

Artes Cênicas e Audiovisual: Territórios e Fronteiras reais e imaginários

Maria Heloisa Pereira de Toledo Machado
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE/PROFESSORA ASSOCIADA COM D.E.
Doutorado em Paris III e Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa
Professora Associada da Universidade Federal Fluminense/Instituto de Arte e Comunicação Social-IACS/Departamento de Cinema e Vídeo/Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte.

RESUMO:

As fronteiras entre os territórios das artes cênicas e do audiovisual são claras e históricas. Sobretudo, se falarmos do cinema de ficção, onde o trabalho do ator e suas implicações com os campos da dramaturgia e da direção traçam um paralelo entre essas duas linguagens, verificaremos aproximações e distancias que sugerem reflexões e estudos.

Na praxis da pedagogia do ator, percorremos territórios semiológicos diversos e atuar para o teatro, a televisão, o vídeo-arte e o cinema nos leva a questões técnicas e seus desdobramentos estéticos e poéticas decorrentes.

Pretendemos abordar os vários aspectos desses territórios correlatos demarcando e desmarcando fronteiras reais e imaginárias.

O vídeo: CORRESPONDÊNCIA será parcialmente exibido.

PALAVRAS-CHAVE: ATOR, CINEMA, TEATRO, TERRITÓRIOS, SEMIOLOGIA

Como falar sobre as fronteiras entre os territórios: teatro e cinema, sobretudo e antes de tudo, além de falarmos de artes cênicas e audiovisual, territórios mais amplos, cujas conceituações datam de contemporâneos debates semiológicos?

Na transição dos séculos XIX e XX, entre muitos eventos extraordinários para vários campos de conhecimento, assistimos ao nascimento da linguagem da direção teatral e também da linguagem cinematográfica. Nasce, por um lado, a direção teatral e, por outro, o cinema. Ou seja, a linguagem do cinema é absolutamente contemporânea da linguagem da direção, que migrou do teatro, rapidamente, para o novo cinema de ficção, primeiramente mudo e, depois, falado. Uma nova área se abre para o ator que, do palco, salta para a tela, ampliando seu território. Temos, aí, o ator, em todos os seus vários campos de atuação. Podemos dizer que o que une as novas linguagens ficcionais é a presença cênica, no palco ou no *set*, do ator.

Mas, 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 pertinente? Atuar num palco ou num *set* faz diferença? Qual ?

Vejamos por partes: dentro da perspectiva das dramaturgias realistas e não realistas, mas, previamente estabelecidas, contrariamente aos jogos improvisados, temos uma situação dada, um personagem com sua gênese possível, um desenrolar de cenas ou *takes* em ordem cronológica ou não, no que diz respeito à sequência textual. Com esses dados em mãos, deve o ator, sob a ótica stanislavskiana, colocar-se “no lugar do personagem”, “visualizar” as

“circunstâncias propostas”, agir, elaborando o “monólogo interior”, tornando-se, assim, co-autor do texto.

O Sistema de Stanislavski e seus desdobramentos elaborados por Kusnet foram e são ainda largamente utilizados, durante ensaios de espetáculos, independentemente de suas poéticas, como tem sido demonstrado em muitas experiências, respectivamente, em todo o mundo todo e no Brasil. No evento LE SIECLE STANISLAVSKI, realizado em Paris, em 1988, registraram-se dados e foi desenhado o mapa stanislavskiano.

No caso do cinema, temos o exemplo, em particular, do cinema americano neo-realista/naturalista que, sob a influência dos mestres do Actors Studio, sobretudo Lee Strasberg e Elia Kazan, nos trouxe grandes atores em papéis marcantes, especialmente os que vivem na dramaturgia de Tennessee Williams. Vale aqui lembrar UM BONDE CHAMADO DESEJO, com Marlon Brando e direção de Kazan, exemplo magnífico de excelência em interpretação, criando uma lenda acerca de uma mágica encarnação do personagem, por intermédio da “memória afetiva”.

Podemos, assim, dizer que o Sistema e sua versão norte-americana, conhecida como Método, são técnicas stanislavskianas que conduzem o ator no teatro e no cinema, através de um caminho repleto de “concentração da atenção” e “visualizações” dentro da atmosfera do texto, onde só pode ser pensada, e na primeira pessoa, a vida do personagem. Na relação ator/personagem talvez encontremos uma resposta a muitas questões metodológicas que as linguagens, os territórios semiológicos, as mídias, nos colocam como hipóteses acerca do trabalho do ator que pode, do palco, deslocar-se para a frente de uma câmera. O que deve ser abstraído? O olhar do público ou o olhar da lente?

Em primeiro lugar, vale ressaltar que se tratando de abstrair a visão do real para concentrar a atenção em imagens e territórios irrealis, ficcionais, podemos estabelecer, no mínimo, dois procedimentos correspondentes a dois conceitos artísticos relativos ao trabalho do ator: a criação da conhecida “quarta parede”, onde há uma total entrega ao personagem e a dualidade do ator, onde a crítica é possível e necessária, simultaneamente, à vivência do papel.

Portanto, a técnica da “concentração da atenção” que produz o efeito de substituição da visão da realidade pela visão do território imaginário não necessariamente tem como consequência a perda da noção do território real, mas pode levar à dupla visão: real/irreal, em planos diferentes, onde o ator pode trabalhar com os dois.

Dito isso, tendo esclarecido a que possibilidades de abstração estamos nos referindo, podemos voltar a nos debruçar sobre o objeto da abstração, que possui, dependendo da linguagem, características semiológicas específicas. No entanto, respondendo à pergunta acima: o que deve ser abstraído, público ou lente, estamos nos referindo justamente ao objeto abstraído e que, portanto, do ponto de vista do “monólogo interior”, deve deixar de ser importante, ou passar para o plano que continuará a existir, mas que não é o plano da ficção, mas, do real. Portanto,

lente e público são objetos que não fazem parte do território da criação técnica e estão num mesmo paradigma. Deve, assim, o ator, quando atua, preocupar-se com o plano da vida do personagem, com o território do imaginário. Nele, não existem olhares externos. Por que deveria o ator atuar de forma diferente, dependendo da linguagem? Criar o “monólogo interior”, por intermédio da “visualização” é um procedimento independente da mídia e do território, pois tudo que estaria ligado ao real, ao mundo fora das “circunstâncias propostas” não entra em linha de conta naquilo que podemos chamar de interpretação. Como técnica stanislavskiana, aplicada quer ao teatro ou ao cinema, nos deparamos justamente com essa premissa técnica: deve o ator abstrair a visão real e concentrar-se na visão do imaginário.

No entanto, há diferenças entre os meios de comunicação e o teatro é um deles, assim como o cinema. Em que lugar encontram-se essas diferenças? Digamos que o diferencial, tecnicamente falando, está no campo da direção. Cabe ao diretor, mesmo que em sintonia ou parceria com o ator, a criação do que chamamos de “marcas”, ou seja, o estabelecimento dos movimentos do ator dentro do dispositivo cênico quer esteja ele num *set* ou num palco. Cabe ao ator mover-se diante do olhar do público ou da lente, da forma como ficou estabelecido, podendo ser considerada como “marca” uma movimentação específica, voltada para um desses olhares, o que criaria, aí, uma especificidade semiológica. Mas, para o ator, para sua técnica de abstração da visão do real, esta especificidade é uma marca e não tem nenhum outro sentido especial, sendo apenas um gesto ou movimento estabelecido, como outros. Mesmo o volume vocal diferenciado e a contenção ou exagero dos gestos e expressões são questões que estão no campo daquilo que compreendemos como partitura, onde o interprete, mesmo tendo seu espaço de criação, deve seguir a pauta. Ou melhor, criar, dentro de uma partitura, de uma coreografia ou de marcas, como todos os interpretes, seja na música, na dança ou na arte dramática.

Para o diretor, sim, há técnicas específicas, dependendo do território semiológico, dos meios e da tecnologia também, sobretudo hoje.

Vale ressaltar que dentro das artes cênicas e, sobretudo dentro do audiovisual, a revolução digital trouxe o que ainda é um debate, apontando para novas redefinições de linguagens, novos recortes, novos procedimentos. Por exemplo, sabe-se que o cinema digital está mais próximo da televisão e esta da "Internet", da "Web-Tv", do celular e este das redes sociais. Trata-se de novos meios que também invadem o palco e o colocam dentro da digitalização, procurando um diálogo com as novas mídias, onde o corpo do ator se aproxima das formas visuais e estas da dança.

Enfim, digamos que todos os territórios redefinem-se semiologicamente e que novos sistemas de significação surgem trazendo outros procedimentos técnicos e também metodológicos para as artes e a comunicação, onde os avanços tecnológicos em desenvolvimento permanente, colocarão o homem num novo corpo virtual, numa vida diferente, com imagens digitalizadas. Ainda não sabemos tudo a respeito desse novo discurso, que se

instala e se modifica a cada novo *chip* inventado.

O que sabemos é que a arte do ator, seu território capaz de abstrações através de técnicas talvez já universais, como a “concentração da atenção” no imaginário, é capaz de fazê-lo voar, como um profeta e ver tanto antigos, como novos mundos, colocá-lo num verdadeiro sentido de virtualização, somente acionando a tecla da “visualização”. O que importa se há para abstrair: olhar de carne e osso ou olhar de lente ou quem sabe, mais tarde, um olhar *bluetooth*?...

BIBLIOGRAFIA:

BOGDAN, L.: LE SIECLE STANISLAVSKI. Paris, Bouffonneries, 1989.

COMPARATO, D.: DA CRIAÇÃO AO ROTEIRO. São Paulo, Summus, 2009.

GUINSBURG, J.: STANISLAVSKI E O TEATRO DE ARTE DE MOSCOU. São Paulo, Perspectiva, 2010.

SANTAELLA, L.: CULTURAS E ARTES DO PÓS-HUMANO. São Paulo, Paulus Editora, 2003.

STANISLAVSKI, C.: A PREPARAÇÃO DO ATOR. São Paulo, Civilização Brasileira, 1994.

KUSNET, E.: ATOR E METODO. Rio de Janeiro, MEC/MINC, 1975.