

CRISTIANE MOREIRA VENTURA

Professora do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do curso Técnico de Produção em Áudio e Vídeo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. Doutoranda em Performances Culturais na Universidade Federal de Goiás. Mestre em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG (2014). Bacharel em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2011).

Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes do Vídeo, atuando principalmente nos seguintes temas: videoarte, vídeointalações, documentário. Atua no setor audiovisual nas funções de direção (filmografia composta por oito curtas e um longa-metragem), produção (de filmes e mostras), produção de arte e montagem desde 2007.

LARA LIMA SATLER

Possui Pós-Doutorado em Estudos Culturais, no Programa Avançado de Cultura Contemporânea, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2018. Doutorado em Arte e Cultura Visual (PPGACV/FAV / UFG), com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg), 2016. Mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de Goiás, em 2007. Especialização em Filosofia Política pela Universidade Católica de Goiás (2005). Graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Goiás (2001). Atualmente é Professora Adjunta da Universidade Federal de Goiás, atuando no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais (PPGIPC) e no curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda na Faculdade de Informação e Comunicação (FIC).

As transformações do ator-personagem no rito cinematográfico

The transformations of the actor-character in the cinematographic rite

RESUMO

Na última década, temos acompanhado a emergência da cinematografia cuja estratégia de realização destaca a performance do ator-personagem e suas histórias de vida na construção de uma narrativa híbrida, que oscila entre a ficção e documentário. Tais procedimentos tem se tornado recorrente no cinema brasileiro independente e pós-industrial. É possível notar que a presença desses não-atores nos filmes vem trazendo transformações nas estruturas narrativas e nos modos de produção cinematográfica. Neste sentido, o presente estudo questiona sobre o processo de transformação do ator-personagem na realização cinematográfica. Para buscar respostas, por meio de pesquisa bibliográfica, entenderemos a realização cinematográfica como rito. Assim, objetivamos compreender tanto as transformações que envolvem o ator-personagem que se "inicia" no meio cinematográfico enquanto executa sua performance para a câmera, quanto aquelas provocadas pela presença do ator-personagem promovendo rupturas nas ritualidades da realização cinematográfica. Como resultados, observamos que essa forma de produção fílmica se aproxima da ficção, fabulando e reinventando o real, o que projeta uma nova possibilidade de narrativa e de vida para além dos dramas sociais.

Palavras-chave: ator-personagem; cinema híbrido; produção cinematográfica.

ABSTRACT

In the last decade, we have been watching the emergence of a certain kind of cinematography that uses, between its strategies, the performances of the actor-character and his life story as a way to create hybrid narratives, switching the fiction and the documentary. Those procedures are now recurrent in Brazilian independent and post-industrial films. It is possible to notice that the presence of these non-actors in the movies brought changes in the narrative structures and in the film production modes. That way, the present paper asks about the transformation process of the actor-character in the filmmaking. To seek answers, through bibliographic research, we will understand the filmmaking as a rite. Like this, we aim to understand both the transformation that involve the actor-character who has his "initiation" to the cinematographic milieu as he is performing to the camera, as much as that ones caused by the presence of the actor-character who engages ruptures in the rituals of the filmmaking. As a result, we observed that this kind of filmic production comes close to fiction, as it fabulates and reinvents reality while it forecasts a new possibility of narrative and life beyond the social drama.

Keywords: actor-character; hybrid cinema; film production.

“Só existe saber na invenção, na reinvenção, na busca inquieta, impaciente, permanente, que os homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros.”

Paulo Freire

INTRODUÇÃO

O imaginário que se tem do fazer cinematográfico, comumente está associado a algo misterioso, expressões como “a magia do cinema” nos remetem a um fascínio por esse universo que gera tanto encantamento. A realização cinematográfica por muito tempo, seja cinema de arte, seja da indústria cultural, esteve distante do cidadão comum, uma vez que a arte cinematográfica figura-se como grandiosa tanto pelos custos envolvidos, quanto elaboração artística e técnica. Cenas de explosões, perseguições, de lutas, de naves, máquinas poderosas, heróis com superpoderes, ou mesmo planos muito elaborados, que geram perplexidade de sua feitura, parece algo muito distante de ser executado, e que tais cenas só podem ser executadas com um elevado orçamento e com uma equipe especializada. Nessa perspectiva, o fazer cinematográfico sinaliza um lugar de privilégio e poder^[1].

Por outro lado, o fazer cinematográfico documentário pareceu estar mais próximo aos sujeitos historicamente marginalizados na sociedade, mesmo que estes não tivessem o controle sobre sua própria representação (sendo muita das vezes excluídos do processo de construção de tais representações). Tal prática (em determinado contexto) foi importante para denunciar e travar lutas em favor de se reivindicar uma justiça social. Porém as representações do *outro* ficava circunscrita em sua condição de classe trabalhadora e seus dramas sociais, raramente seus afetos e subjetividades eram representados de forma não estereotipada. Mais recentemente, muitos cineastas têm experimentado “uma saudável ‘dúvida’ sobre sua capacidade de falar ‘pelo’ outro. [...] A questão não é mais representar o outro, mas colaborar com o outro em um espaço comum” (SHOHAT, STAM, 2006, p.69). Nesse horizonte é que iremos nortear nosso estudo.

Rancière, nos indaga a respeito de uma possível redução dos afastamentos entre arte, vida e política: “Como reduzir a distância, como pensar a adequação entre o prazer que se tem com as sombras projetadas numa tela, a inteligência de uma arte e a de uma visão de mundo?” (2012, p.13). Seria possível uma fabricação desse artefato mágico (entendido também como aparelho ideológico) de um modo mais próximo ou mesmo elaborado por aqueles que tanto estiveram afastados? Vale ressaltar que nosso objetivo não é responder tais perguntas neste artigo, mas estas fazem uma ancoragem para nossa discussão central: a performance do ator-personagem,

na narrativa híbrida, provocaria transformações no modo de fazer cinema e quais seriam as transformações que ocorrem com o próprio ator-personagem no processo de realização? Para tentar responder tal questionamento, compreenderemos a estrutura dos *sets* de filmagens um rito de passagem, considerando que a comunidade^[2] envolvida no período de filmagens vivenciam o esquema tripartido formulado por Van Gennep (1978), o qual se divide em: segregação, período liminar e agregação.

Assim, empregaremos a estrutura ritual com fins metodológicos, tendo como base a antropologia da performance para compreender como os “atores sociais”^[3] (GOFFMAN, 1975) ao realizarem uma performance estética na realização cinematográfica, entram no estado de *liminaridade*^[4] (TURNER, 1974), deslocam-se de suas práticas cotidianas, vivenciam a *transformation*^[5] (SCHECHNER, 1985), e passam a olhar com refletividade para a estrutura social na qual estão inseridos. Tomaremos como exemplo filmes, bem como depoimentos e entrevistas dos diretores sobre seus procedimentos de realização.

AS PRÁXIS DO CINEMA: CONVENÇÕES E RITUALIDADES

Apesar de muitos saberem o que faz um diretor de cinema, não é comum vermos *sets* de filmagem acontecendo em meio ao mundo cotidiano. As atividades e o acesso ao processo de realização fílmica é um tanto restrito e misterioso. Conforme Barnwell (2013), “Quando as filmagens são realizadas em locação, fora do estúdio, uma multidão de curiosos logo aparece. O que os atrai? O que esperam ver?” (BARNWELL, 2013, p. 9). Para não sofrerem interferências no processo de filmagem, só se tem acesso aos tais *sets* as pessoas que integram a equipe. O *set* de filmagem seria então “um espaço-tempo fechado e controlado, porém permeado de alusões e devires; hierárquico, mas que só é eficiente pela comunicação em rede; em que atuam pessoas com perfis altamente heterogêneos, mas que compartilham a ideia do filme.” (ZIGONI PEREIRA, 2013, p. 11). Tal definição torna-se muito próxima à definição da performance ritual, que segundo Milton Singer (1959, p. xiii), seria “um espaço tempo definitivamente limitado, um princípio e um fim, um programa de atividades organizado, um conjunto de performers, uma audiência, um lugar e uma ocasião de performance”. Seguindo essa lógica, poderíamos compreender que a realização cinematográfica possui uma ritualidade que lhe é própria.

A feitura de um filme exige uma imersão durante períodos prolongados – geralmente a gravação de um longa-metragem de ficção (de médio orçamento)^[6] pode levar uma média de

quarenta a sessenta dias (contando com os dias de folga). Porém, o período de gravação de um documentário pode variar muito, não sendo necessariamente gravado todo de uma vez, podendo ser gravados em períodos esporádicos, pode levar muitos meses ou anos. Nesse sentido, torna-se complexo traçar comparações que tentam aproximar esses dois modos de produção. Como geralmente a equipe de um documentário é mais reduzida, torna-se possível a imersão desta em determinada comunidade sem trazer grandes alterações e impactos como uma produção de uma ficção.

Existem muitos livros^[7] e cursos de cinema que ensinam a feitura de documentários e ficções, e que se esforçam na distinção dos modos de fazer. Poderíamos simplesmente suspender tais distinções no ensino da realização cinematográfica? Provavelmente tais diferenciações ainda sejam necessárias para um iniciante tenha em vista as diversas possibilidades de modos de criação e produção.^[8] Entendemos que por questões pragmáticas, tais distinções se fazem necessárias a fim de atender às estruturas mercadológicas, dos editais de fomento, dos festivais e da distribuição. Tais classificações das produções cinematográficas, delimitam não apenas um perfil de exibição e consumo das obras, mas modelam e conduzem o modo de recepção. Além disso, nos editais de fomento à produção cinematográfica e audiovisual, as divisões entre ficção e documentário apresentam orçamentos bastante discrepantes. Comumente os orçamentos para produção de documentários são inferiores aos orçamentos dos filmes ficcionais. Na elaboração de um projeto de documentário, as informações são diferentes às exigidas em um projeto de ficção. No projeto de documentário, geralmente é solicitado uma sugestão de estrutura, que não é muito fechada, em que o autor indicará também as estratégias de abordagem, se irá utilizar imagens de arquivo, entrevistas, narração, entre outros procedimentos comuns no documentário. Já num projeto de ficção, é pedido um roteiro, formatado no padrão *Master scenes*^[9], em que cada página do roteiro corresponderia aproximadamente a um minuto de filme. E a partir de tal roteiro, os chefes de departamento irão decupar cada cena a fim de conduzir seus trabalhos^[10]. Na pré-produção, pode-se criar *storyboards* ou desenhos técnicos para orientar a posição e movimentos da câmera, o posicionamento do cenários, luzes, entre outros. Assim, a prática do fazer cinematográfico acaba sendo modulada por um sistema estruturado e padronizado, sendo necessário um planejamento que otimize o tempo e os custos de produção. Essa tentativa de padronização dos modos de produção, acaba refletindo de algum modo na estética da obra e, geralmente alinhada a uma concepção estética dominante e universalista.

Entretanto, há cineastas que rompem e embaralham tais práticas, por necessitarem de mais liberdade e imersão em seus processos empíricos, buscam nos acontecimentos sociais e no “acaso” suas estratégias de realização, tornando o resultado, por vezes, imprevisível. Há *sets* em que o espaço-tempo não é tão controlado, *sets* em que “[os] personagens, sozinhos ou

juntos, encarregam-se da organização de suas intervenções e aparições em cena” (COMOLLI, 2008, p. 54), onde “a *mise-en-scène*”^[11] é um fato compartilhado, uma relação” (Idem, p. 60). É o caso dos que lançam mão das vivências, ou da “vivibilidade” (Butler, 2015) de “não-atores” (entendidos aqui como sujeitos socialmente localizados) para construir uma narrativa e uma *mise-en-scène* entre-lugares.

Por fim, utilizaremos o termo híbrido para denominar os filmes que são construídos a partir do ator cotidiano^[12] ou não-ator, que performam situações que lhes são próprias ou próximas, encenando ações típicas de seu cotidiano. Deste modo, estaríamos nos aproximando do que Rancière pontua ao afirmar que “a eficácia política das formas da arte deve ser construída pela política em seus próprios cenários” (RANCIERE, 2012, p. 24). Nesse sentido, ao não trazer mais um ator profissional para fazer um papel de um personagem contra-hegemônico e sim um sujeito autorizado em seu “lugar de fala”, estaríamos borrando as distâncias do cinema: aproximando, assim, vida, política e arte. Em outras palavras, estamos relacionando o que Rancière propõe “um cinema que participa do combate pela emancipação” (Idem).

A INCERTEZA COMO POTÊNCIA - AS FORMAS E POLÍTICAS DE INVENÇÃO DO FILME HÍBRIDO

Na realização de filmes híbridos, há procedimentos que se aproximam da realização dos filmes de ficção. Um deles seria a criação de um enredo para que os atores-personagens performem e improvisem dentro daquela situação ou dispositivo, aproximando-se assim do modo de produção documentária, em que a equipe registra as ações ali performadas. O cineasta Adirley Queirós seria um desses representantes desta cinematografia brasileira que se arrisca em novas formas de elaboração, sendo executados com baixo orçamento e que se engajam numa fabulação da realidade própria ou próxima do personagem (ou do realizador também em alguns casos). O realizador não traz grandes atores, mas personagens que performam cenas e situações que lhe são próximas ao seu papel ou localização social. Queirós, em uma entrevista, descreve os procedimentos adotados na realização de *A cidade é uma só?* (2011)

“Não, não tem essa de decupagem... a *mise-en-scène* é justamente a possibilidade de interpretação desses personagens... O que a gente propõe é assim: a partir deste momento, você é fulano. Internaliza fulano. Pesquisa fulano. Você é fulano a partir deste momento pra mim. Então o que você faz, como você faz, como você reage com a câmera, ou como você reage com as situações que a direção e a equipe propõem, é outra coisa. Eu dava pra eles os motes e eles reagiam. A agonia

surgia nesse sentido. A gente propunha situações, a gente cercava as situações, mas não tinha texto pra eles falarem. (Queirós, 2012, informação oral)^[13]

Assim, Dilmar Durães (morador da Ceilândia, que trabalha como faxineiro em uma universidade de Cinema no Plano Piloto)^[14], ao se tornar o personagem Dildu (nome composto pelas iniciais de seu nome Dil e Du) em *A cidade é uma só?*, estaria empregando em sua performance, gestos, ações e falas próximas e/ou do próprio ator Dilmar. Entendemos que Dilmar fabula o personagem que se candidata a vereador da Ceilândia, pelo partido ficcional PCN - Partido da Correria Nacional, cujo *jingle* da campanha nos remete ao universo da “quebrada”, num estilo entre o *rap* e o *funk*. E a potência dessa *mise en perf* ou *performise*^[15] se abriga exatamente por estar nesse entre-lugar, entre o real e o fabulado. Tal procedimento adotado por Adirley, evidencia que a performance do ator-personagem torna-se parte da elaboração da narrativa fílmica, tendo o ator-personagem uma boa parcela na autoria da *mise en scène*. A práxis de Queirós, estaria relacionada ao que Rogério Sganzerla define como “cinema do corpo”, sendo “aquele que emana dos personagens enquanto nestes personagens provêm do enredo. A matéria-prima do cinema é o ator.” (SGANZERLA, 2001, p.61)

Neste contexto de produção, a equipe de um filme híbrido não vai ao *set* com tudo previamente arquitetado para rodar as cenas elaboradas pela direção, mas vai aberta à experimentação de uma fabulação errante, que se realiza pelo “como se” criado pelo devaneio fabulador (*rêverie*) do ator-personagem durante sua performance. Nesse sentido, esse modo de realização aciona “outras possibilidades de arranjos e articulações entre temporalidades e espacialidades de modo a alterar a dinâmica do aparecer dos sujeitos e dos acontecimentos, reorganizando o campo do visível e retirando-o de uma ordem hierárquica” (SALGUEIRO MARQUES *et al*, 2020, p.251). Compreendemos que esse processo de realização se torna mais colaborativo e fluído, abalando as hierarquias e os ordenamentos das diárias dos *sets*, procedimentos comuns nos filmes ficcionais.

A INICIAÇÃO E A TRANSFORMAÇÃO DO ATOR-PERSONAGEM NO RITO CINEMATográfico

Muitos dos rituais, sejam religiosos ou sociais, possuem sua própria estrutura que é ordenada por um conjunto de gestos, palavras e formalidades, imbuídos de valor simbólico para aquela comunidade. Austin (1962), ao desenvolver o conceito dos “atos de fala”, demonstra a dimensão performativa da linguagem, uma vez que algumas expressões proferidas por alguém “autorizado”

em determinado ritual teriam o poder de transformar, comandar, alterar um determinado sujeito ou grupo de pessoas. Um exemplo seria uma cerimônia de casamento, quando o sacerdote diz: “eu vos declaro marido e mulher”, ele está alterando o estado civil de duas de pessoas solteiras para casados. Nesse sentido, quando uma equipe está imersa em um *set* de filmagem e escutamos o diretor enunciar: “som, luz, câmera, ação” e “corta!”, sabemos que tais dizeres iniciam e interrompem a “magia” do fazer cinematográfico. É neste instante entre “ação” e “corta” que se manifesta a substância que irá transformar-se na pós-produção, materializando a realidade fílmica a ser contemplada pelo espectador.

Como vimos anteriormente, o processo de realização cinematográfica ocorre de forma imersiva, suspendendo as práticas cotidianas, instalando-se um tempo-espaco outro, algo que ocorre também nos ritos de passagem. Assim, os membros da equipe se organizam para se deslocarem à determinado local (locação) e então se inicia o rito cinematográfico:

- 1) *Separação do mundo anterior - as preliminares do set*: quando os diferentes membros da equipe (produtor, diretor, fotógrafo, técnico de som, atores, entre outros) deslocam-se para um determinado local para iniciarem a realização, deixam para trás o mundo cotidiano que levam junto aos seus familiares, amigos, vizinhos (sua comunidade de origem). Dependendo da distância de onde será instaurado o *set* de filmagem (ou locação), alguns deslocam-se de suas cidades de origem e irão hospedar-se próximos ou junto aos demais membros da equipe. No entanto há casos em que as filmagens são realizadas na própria casa ou comunidade do diretor, do ator-personagem ou dos membros da equipe. São exemplos disso as realizações de Adirley Queirós, em que grande parte das filmagens são feitas na Ceilândia (DF), com atores-personagens e membros da equipe composta por moradores da Ceilândia. Outro exemplo seria a realização de *Ex-Pajé*, cujas filmagens aconteceram na aldeia dos Paiter Suruí (localizada na divisa de Rondônia e Mato Grosso), e que parte das locações eram a casa de Perpera Suruí e a igreja que ele frequenta. Para a realização de *Mascarados* (2020), rodado em Pirenópolis, Marcela Borela, relata^[16] que havia uma casa onde grande parte equipe se hospedava, lá eram realizadas atividades de pré-produção e até mesmo alguns ensaios de cenas. Porém as gravações aconteciam em locações da cidade, como na pedreira, na casa dos atores-personagens, nas matas, no estádio, etc. Em *Vermelha* (2019), as filmagens aconteceram na própria casa do diretor Getúlio Ribeiro, onde seus pais e irmã atuam como personagens do filme. Mas, mesmo não tendo um deslocamento espacial dos atores-personagens ou parte da equipe, tal lugar (região, aldeia, casa, igreja, etc) torna-se uma locação de filmagem. Nesse momento que precede as filmagens, a equipe de produção poderá instalar a estrutura e equipamentos que forem necessários. As

peças silenciam-se para concentrar sua atenção no que está por vir, instala-se o estado de *communitas*, todos partilham um breve momento de espera até a gravação se inicie. Assim, as práticas cotidianas naquele lugar estão de algum modo em suspensão, uma vez que as ações e gestos não são mais da ordem do cotidiano, mas sim da ordem da performance, da fabulação, do posado para a câmera. Para Schechner (2012), o ritual transgredir a vida comum, cotidiana. Nesse sentido, há um afastamento “do mundo anterior”, pois mesmo não havendo um deslocamento espacial, aquele lugar torna-se “outro”. O cotidiano ali está suspenso e se instala a segunda etapa do rito: o liminar (margem).

- 2) *O estado liminar – a imersão no processo de filmagem*: essa etapa do rito de passagem é a mais complexa, uma vez que as transformações dos sujeitos envolvidos acontecem ou são ativadas nesta fase para se concluírem na próxima. A liminaridade é uma condição transitória e efêmera, é um momento “situado dentro e fora do tempo, dentro e fora da estrutura social profana” (TURNER, 1974, p.118). As observações das circunstâncias vividas pelas entidades liminares, realizadas por Turner, estavam relacionadas às dimensões religiosas, poderiam ser sintetizadas da seguinte maneira:

1) a função purificadora e pedagógica ao instaurar um período de mudanças curativas e restauradoras; 2) a experimentação de práticas de inversão – “o que está acima deve experimentar o que é estar embaixo” (1988, p.104) e os subordinados passam a ocupar uma posição proeminente (1988, p.109), daí que as situações liminares podem se fazer arriscadas e imprevisíveis ao outorgar poder aos fracos; 3) a realização de uma experiência, uma vivência, nos interstícios de dois mundos; e 4) a criação de *communitas*, entendida esta como uma anti-estrutura determinada pela temporalidade e a transitoriedade, na qual se suspendem as hierarquias (CABALLERO, 2016, p.53).

Tais condições vivenciadas pelos neófitos no processo ritual, poderiam ser aplicadas a outros contextos que não operam na dimensão religiosa. Nesse sentido, Caballero se apropria das condições apontadas por Turner, traduzindo-os para uma leitura que amplia essa compreensão do que o processo liminar pode provocar, despertar:

1) A dimensão pedagógica ou cognitiva, transformadora, religadora (e não precisamente curativa); 2) a imprevisibilidade e as práticas de inversão e deshierarchicalização, a subversão ou revulsão; 3) a dimensão experiencial e vivencial em uma situação intersticial e seu possível devir de testemunho; 4) a emergência de uma *communitas* efêmera ou anti-estrutura na que se suspendem as hierarquias e devem alguma possibilidade transformadora. (IDEM).

Ao relacionarmos essas condições aos processos vivenciados pelo ator-personagem no momento da realização cinematográfica, poderíamos perceber algumas correspondências às circunstâncias experienciadas pelos sujeitos imersos no estado liminar, veremos algumas.

Quando instala-se assim uma relação de *communitas*, um sentimento de integração envolve os membros da equipe. Sobre esse aspecto, Luiz Bolognesi, diretor de *Ex-Pajé*, comenta em uma entrevista a respeito dessa imersão e integração:

Foi complicado estar ali com o equipamento porque é muito quente, muito úmido, não tem ar condicionado. Mas, por outro lado, nos ajudou porque não tem internet, wi-fi, telefone, televisão. A dificuldade virou a nossa força. Porque à medida que a gente se desconectou deste mundo, a gente pôde se conectar com o deles. Minha equipe de cinco pessoas mergulhou ali. E esse mergulho fez o filme ficar muito mais forte. A gente começou a ver o mundo com o tempo deles. (BOLOGNESI, 2018)^[17].

Assim, os membros da equipe, distantes de suas realidades sociais e de seus cotidianos, suspensos na etapa liminar do ritual/realização, poderão vislumbrar, neste estado margem, as bordas e as estruturas de suas próprias comunidades. Todos ali estão envolvidos e dedicados na realização, seja estando atrás de um equipamento ou em frente a ele.

Para o ator-personagem, as filmagens suspendem os papéis que desempenham na vida e, ao performarem situações que lhe são próprias ou próximas de seu cotidiano, assumem um distanciamento e agem para filme “como se” (no modo subjuntivo). É pela via da performance que os não-atores, ao executarem uma ação no modo subjuntivo, desencadeiam em si uma “transformação do ser e/ou da consciência”. Essa transformação da consciência estaria associada ao que Schechner chama de “comportamento restaurado”. Segundo o autor, comportamento restaurado seria “eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi” (SCHECHNER, 2003, p. 34). Ainda segundo o autor, “um comportamento pode ser restaurado a partir de ‘mim mesmo’ em outro tempo ou estado psicológico – por exemplo, contando uma história ou encenando para amigos detalhes de um acontecimento traumático ou comemorativo” (Idem). Porém, nas artes, esse comportamento é duplamente exercido, uma vez que se trata de encenações ou ações performadas, feitas para uma *mise en scène*, por isso ele trata como *twice-behaved behavior*, comportamento duplamente restaurado, pois os atores agem no modo subjuntivo “como se”.

Outras noções importantes para a compreensão das transformações sofridas/realizadas pelo “não-ator” e tratadas por Schechner (1985) seriam “*transportation*” e “*transformation*”. A primeira seria quando “os atores são transportados para os papéis que desempenham, e no final voltam à sua vida cotidiana.” (PESSUTO, 2011, p. 213). Tal noção seria mais aplicável aos atores profissionais, que desempenham uma atuação para um filme e voltam à sua rotina. Já “*transformation*” é quando o performer sofre uma transformação na consciência ou *status* na sociedade, assim como acontece nos rituais. Assim, a liminaridade possui essa dimensão pedagógica e terapêutica. Deste modo, quando o ator-personagem Marquinho do Tropa, de *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, ou quando o indígena Perpera Suruí, protagonista de *Ex-Pajé* (2018), de Luiz Bolognesi realizam sua

performance no *set* de cinema, eles voltam à sua realidade factual, sua consciência não é mais a mesma, ele passaria a se ver como um sujeito “outro” a partir do momento em que se “desloca” o olhar sobre si mesmo. “A performance será então, nesse sentido, um processo de alienação, momento que me alieno de mim mesmo, tornando-me outro. Ela é precisamente o encontro do ser com aquilo que o ultrapassa.” (BRASIL, 2014, p. 139).

- 3) *Agregação ao novo mundo* – Ver-se no filme: quando o *set* termina e o ator-personagem vai às telas de cinema transformado em personagem, este torna-se ator. Ao ver-se no filme, há um certo estranhamento de se ver como um “outro eu”. No entanto este

não se transforma simplesmente em um ‘outro’. A condição subjuntiva, que envolve uma capacidade de ser outro, ‘não-eu’, também requer o estranhamento de um ‘eu’ vendo-se sendo visto de outro lugar pelo ‘outro’ como ‘outro’, como ‘não não-eu’. Aqui, o estranhamento do ‘eu’ não transforma simplesmente o outro em algo familiar. Trata-se, justamente, de uma abertura para a estranheza do outro (DAWSEY, 2006, p. 137).

Esse estranhamento ocorre na ordem do estético, pois é criado um espelhamento entre os dramas sociais com o drama performado (estético). Segundo Turner, tal espelhamento seria “interativo, matricial e ‘mágico’” (1985, p. 300-1). Nesse sentido, os “espelhos mágicos” refletem nos dramas estéticos (a performance no filme) a vida social, sendo a recíproca verdadeira: os dramas sociais espelhariam formas estéticas.

Alguns dos atores-personagens (ou *atores cotidianos*), após terminado o filme, continuam em sua rotina anterior, conscientes de seus dramas sociais, porém em uma perspectiva deslocada, como se estivesse observado o conflito do outro, é diferente de ver o próprio conflito. Assim, o rito cinematográfico “possibilitaria o trânsito do ser do homem por outros estados, físicos e mentais, deslocando-o da perspectiva e do horizonte cotidiano, e promovendo uma desestabilização radical de sua identidade ‘social’” (QUILICI, 2004, p. 70). Já outros desses atores-personagens arriscam-se em novas possibilidades de atuação, que é o caso de Aristides Sousa, que atuou em *A Vizinhança do Tigre* (2014), *Arábia* (2017) e *Mascarados* (2020), bem como o caso de Marquinho do Tropa, que já atuou em diferentes filmes do diretor Adirley Queirós. Aristides e Marquinho ganharam prêmios de “melhor ator” por suas atuações no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, alterando assim seu *status* social, tendo reconhecimento dentro da comunidade cinematográfica brasileira. Nesse sentido, Marquinho do Tropa, além de ser *rapper*, torna-se também um ator de cinema com ofício instituído e premiado em festivais. Assim, por meio dessa analogia (realização/rito), poderíamos entender, então, o diretor como um sacerdote ou um xamã, sendo “um organizador de um evento coletivo capaz de ‘transportar’ e ‘transformar’ indivíduos e coletivos por meio da eficácia performática e o modo como ela produz sua linguagem” (OLIVEIRA, 2017, p. 20).

Tais apontamentos em torno das transformações ocorridas com o ator-personagem no processo de realização fílmica, traz-nos reflexões a respeito da responsabilidade dos cineastas pelos efeitos causados na vida daqueles que são filmados. Acreditamos na realização de tais filmes apontados anteriormente (como *Branco Sai, Preto Fica*, entre outros), em que os sujeitos filmados, por meio da política (e poética) da invenção, ancoram-se e “abrem o potencial para coalizões emancipatórias”. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 445).

Nesta lógica, entendemos que tal cinematografia apresenta a performance dos “não-atores”, ou do ator-personagem, não apenas por uma questão estética e ética, mas por uma motivação política. Pois ao trazerem o sujeito social, que anteriormente era retratado na dimensão documental, numa perspectiva hegemônica, agora tornam-se corresponsáveis pela construção do simbólico, ou seja, produz sua realidade enquanto ficção. Nesse sentido, compreendemos a produção de ficção fílmica como lugar de poder simbólico que projeta uma nova possibilidade de narrativa e de vida. Por isso a grande importância não só da representatividade diante da câmera, mas também da concepção das fabulações cinematográficas. Promove-se, assim, uma compreensão sobre suas potencialidades e sua inserção na sociedade, bem como na elevação de autoestima e na aquisição de uma consciência coletiva.

■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema, como também as outras artes, traz em si os valores e o imaginário coletivo de uma época. Cineastas expressam em suas obras o contexto sociocultural em que estão inseridos, partilhando sua visão de mundo e dos elementos sociais que os cercam. Assim, as imagens cinematográficas enquanto resultado de uma ação humana possuem poder de criar e recriar representações das sensibilidades de um determinado grupo, em um tempo específico, possibilitando a formação de uma visão mais ou menos consensual sobre aquela realidade.

Na contemporaneidade, o contexto da multiplicação pós-moderna das lutas sociais, antirracistas e identitárias, atrelado ao avanço tecnológico dos equipamentos de captação de imagem e som e finalização, possibilitou transformações em torno da representação e da autorrepresentação. Nesse sentido, os sujeitos e grupos contra-hegemônicos empreendem narrativas e fabulações descentradas de seus dramas sociais, deixando de ocupar a condição de atores sociais de filmes documentários, reivindicando o direito à ficção, à estética, à fabulação, e à reinvenção. O direito a se libertarem das narrativas de opressão que há muito tempo estiveram vinculados.

Nesse sentido, nossa pesquisa tratou de examinar as formas de realização que são condizentes a este novo momento que vivenciamos, em que as reivindicações à diversidade e democratização dos modos de se fazer palavra, imagem e som estão em evidência. Mesmo que no presente momento, forças conservadoras políticas estejam travando uma guerra (ou barbárie) cultural, atacando instituições de pesquisa, culturais, acadêmicas, artísticas e principalmente a área do cinema, do audiovisual e das comunicações.

Nosso trabalho, de caráter interdisciplinar, buscou relacionar os estudos cinematográficos sob o olhar dos autores da antropologia da performance e do cinema, a fim de examinar os *sets* do filme híbrido. Tendo em vista que o filme híbrido tem se tornado uma prática recorrente no cinema brasileiro atual, buscamos compreender como esse tipo de realização torna-se mais ética e inventiva em relação às realizações convencionais. E partindo do caráter interdisciplinar do cinema e sua produção que envolve saberes de diferentes áreas, as performances culturais tornam-se potentes na construção de uma reflexão sobre a prática, sobre o processo de feitura de um filme e seus aspectos artísticos, políticos, sociais e suas políticas de representação. Assim, estudar o *set* de filmagem como um ritual e sua ritualidade, entendendo o diretor como xamã e o “não-ator” sendo aquele que “sofre/realiza” a ação “mágica” do ritual, torna-se possível compreender como a performance realizada no rito cinematográfico transforma não apenas o ator-personagem, mas também transforma a própria maneira de se produzir cinema.

REFERÊNCIAS

BARNWELL, J. *Fundamentos de produção cinematográfica*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

BRASIL, A. A performance: entre o vivido e o imaginado. *Experiência Estética e Performance*. PICADO, B.; MENDONÇA, C. C.; CARDOSO FILHO, J. (Org). Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2014. pp 131-145.

CABALLERO, Ileana D. Liminaridades: Práticas de emergência e memória. *O Percevejo Online - Período do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas*. UNI RIO, V.8, n. 2 jul/dez, p.49-59, 2016. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/download/6496/5817>> Acesso em 18 set. 2020.

COMOLLI, J. *Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONDE, Rafael. *O ator e a câmera: investigações sobre o encontro no jogo do filme*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

DAWSEY, J. C. *O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem*. *Mana* [online]. vol.12, n.1, pp.135-149, 2006. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132006000100005>. Acesso em: 15 jan. 2020.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

LUIZ Bolognesi sobre documentário ‘Ex-Pajé’: ‘Vamos respeitar as culturas’, *Veja*, 28/04/2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/diretor-de-ex-paje-vamos-respeitar-as-culturas/> Acesso em: 29 nov. 2019.

NOLETO, Rafael da Silva & ALVES, Yara de Cássia. 2015. Liminaridade e communitas - Victor Turner. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>

OLIVEIRA, H. M. S. (2017) *Lavoura arcaica: um processo de criação ritualístico-teatral no cinema*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

OLIVEIRA, R. C. *Pesquisa de nível médio sobre performance e mise en scène no cinema: uma abordagem para análise de filmes*. In Imprensa Universitária, *Performances, Mídia e Cinema* Goiânia: UFG, 2019.

PAVIS, Patrice. *Contemporary Mise en Scène: staging theatre today*. New York: Routledge, 2013.

ZIGONI PEREIRA, C armela Morena. *Antropologia do set: corpos estendidos e conectivos na produção cinematográfica*. Tese (Doutorado em Antropologia) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, p.263. 2013

PESSUTO, K.. *O ‘espelho mágico’ do cinema iraniano: uma análise das performances dos “não” atores nos filmes de arte*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2011.

QUILICI, C.. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.

QUEIRÓS, A. Entrevista com Adirley Queirós . Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2012/06/entrevista-com-adirley-queiros/> >. Acesso em 10 set. 2020.

RANCIERE, J. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SALGUEIRO MARQUES, Ângela Cristina *et al.* Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes: Aproximações e diferenças entre os métodos de Rancière e Didi-Huberman. *Logos* 52, v.27 n.1 2020 pp 242-261 Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/49270/33920>>. Acesso em 10 set. 2020.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiero. Rio de Janeiro-RJ: Mauad X, 2012.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

TURNER, V. W. *O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis, Vozes, 1974.

VERMELHO. O filme *A Cidade é uma só?* escancara a desigualdade de Brasília. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/2013/07/15/o-filme-a-cidade-e-uma-so-escancara-a-desigualdade-de-brasilia/>>. Acesso em 10 de set 2020.

Filmes:

Céu sobre os ombros (2010) de Sérgio Borges

Avenida Brasília formosa (2010) de Gabriel Mascaro

A cidade é uma só (2011) de Adirley Queirós

Ela volta na quinta (2014) de André Novais

Branco sai. Preto fica (2015) de Adirley Queiroz

Era o hotel Cambridge (2016) de Eliane Caffé,

Arábia (2017) de Affonso Uchoa e João Dumans

Baronesa (2017) de Juliana Antunes

Ex-Pajé (2018) de Luiz Bolognesi

Vermelha (2019) de Getúlio Ribeiro

Mascarados (2020) de Marcela Borela e Henrique Borela

-
- [1] Entenderemos aqui o cinema enquanto instrumento agenciador de vozes e discursos, que muitas vezes foram silenciados por procedimentos de exclusão existentes na sociedade. Foucault (1996: 8), em *A ordem do discurso* questiona: “Mas o que há assim de tão perigoso por as pessoas falarem, qual o perigo dos discursos se multiplicarem indefinidamente? Onde é que está o perigo?” Nesse sentido, o discurso hegemônico encontra na máquina-cinema, um mecanismo de dominação ideológica. Já numa perspectiva pós-colonial, Spivak (2014) indaga: “pode um subalterno falar?”, é com esta inquietação que iremos pautar nosso estudo.
- [2] Compreendida aqui enquanto, *Communitas* (Cf. Victor Turner) que seria “uma forma de antiestrutura constituída pelos vínculos entre indivíduos ou grupos sociais que compartilham uma condição liminar em momentos especificamente ritualizados.” (NOLETO; ALVES, 2015)
- [3] Conforme Goffman, a vida social seria entendida como um palco em que se encenam papéis sociais diversos, uma pessoa que está em determinada função social teria um vocabulário e um modo de agir condizente àquela função ou posição social. Para Goffman, todos somos atores sociais e nos comportamos de maneira que nossa performance seja crível perante o grupo para o qual nos “apresentamos”. Para isso, construímos uma fachada social, que é um meio de se expressar padronizado que uma pessoa assume, na sua representação diária de papéis.
- [4] Trata-se de uma “condição transitória na qual os sujeitos encontram-se destituídos de suas posições sociais anteriores, ocupando um entre-lugar indefinido no qual não é possível categorizá-los plenamente” (NOLETO, ALVES, 2015). Trabalharemos melhor este conceito mais adiante.
- [5] Segundo Schechner (1985), os ritos de iniciação tem o propósito de transformar as pessoas de um status ou identidade social a outro, há uma transformação da consciência, uma vez que os rituais são eficazes.
- [6] No Brasil, filmes de baixo orçamento giram em torno de R\$ 1,5 milhão a 2 milhões. Já um filme de médio orçamento fica em torno de R\$ 5 a 6 milhões, e de alto orçamento acima dos R\$7 milhões.
- [7] Destacamos alguns livros que estão presentes em Projetos Pedagógico de Cursos de cinema : O cinema e produção - Chris Rodrigues (2002), Direção cinematográfica: técnicas e estéticas de Michael Rabiger (2007), Ideias em movimento: produzindo e realizando filmes no Brasil (2007), Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção de Sérgio Puccini (2009), A realização cinematográfica de Terence Marner (2010); Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção de Luiz Carlos Lucena (2011), Cinema: Primeiro Filme - descobrindo, fazendo, pensando de Carlos Gerbase (2012), Fundamentos da Produção Cinematográfica de Jane Barnwell (2013), Fazendo filmes de Tristan Aronovich (2014), Documentário e mercado no Brasil: da produção à sala de cinema de Teresa Noll Trindade (2015), A mise-en-scene no cinema: do clássico ao cinema de fluxo de Luiz Carlos Oliveira Junior (2013).
- [8] Por mais que muitos realizadores busquem ser inventivos em sua linguagem e no modo de se produzir um filme, há aqueles optam por uma realização mais tradicional ou que têm em vista um mercado que se serve de determinada padronização de linguagem e modos de produção.
- [9] Padrão de formatação adotado pelos roteiristas, existem programas para escrita de roteiro (como o celtx) em que a formatação já vem estrutura, porém também há como escrever em outros programas seguindo a formatação composta por: cabeçalho, ação, diálogo (centralizado), transição e uso da fonte courier new, tamanho 12.

- [10] Conforme Noel Burch o acaso era algo a ser evitado na produção cinematográfica, em seu livro *Práxis do cinema*, “A batalha do acaso não foi ganha em um dia. Era preciso ganhá-la de sob todas as suas formas e, em alguns casos, isso só foi possível com o desenvolvimento técnico. Paulatinamente, em todo caso, o estúdio tornou-se o refúgio de uma arte que procurava fugir de um mundo imprevisível, ao oferecer condições para um controle cada vez mais perfeito” (2011, p.136). Tal prática onde tudo é calculado e planejado previamente é uma premissa da escritura fílmica ficcional.
- [11] “De modo um tanto literal, *mise en scène* indica um movimento de colocação em cena no qual estão envolvidos alguns agentes e objetos cuja importância é sempre relativa ao estilo adotado por um diretor de cinema” (OLIVEIRA, 2019, p. 185).
- [12] Rafael Conde em *O ator e a câmera* (2019) diferencia os atores nas seguintes categorias: *ator cotidiano*, sendo aquele que atua “‘em seu próprio drama’, apreendido na espontaneidade de sua própria paisagem ou experiência” (p. 208); *o ator extracotidiano* “é aquele que traz para o *set* um conhecimento técnico moldado pela prática da atuação como ofício instituído” (p. 210); *ator desconstruído* seria aquele que realiza suas atuações com as técnicas extra cotidianas, traz características do ator cotidiano, “fazendo uso de uma técnica consciente ou de ações estudadas” (p. 212); já o *ator social* seria o “personagem construído pelo filme na pessoa cotidiana” (p. 214). O autor ainda pontua que o termo *ator social* é utilizado por Bill Nichols para tratar das pessoas reais abordadas em um documentário. Tal termo também é empregado por Erving Goffman (1959) em *A representação do eu na vida cotidiana* para tratar das performances que desempenhamos socialmente. Optamos por empregar o termo ator-personagem para tratar das performances do ator cotidiano nos filmes híbridos examinados, uma vez que nem sempre esses atores performam a si mesmo, mas em alguns filmes, esse ator performa um personagem ficcional é construído a partir de dados biográficos do próprio ator.
- [13] Entrevista realizada pelo site Multipolt: <http://multiplotcinema.com.br/2012/06/entrevista-com-adirley-queiros/>
- [14] Segundo informações do site <https://vermelho.org.br/2013/07/15/o-filme-a-cidade-e-uma-so-escancara-a-desigualdade-de-brasil/>
- [15] Neologismo criado por Patrice Pavis (2013) para explicar a forma híbrida de uma *mise en scène* performática (ou de uma performance encenada).
- [16] Relata em entrevista realizada por vídeo chamada para este estudo que integra nossa pesquisa de doutorado.
- [17] Entrevista realizada por Mariane Morisawa, durante o Festival de Berlim, em abril de 2018, publicada na página da revista Veja.