

FILMES RECENTES VALORIZAM MAIS OS PROCESSOS QUE OS RESULTADOS DAS INTERPRETAÇÕES E ENCENAÇÕES

Como faz o ator para se apropriar de vivências que não são suas? Alguns filmes voltados para a interface entre cinema e teatro parecem se debruçar sobre essa questão. Expõem mecanismos empregados na interpretação, valorizando mais a exposição dos processos de trabalho do que os resultados propriamente ditos. Mesmo em relação às produções que transportam para a tela espetáculos na totalidade, o objetivo está mais em conceber obras cinematográficas autônomas a partir deles do que em deixar registros de resultados para a posteridade (preocupação válida, apesar de artisticamente limitada).

Eduardo Coutinho colocou um anúncio no jornal convocando mulheres a relatarem para a câmera experiências pessoais. Era o início do projeto de *Jogo de cena*. Reuniu-as no palco do Teatro Glauce Rocha, com a câmera posicionada de frente para elas – sentadas de costas para a plateia vazia. Surpreendeu o público ao embaralhar depoimentos verdadeiros centrados em experiências de vida normalmente dramáticas com as interpretações desses depoimentos a cargo de atrizes.

A plateia identifica as atrizes mais conhecidas (Marília Pêra, Fernanda Torres, Andréa Beltrão). Nos demais casos, porém, hesita em arriscar quem é a dona da história e quem a interpreta, dada a qualidade com que cada atriz se apropriou de experiências das personagens reais. Eduardo Coutinho ocasionalmente entrevista as atrizes como se as histórias narradas pertencessem a elas. Mas o objetivo deste jogo de cena é fazer com que as atrizes rompam com vícios de representação em interpretações verdadeiras, sintonizadas com o instante imediato.

Em seu projeto seguinte, *Moscou*, Eduardo Coutinho continuou investigando os mecanismos de apropriação empregados pelos atores para alcançar verdade interpretativa. E sublinhou a conexão com o teatro ao convidar o Grupo Galpão para ensaiar, durante três semanas, *As três irmãs*. Coutinho valorizou o registro de um processo que, já se sabia desde o início, seria interrompido. Na peça de Anton Tchecov – dramaturgo filiado ao realismo, vertente, até então, pouco desenvolvida nos espetáculos da companhia mineira –, os personagens, residentes numa província, sonham em voltar para Moscou e revelam o sofrimento de existências abortadas.

Mente mentira

O elenco do Galpão fala de Moscou como se fosse a própria pátria e sobre os personagens como se, de fato, existissem. Os atores misturam fatos de suas vidas com as informações sobre os personagens. Enrique Diaz, diretor da Cia. dos Atores, convidado para conduzir o processo, propõe exercícios que partem do universo pessoal dos atores (pede que cada um fale o nome e a questão com a qual está se debatendo no momento) para, então, transcendê-lo (pede que cada um utilize como matéria-prima as memórias reveladas pelos colegas).

Quando o ator fala em primeira pessoa, nem sempre está trazendo à tona suas próprias experiências. A questão é abordada em *A falta que nos move*, filme de Christiane Jatahy oriundo do espetáculo teatral *A falta que nos move... ou todas as histórias são ficção*. A partir de uma situação usual (amigos se reúnem para um jantar e os ânimos se acirram enquanto esperam um convidado misterioso, um Godot), Jatahy procura fazer com que o elenco transmita ao espectador a sensação de improviso, de falas descortinadas no exato momento da filmagem ou até no instante em que o público assiste ao filme.

Os atores usam seus próprios nomes e discutem sobre a necessidade e a inutilidade de controlar as situações (gancho para suscitar reflexão sobre o eventual desejo de controle na criação artística). E também sobre a revelação de fatos de suas vidas pessoais (mas quem disse que são referentes às suas vidas?). Ao mesmo tempo, Jatahy denuncia que nada acontece ao acaso. O elenco segue um roteiro previamente estipulado (que aparece consultando em algumas passagens) e recebe instruções via celular.

Christiane Jatahy poderia ter suprimido essas passagens, de modo a fazer com que a plateia saísse do cinema com a impressão de que testemunhou um acontecimento ao vivo. Preferiu, porém, valorizar a tensão entre o apagamento da representação no registro dos atores e a exposição da artificialidade no processo de construção do trabalho.

A diretora discute a fronteira entre verdade e encenação – sintetizada na sequência, ao final, em que os atores choram em *close*, com acompanhamento musical –, e mostra que ambas não são excludentes, uma vez que qualquer trabalho artístico é construído (e, portanto, artificial). Comprova que não importa muito se as histórias reveladas dizem ou não respeito às vidas dos atores, na medida em que o ato de contar um determinado fato, de presentificá-lo, inclui acréscimos e subtrações em relação ao ocorrido, resultando, assim, numa ficcionalização. Mas cabe perguntar até que ponto não assumir uma história narrada em primeira pessoa como própria pode evidenciar certa dose de pudor do ator, alguma dificuldade de levar a cabo uma exposição frontal?

O título do filme de Pedro Asbeg, *Mentiras sinceras*, resume – de maneira informal, mas precisa – a natureza do trabalho do ator, que assume experiências que não lhe pertencem como se fossem suas. Entretanto, ao buscar correspondências com a própria vida, o ator se expõe em alguma medida. Esse comprometimento faz com que deixe de ser um falseador. Asbeg registra não só os bastidores de *Mente mentira*, montagem de Paulo de Moraes para o texto de Sam Shepard, como destaca a fusão entre atores e personagens.



Assombrações

Não por acaso, Asbeg leva os atores a contar as histórias dos personagens como se fossem suas. “A gente vai se misturando com a personagem”, dizem. O processo de construção do ator sobressai no filme. Zécarlos Machado, em dado momento, afirma: “eu tenho que desenvolver uma partitura musical. É uma rede de proteção”. Através dessa partitura, o ator não garante que conseguirá imprimir um mesmo nível de qualidade para seu trabalho a cada noite. Até porque a repetição é impossível, tendo em vista que não há como acessar o passado. Mas a partitura faz com que o ator firme uma base. Graças a ela, a qualidade da atuação não oscilará tão abruptamente.

A impossibilidade de fazer uma cena idêntica à anterior também desponta em *Testemunha 4*, filme de Marcelo Grabowsky que acompanha o trabalho da atriz Carla Ribas (mãe do diretor) em *O Interrogatório*, espetáculo de Eduardo Wotzik para o texto de Peter Weiss. O dramaturgo assistiu aos depoimentos de sobreviventes do campo de concentração de Auschwitz e acusados de nazismo no Tribunal de Frankfurt, em 1965, e estruturou o texto, dividindo-o em 11 partes, da chegada ao campo de concentração à entrada no forno crematório.

Wotzik fez de *O Interrogatório* uma encenação de seis horas de duração. Durante esse tempo, os espectadores podiam entrar e sair do teatro, sem atrapalhar o andamento da ação. Para tanto, o diretor recriou no teatro da Casa de Cultura Laura Alvim a atmosfera de uma sala de tribunal. Os atores – vítimas e acusados – sentavam-se na plateia. Outros surgiam como funcionários do tribunal, executando, com discrição, funções como varrer o chão ou renovar a água e o café. Esta reconstituição dava ao espectador uma sensação de credibilidade.

Ao final das seis horas, o espetáculo recomeçava até completar 24 horas ininterruptas. A apresentação se iniciava às 18h e terminava no início da noite do dia seguinte. Wotzik lançou uma proposta aos atores: tentar não se distanciar do personagem em nenhum momento. Grabowsky segue, então, Carla Ribas, mostrando-a não só nos instantes em que está em cena (em *close* ou por meio de recortes de partes do corpo) como nos bastidores.

A atriz evidencia a opção por uma interpretação catártica. Não desmonta quando sai do palco e vai para o camarim ou a varanda para fumar ou comer sanduíche, e nem mesmo quando uma espectadora (a atriz Suzana Saldanha) se aproxima para parabenizá-la. Mas as mudanças ocorrem, inevitavelmente. Marcelo Grabowsky mostra como os atores fazem as cenas de maneiras diversas a cada apresentação, devido tanto à impossibilidade de repetir quanto ao inevitável cansaço decorrente da maratona.



Hysteria

Como os cineastas já mencionados, Evaldo Mocarzel se distancia da limitação do registro nos diversos filmes que tem assinado a partir de espetáculos de companhias bastante representativas no cenário teatral contemporâneo. Mocarzel já realizou produções escoradas em encenações do Teatro da Vertigem (*BR3*, dividido em registro da montagem e documentário do processo, e *A última palavra é a penúltima*), de Os Fofos Encenam (*Assombrações*) e do Grupo XIX (*Hysteria*), entre outros.

Em *Hysteria*, que dirigiu com Ava Gaitán Rocha, Mocarzel não vai direto à encenação de Luiz Fernando Marques. Começa mostrando manifestações da natureza realçadas por partitura sonora, conectando-as, a partir de dado instantâneo, ao funcionamento do corpo feminino. A mulher é a protagonista de *Hysteria*, que enfoca a agonia de internas de um sanatório na segunda metade do século XIX. Antes de o espetáculo começar, os espectadores são separados por sexo. Os homens assistem do lugar convencional do público; as mulheres, acomodadas dentro da cena, são nomeadas como internas do sanatório e convidadas a interagir com as atrizes.

No filme, fragmentos da encenação são entremeados por falas em *off* das atrizes sobre o diálogo estabelecido entre a mulher do século XIX e a do XXI, e sobre o estudo realizado pelo grupo em torno do universo da histeria. Evaldo e Ava também destacam os constantes deslocamentos do grupo, que apresentou a montagem – sempre durante o dia, valendo-se da luz natural – em muitos lugares, aproveitando as especificidades de cada espaço.

Assombrações é um filme ainda mais liberto do espetáculo que lhe deu origem: *Assombrações do Recife Velho*, de Os Fofos Encenam, grupo capitaneado pelo dramaturgo e diretor Newton Moreno. Evaldo Mocarzel reúne diversas falas (todas em *off*) voltadas para a garantia da ocorrência de assombrações. O cineasta filma construções degradadas, cemitérios, espaços abertos e arruinados de uma cidade fantasma.

Já no documentário sobre *BR3*, Mocarzel recolhe depoimentos do diretor (Antônio Araújo), do dramaturgo (Bernardo Carvalho), dos atores e da equipe técnica a respeito dessa encenação singular do Teatro da Vertigem, que após períodos de imersão em Brasilândia, bairro da periferia de São Paulo; Brasília, capital; e Brasileia, no interior do Acre, descortinou uma radiografia do Brasil em pleno Tietê. O diretor mostra a complicada engenharia de produção para realizar o espetáculo no rio (os espectadores saíam de barco e as cenas aconteciam nas margens); os desafios enfrentados pelo elenco; a contracena com o espaço urbano;

e a polêmica apostou numa história com início, meio e fim após as experiências com a *Trilogia bíblica* (*O paraíso perdido*, *O livro de Jó*, *Apocalipse 1,11*). Em destaque, o processo intenso vivenciado pelos integrantes de *BR3*. Antônio Araújo diz que a desestabilização suscitada pelo novo trabalho fez com que os atores sentissem saudade do processo de *Apocalipse 1,11*. Mas o diretor lembra que os atores costumam mesmo evocar processos anteriores quando se deparam com as dificuldades do novo trabalho. (Leia também o artigo *As paixões siamesas de Evaldo Mocarzel* em www.filmecultura.org.br)

Outro grupo renomado, este com valor histórico, o Teatro Oficina, vem sendo amplamente documentado. A saga *Os sertões*, leitura cênica de José Celso Martinez Corrêa para o livro de Euclides da Cunha, gerou cinco espetáculos (*A terra*, *O homem I*, *O homem II*, *A luta I* e *A luta II*) que somam 26 horas de duração. Cada um foi filmado por um diretor diferente (Tommy Pietra, Fernando Coimbra, Marcelo Drummond, Elaine Cesar e Eryk Rocha), o que comprova o desejo de não reduzir a experiência cinematográfica ao registro da cena.

O monumental *Os sertões* deu origem a mais um filme: *Ardor irresistível*. A diretora Ava Gaitán Rocha acompanha a ida do Oficina até a lendária Canudos para apresentar os espetáculos. Parece haver um desejo de estabelecer uma ligação entre Canudos e o Oficina, ambos espaços de resistência, a julgar pela trajetória da companhia de Zé Celso, que, fundada no final dos anos 50, vem reformulando, ao longo do tempo, as suas plataformas.

Hoje, o Oficina, rebatizado como Uzyna Uzona, apresenta um teatro carnavalizado, dionisíaco e orgiástico, apresentado num palco-passarela, configuração reconstituída em cada lugar que o grupo desembarca. A diretora recorre a diferentes texturas de imagens, câmera instável e *close* nos corpos, num filme de fluxo interrompido, que propositadamente não desenvolve os planos que anuncia (a experimentação visual, a documentação dos moradores de Canudos, a reconstrução do espaço cênico, as apresentações).

O Oficina desponta ainda em *Evoé! – retrato de um antropógrafo*, filme panorâmico de Tadeu Jungle e Elaine Cesar, voltado para a trajetória de José Celso Martinez Corrêa. Em destaque, o amálgama entre vida e arte, próprio de um artista que passou por transformações contínuas no decorrer das décadas. “Eu era um chato, oprimido. Ficava brigando, reclamando. Até uma passagem de Ano Novo depois da volta do exílio, quando fui tomado por Dionísio”, declara Zé Celso, que passou os anos de exílio, entre 1974 e 1979, em Portugal e Moçambique.

Não há como citar todos os trabalhos que vêm surgindo em torno da interface entre teatro e cinema, mas não seria justo deixar de destacar os experimentos cinematográficos desenvolvidos pela Companhia do Latão, conduzida por Sérgio de Carvalho, especializada no teatro de Bertolt Brecht. Vale mencionar, em especial, *Entre o céu e a terra*, filme centrado em investigação em torno da obra de Machado de Assis. Diogo Noventa, Luiz Gustavo Cruz e Sérgio de Carvalho filmaram sem som, elemento acrescido no momento da exibição – no palco, durante a apresentação teatral – pelos próprios atores, que complementam no presente uma manifestação normalmente vinculada ao passado, como o cinema.

Daniel Schenker é crítico de cinema e teatro, doutorando em teatro pela UniRio.