another concept of "spectacle," as Jean Marie Pradier, not to assess the reception of the work done, but to analyze the process of creating the film scene. It is the appropriation of a concept that addresses the peculiar relationship between the participants of an event, be it a ritual, as a theatrical scene, to analyze the time that actors and staff together to create a movie scene. From this perspective, cast and crew are participating / builders of a state special report, where the theatricality, performativity and colaboratividade in creating a space / time fictional, may be associated with a situation of Liminality and training of temporary Comunnitas. To evaluate this hypothesis is analyzed the experience of producing the documentary feature film The Argus & Montenegro Strong Instability of Time, with the aim of observing this dynamic and how it occurred.

KEYWORDS: Spectacularity, Theatricality and Film

A realização da cena cinematográfica pressupõe o registro de um acontecimento performático, onde atores e equipe constroem e partilham o mesmo espaço e tempo. O caráter presencial dessa experiência pode ser comparado ao principal fundamento do teatro, que é a ação presentificada por atores e espectadores. Nessa perspectiva, os conceitos de performatividade e de teatralidade podem ser identificados na prática cinematográfica, com algumas similaridades em relação a cena teatral. Para Josette Féral (2004) a teatralidade é um deslocamento do real, é a criação de um espaço virtual que tanto pode partir do trabalho dos artífices desse espaço alterno (ator, diretor, cenógrafo, iluminador), quanto de um

olhar que institui o espaço outro, baseado na observação e na percepção de algo que se destaca do real, mesmo em um contexto de acontecimentos quotidianos. A partir dessa definição, pode-se afirmar que há teatralidade na construção da cena cinematográfica, tanto ficcional, quanto documental.

No caso ficcional, a teatralidade pode partir da equipe e elenco, dentro do que Féral chama de conceito mais amplo do termo performer, “performeur” (FÉRAL 2004), que inclui todos os que operam na construção do espaço deslocado do real. Essa inclusão pode ser relacionada ao uso do termo “participante” que Jean Marie Pradier (PRADIER 1998) atribui aos praticantes dos “comportamentos humanos espetaculares”. No caso dos eventos espetaculares, a construção do espaço outro é protagonizada por aqueles que performam e assistem, sendo que as duas funções podem ocorrer simultaneamente. Para Silvia Fernandes (FERNANDES 2010) teatralidade é o fruto de uma disjunção espacial constituída por uma operação cognitiva, ou um ato performativo daquele que olha e daquele que faz. No cinema ficcional e documental, algumas funções requerem ambas ao mesmo tempo, especiação e ação: a movimentação dos atores é combinada com a movimentação dos técnicos e dos equipamentos. Os operadores observam e participam da ação que é criada na cena. Pode-se dizer que há aqui o que Jorge Dubatti chama de “poiésis espectral ou receptora” (DUBATTI 2008). Segundo ele não há teatro sem função espectral, ainda que o espectador observe o espetáculo de dentro da poiésis. O mesmo ocorre no cinema, onde os atores sempre terão espectadores, uma vez que o funcionamento dos equipamentos exige a presença e a performatização da equipe técnica nesse acontecimento convivial, que Dubatti (2008) define como reunião de artistas, técnicos e espectadores no cronotopo.

A performatividade é outro conceito importante na dramatização cinematográfica. Ela está presente no trabalho do ator que realiza uma cena ficcional, está presente no documentário, onde o sujeito da ação filmada também é um ator que age e elabora a si como personagem, e está presente no trabalho da equipe técnica. De acordo com Silvia Fernandes (2010) o que caracteriza a performance é a execução de uma ação estruturada no ato de fazer e não no ato de representar. A referência realista da atuação cinematográfica exige que em alguns planos ou cenas inteiras o ator evite o ato de representar, ou melhor, evite ser “teatral”, na linguagem usual dos diretores de cena quando orientam seus atores no set de filmagem. Segundo Antonio Araújo (2009) o caráter autobiográfico, não representacional, não narrativo e baseado na intensificação da presença no momento da ação, num acontecimento compartilhado entre artistas e espectadores, são os traços característicos da performance que promovem a sua aproximação com o teatro. Podemos afirmar que esses traços também aproximam a performance e o teatro da encenação cinematográfica. O uso do aparato técnico no cinema não é o fato que diferencia o cinema da performance e do teatro. Cada vez mais observamos a utilização de equipamentos tecnológicos na cena teatral e na performance Art, e mesmo a contracenação de atores com máquinas ou a intermediação destas na encenação teatral são cada vez mais frequentes. Maria Heloisa Pereira (MACHADO 2010 p.1) questiona a diferença que existe entre a atuação no cinema e no teatro:

(...) em que medida atuar para diferentes linguagens e mídias requer novas e diversas técnicas? Em que medida o território estabelece um estranhamento para a arte de interpretar personagens, sejam eles realistas ou não? Qual o recorte verdadeiramente possível e necessário para se dizer que uma nova técnica de interpretação e de direção de atores se faz pertinen-

te? Atuar num palco ou num set faz diferença? Qual? O que deve ser abstraído? O olhar do público ou o olhar da lente?

Essa questão deixa evidente a impossibilidade de se considerar o aparato técnico como elemento que distingue a atuação no cinema e no teatro. Para Heloisa (2010), tanto no teatro quanto no cinema a criação da “quarta parede” exige do ator a concentração da atenção, que produz a substituição ou a convivência da visão da realidade com a visão do território imaginado. Na abordagem que Richard Schechner faz do termo “performance” há uma incorporação dos rituais, das apresentações esportivas e do teatro na visão antropológica dos performance studies. Segundo Schechner (SCHECHNER, 1988, p.314) nos rituais xamânicos não há participação do público, porque não há público.

(...) O que existe são círculos de intensidade que aumentam cercado-se do êxtase. Aqueles que estão no centro mais quente - o xamã, o paciente e os dançantes - fazem o que chamaríamos de atuar; os demais que formam o público não são espectadores desinteressados, (...) são uma comunidade de participantes. Seu apoio é decisivo para o desenlace da cerimônia, para sua eficácia; seus cantos e bailes corroborativos, o calor de sua atenção, deve corresponder de uma maneira real ao calor do centro cerimonial.

A participação espectral na performance apresentada por Schechner, pode ser associada tanto à cena teatral, quanto cinematográfica. Mas, para que isso seja possível, é necessário que haja um envolvimento especial dos espectadores a ponto de torná-los uma coletividade de participantes. No caso do cinema os espectadores que não estão no “centro mais quente dos círculos de intensidade”, ou seja, os técnicos que não performam junto com os atores, precisam estar engajados no acontecimento da cena a ponto do “calor de sua atenção” fazer parte da construção cênica. Considerar que técnicos também possuem imaginação e sensibilidade implica no aproveitamento dessas potencialidades. A volição que se deseja ver manifestada na equipe durante a performatização da cena, pode ser estimulada desde antes, numa espécie de desobstrução dos fluxos criativos e de manifestação da subjetividade dos integrantes, sejam eles atores ou técnicos. E isso pode ser um caminho para torná-los “participantes” da experiência cênica. Em um set de filmagem onde se está construindo uma situação deslocada do real, seja no documentário ou na ficção, uma dinâmica com potencial gregário estimula uma condição de liminaridade desse grupo de trabalho. Liminaridade que segundo Victor Turner (TURNER 1974) significa estar em um espaço de limbo, de margem, de fronteira entre dois campos. Masao Yamaguchi ao tratar da teatralidade na cultura japonesa conta que o teatro se desenvolvia em lugares como a fronteira entre duas cidades, entre a montanha e a praia, à beira da água e em outros lugares onde “se confronta a desintegração de si” (YAMAGUCHI 1985). No caso de um set de filmagem, nas condições descritas nos parágrafos anteriores, a liminaridade se configuraria no destacamento, na separação desse grupo de trabalho, que se comporta de maneira especial como entidade coletiva e cria um espaço ficcional que é alterno ao real. O estado de margem, no qual esse grupo de trabalho se distingue do resto da esfera social onde está inserido, pode gerar o que Turner denomina de *communitas* temporária (TURNER 1974), que se caracteriza pela anti-estrutura na qual as “hierarquias encontram-se suspensas e relações espontâneas se estabelecem”. É importante salientar o que Ileana Diéguez chama de dimensão utópica da *communitas* (CABALLERO 2011), situada fora do âmbito estritamente sagrado. Dimensão utópica que indica o quão fugidio é esse estado transitório, que pode inclusive não ocorrer, mesmo que estejam satisfeitas as condições para a sua existência.

Na realização do documentário de longa metragem *Argus Montenegro & A Instabilidade do Tempo Forte* observou-se a ocorrência de liminaridade e *communitas* em alguns momentos das gravações. O período longo de filmagem (2003 a 2010) propiciou o estabelecimento de uma relação especial entre a equipe e o músico protagonista do filme. Outro fator determinante foi a formação de uma equipe cujos integrantes tinham interesse pessoal pela música e pela personalidade do protagonista do documentário. Isso criou uma curiosidade genuína em toda a equipe, o que ampliou a capacidade investigativa da realização do documentário. Em diversos momentos a equipe se tornou um corpo sensível que descobria ou testemunhava algo que o diretor não pudera presenciar, durante a preparação para as gravações ou em outras situações, informando-o, sugerindo ou externando impressões acerca de fatos ocorridos. Em algumas cenas do filme percebe-se que o diretor não é o único a fazer perguntas para o músico. A conversa às vezes se estabeleceu com o microfonista, com a diretora de produção, com o produtor de set, com a assistente de produção e outros. A presença atenta dos integrantes também era reforçada pelo magnetismo causado pela performance musical do baterista. Um ambiente sensorial especial era instaurado, onde a presença e a participação da equipe funcionava como a platéia de um recital, mas também, como se fosse um conjunto de músicos participando de uma *jam session* jazzística junto com o protagonista. Essa situação era extremamente estimulante para o baterista, que na velhice já não encontrava espaços para apresentar-se e passava muito tempo na solidão de sua casa. Nos momentos em que ele não estava tocando, mas falando para a câmera, a presença participante da equipe também excitava-o a improvisar e essa interação da equipe era mais forte do que o poder intimidatório que a câmera ligada exercia sobre ele. No caso específico aqui abordado, pode-se afirmar que as trocas mútuas entre performer e equipe, a suspensão temporária de estruturas hierárquicas, a criação de um espaço/tempo deslocado do real, onde os presentes são “participantes” que encontram-se em estado de margem, são aspectos identificáveis de teatralidade e de espetacularidade no âmbito da realização cênica dessa obra cinematográfica do gênero documental. Pode-se afirmar também que a ocorrência desses aspectos na produção do filme, exerceu influência capital no desempenho expressivo do protagonista diante do aparato tecnológico.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antonio. *A encenação performativa*. São Paulo, 15 de Abril de 2009. Disponível em: <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/265> Acesso em 30 Abril 2012.

ARGUS Montenegro & A Instabilidade do Tempo Forte. Direção: Pedro Isaias Lucas Ferreira. Produção Aletéia Selonk. Porto Alegre: Artéria Filmes e Okna Produções, 2011. DVD (76 min).

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Articulações liminares/metáforas teóricas*, in *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: Editora UFU, 2011.

DUBATTI, Jorge. *Cartografía teatral: introducción al Teatro Comparado*, in *Cartografía teatral: introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Editora Atuel, 2008.

FÉRAL, Josette. La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral, in Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras. Buenos Aires: Editora Gallerna, 2004.

FERNANDES, Silvia. Teatralidades Contemporâneas, in Teatralidades Contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

MACHADO, Maria Heloisa Pereira de Toledo. Artes Cênicas e Audiovisual: Territórios e Fronteiras reais e imaginário. São Paulo: Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

PRADIER, Jean Marie. A Carne do Espírito, in Revista Repertório. Salvador: Editora da UFBA, 1998.

SCHECHNER, Richard. El Teatro Ambientalista. Cidade do México: Árbol Editorial, 1988.

TURNER, Victor. Liminaridade e Communitas, in O Processo Ritual. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

YAMAGUCHI, Masao. Théâtralité et Culture Japonaise, in Féral, Josette. Thélatralité, Écriture et Mise en Scène. Québec: Editora HNH, 1985.