

A PERFORMANCE DO ATOR COMO TEATRALIDADE NO CINEMA

*Andréa Stelzer**

RESUMO: A teatralidade pode ser abordada de várias formas tanto no cinema como no teatro, mas existe um elemento principal – a performance do ator como artista da obra. Esse não se contenta apenas com a representação realista do seu papel, ou com a produção de uma ilusão; cópia imperfeita de outra imagem que ali não está. O ator-artista cria, a cada instante, uma ação poética em cena, uma ação única que gera um acontecimento também único. E isso só se dá quando ele passa a ser o criador de um vocabulário de movimentos e imagens, como uma partitura corporal pela qual a ação é vista e pensada. Como no teatro, é também importante a criação do ator no cinema, e imprescindível a presença do diretor que harmoniza a estética do filme e cria sua originalidade. Este artigo procura então responder as seguintes questões: a teatralidade advinda do domínio do movimento dos atores é uma arte do passado? A construção da gestualidade do ator foi sublimada pela tecnologia do cinema? Ou pode ser retomada como um recurso de originalidade do filme?

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Cinema. Teatralidade. Performance. Imagem. Ator.

ABSTRACT: This article will abord how the aspect of theatrical can coexist in the movie starting from the performance of the actor in a way of demonstrating na authentic and autonomous situation of what should be considered specific in the movie. The theatrical can have many forms in the movie as in the theater, but there is a principal element that is the performance of the actor. The actor should be above of all an artist of his work, he should not only be satisfied in representing his paper on a realistic way, in producing an ilusion or becoming na imperfect copy of an image that isn't there. The actor should create a poetic action each instant he is on the stage, one single action that will become one single moment. And that happens when he become the criador of his movements and images, when the action will be seen and thought by his corporal movements. As in the theater it is important the criation of the actor, in the movie it is essential the presence of the director to harmonize all the aesthetic of the film and give his originality. In this article I will try to answer questions like: Is the theatrical arrivel from the movements of the actors an art of the past? The construction of gestuality should be forgotten by the movie tecnologia? Or it could return as a resort of originality of the film?

* Atriz, professora da rede municipal do Rio de Janeiro e mestranda em Teatro na UNIRIO. andrea.stelzer@bol.com.br

KEYWORDS: Theatrical. Performance. Movie. Theater. Image. Body. Film.

A redescoberta da importância dos mecanismos corpóreos concretos no movimento do ator faz com que suas ações sejam expressivas e tornem-se fator de autenticidade longe dos clichês do corpo cotidiano. Afinal, o público espera ver o jogo e a invenção em cena. É arte o ator ser ele mesmo em cena? Como mostrar ao público as mil facetas do personagem?

Conforme afirma a pesquisadora francesa Picon-Vallin (2006), ao citar Meyerhold, diretor de teatro russo, o ator produz teatralidade nas suas imagens a partir de três princípios:

- *o estatismo*, que revela – em sua imobilidade – a essência dinâmica do teatro, a ação do gesto que, ao contrário do ir-e-vir cotidiano, torna perceptíveis os movimentos das linhas e das cores, mostrando-se mais sugestivo do que o naturalismo;
- *o desenho dos movimentos*, que diz algo diferente, contrário ou em substituição às palavras, manifestando sentimentos ocultos, e penetrando mais seguramente no domínio do indizível. Ou seja: a não coincidência entre gestos e palavras funda a verdade das relações com a teatralidade, aquela que permite atuar o diálogo interior; e
- *a artificialidade*, que faz nascer a impressão mais intensa da vida, partindo da dilatação da energia do ator na cena.

A teatralidade, como elemento da performance do ator, se refere ao seu desempenho na interpretação de uma obra. Portanto, é um modo de realização que não implica na autoria da obra em sua totalidade. A presença corporal do artista é parte integrante da obra. A arte da performance submete o discurso corporal a uma decodificação que entra em conflito com as imagens do corpo normatizado. Nesse sentido, a atuação sai do campo da representação e mostra o confronto do artista com o próprio corpo, passando a criar uma situação autêntica.

Segundo Walter Benjamin (2000), com a emergência dos meios de comunicação de massa, entra em jogo o processo de destruição da aura da obra de arte devido à sua reprodutibilidade técnica. Na reprodução mecânica da obra em série, o contexto do espectador ganhou primeiro plano e a autenticidade deixou de ser um critério aplicável à arte.

A performance do ator no cinema é exemplar em relação ao novo modo de produção artística mediado pelo desenvolvimento tecnológico: a separação entre o corpo e as imagens do corpo. Do posicionamento da câmera à edição do filme, baseado em cortes e montagem de seqüências, tudo na produção cinematográfica parece concorrer para a dissociação da continuidade da performance do ator mediatizada pela imagem.

Pode-se dizer que no teatro moderno a performance do ator foi mediatizada

pela figura do encenador, pois sua atuação se tornou parte integrante da linguagem do espetáculo, e elemento vital na sua articulação. Além disso, a autenticidade do personagem se mostrou inseparável da performance do ator, mantidas – ambas – pela presença dos espectadores. Nesse sentido, a relação ator-personagem-público no teatro é vista por Benjamin como reduto da irreproduzibilidade técnica da obra e de sua autenticidade.

Segundo Susan Sontag (2001), o verdadeiro contraste entre o teatro e o cinema é que o teatro demanda artificialidade enquanto o cinema é cometido pela realidade. O teatro visivelmente ameaçado diante da inclinação do cinema para o espetacular, redescobriu uma aproximação direta e real levando a limites extremos o elo com a imaginação da platéia. Entretanto, o cinema permaneceu acorrentado àquilo que nos mostra a realidade da imagem. Ou será que ele não pode ser feito de uma forma artificial, abstrata e, portanto, teatral?

Peter Brook (2002) afirma que, para se fazer teatro, é preciso apenas o ator, o espectador e o espaço vazio. Daí, podemos concluir que o corpo do ator é espetacular, pois desperta uma série de emoções no espectador. Hoje, através de uma simples expressão do ator, pode-se perceber o que se passa: algo significativo ou pré-expressivo. E tal percepção acontece, mesmo através da imobilidade do ator, como no filme *Boulevard do Crime*, em que emoções indescritíveis parecem percorrer silenciosamente o rosto branco de giz do mímico, interpretado por Barrault.

Sabemos que o cinema nasceu com as feiras de atrações, e uma das primeiras formas de encenação a que teve acesso foi o “*vaudeville*”, performances de atores, mímicos, acrobatas, dançarinos e “*clowns*” presentes nessas feiras e em praças. O prazer que era proposto então pelo cinema nas situações de espetacularidade apresentadas não demandava narrativas complicadas, pelo contrário, essas eram praticamente suspensas. E o afeto viria de uma maneira mais perceptiva e menos intelectual ou emotiva. Cabe então a pergunta: pode a performance do ator, no cinema, redescobrir a teatralidade? Ou essa seria uma linguagem privativa do diretor?

Ouve-se muito falar que os cineastas não buscam a performance dos atores como fator principal na realização de sua obra. As imagens e a tecnologia cinematográfica substituiriam, portanto, a interpretação dos atores. Sendo assim, uma representação realista do personagem bastaria, pois a linguagem do cinema ou a sua realidade poética se daria muito mais pelo movimento dos enquadramentos, pela seleção das imagens e pela montagem do diretor. Já o teatro buscaria a presença viva e urgente do ator, e seus gestos, imobilidades e movimentos participariam do próprio processo de montagem e plasticidade da cena. O ator – essência do teatro –, por suas ações e por seu processo de criação, provocaria assim a aproximação do espectador, na tentativa de leitura dos signos corporais. Mas, até que ponto, atitudes e gestos do ator também marcam suas personagens no cinema?

Henry Jenkins e Kristina Brunovska Karnick, em seu *Classical Hollywood Comedy* (1995), afirmam que o ator considerado virtuoso desenvolvia um vocabulário de gestos e truques performativos que constituíam uma potencialidade expressiva individual no entretenimento da comédia muda. Tais atores sabiam mostrar emoções pelos gestos de modo mais eloqüente que a maioria das linguagens, fazendo os espectadores descobrirem a beleza da gestualidade muito acima do alcance das palavras.

Os atores cômicos, particularmente, pela sua excessiva e espetacular atuação, tiravam muitas vantagens no espaço provido pelo sistema clássico narrativo. No meio da história, eles colocavam movimentos “interessantes”, capazes de transformar personagens em *performers*, através da adoção de identidades alternadas, mentiras, exageros e máscaras, que testavam suas habilidades como atores e instigavam nos espectadores uma consciência diferente das identidades sociais e pessoais.

As estrelas da comédia desenvolviam maneiras de falar e de se mover, expressão facial e gestos excêntricos, que exploravam o aspecto não representativo da performance, ou seja: ao envolverem movimentos altamente estilizados, chamavam atenção para o modo como o ato estava sendo performado, ao invés de simplesmente feito. Dessa maneira, tais performances passaram a assumir um status semi-autônomo na narrativa, como fragmentos que provocavam prazer por si-só; tornaram-se, pois, fontes de fascinação separadas da função da trama.

Pode-se concluir que a performance no cinema não é então um gênero hermético. Marcada por uma estrutura narrativa mais aberta e mais expansiva, ela permite ao espectador perceber uma exposição narrativa dos atores que saem de suas personagens para uma artificialidade e uma desconstrução da prática significativa. Dessa forma, torna-se interessante perceber como a performance do ator pode coexistir com a narrativa do filme.

1. Charles Chaplin – Luzes da Cidade

Charles Chaplin, ator, diretor e *performer*, nos anos 20 e 30, foi o primeiro a levar a teatralidade para o cinema como modelo de domínio do movimento. Ele é um precursor do modernismo que, ao assumir o cinema, não larga sua arte de ator de teatro – leva-a para seus filmes. Preocupado com as limitações do cinema mudo, passou um tempo desenvolvendo uma base realista nas narrativas de seus filmes antes de abrir as possibilidades para uma performance estilizada, que lhe permitiria uma alternância entre a comédia e o patético. Assim, ele “negociou” com as competitivas demandas entre duas estéticas: a espetacular, do “*vaudeville*”, propulsora de rupturas na narrativa (levando as imagens para um plano fora da realidade, como fugas através do onírico ou da fantasia); e a

do verdadeiro melodrama sugerido, por exemplo, no conflito da cena final com a garota das flores em *Luzez da cidade*.



Em *Luzez da cidade*, Chaplin inclui na performance do seu personagem – o Vagabundo – o bastão do palhaço, a pantomima, a sua hábil coordenação motora, o melodrama e a graça. Seu personagem é um mímico da alma, a expressão corporal é a forma que ele encontrou para falar. Sobrevivente, num plano diferente das outras personagens, se mantém afastado de suas vidas e realidades. Sem endereço, nem família, é julgado pela sua aparência, e interage com o mundo apenas pelas suas ações.

A sua aparência exterior contrapõe-se à sua beleza interior, criando contraste entre o conteúdo e a forma, e subordinando o psicologismo ao corpo grotesco, como indica Meyerhold (*apud* PICON-VALLIN, 2006). É assim que a inverossimilhança consciente e a dissonância de seus gestos suplantam o cotidiano. E é assim também que a sua performance quebra o clichê do melodrama e torna-o original e emocionante, como na já citada cena em que a cega com a visão então restaurada, toca suas mãos, o reconhece pelo tato e o aceita tal como é. Os sentimentos contraditórios de rejeição e aceitação, de medo e ternura são vistos pela expressividade de seu olhar e gestos.

Dessa forma, sua performance caminha nos limites do trágico e do cômico, desenvolvendo todo o seu potencial expressivo de atuação que até hoje nos emociona.

2. Jean-Louis Barrault - Boulevard do Crime

O filme *Boulevard do Crime* não aborda somente a performance atoral, mas também o cinema como meio de mostrar o próprio teatro, sem que um anule o outro. Encontra-se ali o drama do espetáculo da pantomima, uma arte de

imagem em movimento criada quando não era permitido falar no teatro, e quando um mimo ainda não era considerado um ator, justamente por não ter o domínio da palavra. A performance da mímica, apresentada pelo ator Jean Louis Barrault faz parte da narrativa do filme, como na cena em que Baptiste vê Lemaitre seduzindo sua amada nos bastidores e pára de repente a sua atuação no palco. Nesse momento, a realidade da ficção confunde-se com sua performance no teatro, há uma transposição mútua, uma como que prolonga e continua na outra. O rosto de Barrault, congelado e em silêncio, tem uma expressão que é um misto contraditório de sentimentos em um precioso momento.



Marcel Carré, diretor do filme, soube se controlar para não filmar simplesmente um grande espetáculo teatral. Devido à sua precisa pontuação, as performances atoriais agigantam-se, mas sem exageros. Pelo seu reconhecimento do talento de Barrault, não só no drama, mas também como virtuose da mímica, é possível que o filme tenha sido concebido já com base na versatilidade desse ator.

O filme é uma metáfora em que o mundo é um palco com homens e mulheres, que são atores. As personagens da pantomima no teatro são Pierrô, Arlequim e Columbina, eternas figuras da “Comédia dell’Arte” que – no filme – atravessam da ficção para uma mesma situação na “vida real”. Trata-se, pois, de um filme cuja atmosfera é teatral, cujas personagens do teatro confundem-se com as personagens do cinema, e todas fornecem uma visão artística da época.

3. Mastroianni e Fellini – La Dolce Vita

Em se tratando da teatralidade no cinema, não se pode esquecer de Fellini e o poder metafórico de suas imagens. Aproximando o fantástico à vida de suas personagens, ele nos faz perceber o próprio cotidiano como espetáculo, do mesmo modo que o espetáculo – sob sua direção – tende a extravasar sobre o real. Desse modo, pela teatralidade, identificam-se as personagens aos próprios

atores. Mastroianni, por exemplo, foi um ator que, através da expressividade singular, mostrou o caminho para a teatralidade encenada por Fellini.



No filme *La Dolce Vita*, rodado em 1959, em Roma, pode-se observar a identificação dos dois Marcellos, o ator e o personagem, que – juntos – fluem no interior de um homem vistoso, sonhador e desesperado, preso na armadilha de uma vida sem sentido. Seu olhar “blasé” encaixa-se perfeitamente no personagem mulherengo que se deixa envolver pelo mundo da fantasia, da sedução e do “glamour”, despertados com a chegada da estrela americana na cidade, pela qual se apaixona. A cena em que Marcello a persegue pela cidade, na madrugada, até a Fontana di Trevi, é o ápice do filme. Durante essa seqüência, insistentemente, ele tenta uma aproximação com a atriz, sempre interrompida por ela de uma forma banal. O exterior, nesse contexto, mostra-se como um elemento ao mesmo tempo de sedução e de frustração, atuando sobre as personagens, forçando a sua aceitação do belo da vida, que é também contraditório.

Neste filme, também através de personagens carnavalescas, a teatralidade é enfocada, como na cena do palhaço, com dançarinas que imitam animais, no restaurante freqüentado por famosos e empresários. É uma característica em Fellini mostrar uma condição de naturalidade no estranho do ser humano, uma relação de impessoalidade para com o bizarro da humanidade. De modo que homem e ator não mais parecem se opor, assim como a arte e a realidade, que então se fundem. Talvez o que tanto nos afeta em seus filmes seja a transformação do aspecto contraditório da vida das personagens em algo espetacular, ou a percepção do elemento humano como teatral.

4. Almodóvar – Má Educação

As fortes características de personalidade nas personagens de Almodóvar aproximam-as do melodrama teatral e demandam do ator uma performance “sem

vergonha” de se expor no mundo dos desejos, das frustrações, do lado obscuro X do ser humano. Almodóvar sempre procurou filmar com graça e naturalidade as mais absurdas situações de suas personagens, misturando o ordinário com o extraordinário em suas cenas. As personagens exageram os sentimentos apresentados até o seu limite, e tal obsessão se mostra numa mistura balanceada de comédia e drama, na alegria de viver por trás do ridículo da existência.

Os temas principais dos seus filmes são desejo, família e religião experimentados por suas personagens de uma forma fora dos padrões considerados normais pela sociedade, o que as torna críticas (ou em crise) em relação às regras da tradição. O melodrama em seus filmes se baseia sempre na teatralidade dos gestos, da postura e do comportamento assumidos no corpo do ator, definindo a narrativa pelas fortes imagens que então se criam.

No filme *Má Educação*, o protagonista possui um forte desejo de ser outro, como fuga à realidade, tornando-se ator ou travesti. Para isso, ele age em cena através do seu corpo como espetacularidade, como na cena em que o ator Gael Garcia faz uma performance ao som de “Ne me quite pas”. Deslizando por sobre o seu vestido justo, a câmera explora a artificialidade intencional do corpo do ator como contradição tragicômica do personagem.



O filme converte-se então numa crônica do universo do cinema, tematizando, questionando e chocando os conceitos morais. Na ambigüidade, de várias formas presente na performance do ator, reside a força do filme de Almodóvar.

Assim como em Almodóvar, a realização de Chaplin, Barrault e Fellini estão de acordo com o que afirma Brook (2002). Segundo ele, para se fazer teatro, é preciso que se dê uma relação autêntica do ator com o espectador. Quanto ao cinema, é preciso ainda mais. O olhar da câmera precisa fazer com que cada imagem signifique de forma autônoma e produza emoções que possam surpreender os espectadores.

É assim que o cinema quebra a linearidade da narrativa e visualiza novas possibilidades de coexistência com a linguagem teatral. A teatralidade – inerente na performance do ator – talvez seja mesmo a química de sucesso dos grandes cineastas: do cinema mudo até os dias atuais.

Referências

- BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CALIL, Ricardo. “Almodóvar reencontra Almodóvar”. In: **Revista Bravo**. Junho 2006. Disponível no site <<http://www.bravonline.com.br/noticias.php?id=2218>>.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- JENKINS, Henry; KARNICK, Kristina Brunovska. **Classical Hollywood Comedy**. New York, Routledge, 1995.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.
- SONTAG, Susan. **Styles of radical will**. New York: Vintage, 2001.