

A TEATRALIDADE NO FILME “RASKH” E A IMPORTÂNCIA DE UMA PREPARAÇÃO DE ELENCO HÍBRIDA

FELIPE CREMONINI¹;
LINDSAY GIANOUKAS²

¹Universidade Federal de Pelotas – felipecremonini@hotmail.com

²Universidade Federal de Pelotas – lindsaygianoukas@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo, um excerto da pesquisa mais ampla ainda em processo que compreende o Trabalho de Conclusão de Curso do autor, tem o objetivo de explicitar as técnicas teatrais presentes na direção de elenco do curta-metragem “RASKH” (2018), com a intenção de compreender e analisar o trabalho do ator no cinema, propondo um necessário vínculo com o teatro. No filme, dirigido por Mands di Martino, com roteiro de Rowan Romeiro, atuei como diretor de atores e ator. Para facilitar a leitura, que traz diversas citações da equipe, veja Tabela 1 com a ficha técnica de parte da equipe citada adiante na análise.

Tabela 1

EQUIPE TÉCNICA	
Mands di Martino	Diretor
Rowan Romeiro	Roteirista
Felipe Cremonini	Diretor de Elenco – <i>Casting</i>
ELENCO	
Régis Riveiro	Guiomar
Felipe Cremonini	Homem Nú
Kellen Ferreira	Virgem com o Trombone
Ramiro de Oliveira	Criança com o Tambor
Samuel Preto	Enforcado

Este artigo busca ainda explicitar a importância das técnicas teatrais para novos ou outros resultados no cinema, uma vez que historicamente as duas artes se distanciaram e buscaram suas próprias identidades, como sugere um questionamento no livro “Dicionário Teórico e Crítico do Cinema”:

É o cinema um simples instrumento de registro de textos dito por atores profissionais da cena? Ou é o cinema um “substituto” de uma arte dramática burguesa totalmente esgotada? Essa polêmica ganhou toda a sua extensão quando o cinema se tornou capaz de registrar as vozes. (AUMONT, Jacques; MARIE, Michael, 2003, p. 79)

Com esse distanciamento, criou-se um imaginário de que a teatralidade no cinema deve ser negada. Ribeiro, em sua dissertação sobre o trabalho do ator para o cinema, destaca: “(...) desde os primeiros experimentos do cinema ficcional, houve uma necessidade de adequação do trabalho do ator de teatro à estética cinematográfica, rompendo com paradigmas teatrais” (RIBEIRO. 2005), o que reforça a ideia de que o ator de teatro e a teatralidade não funcionam para a linguagem audiovisual.

Compreendo que a importância do trabalho do ator na produção audiovisual é por vezes negligenciada. Exemplo disso são os conteúdos

referentes ao trabalho do ator nos livros “Dicionário de Teatro”, de Patrice Pavis (1997) e o já citado “Dicionário Teórico e Crítico do Cinema”, elaborado por Jacques Aumont e Michael Marie (2003). Enquanto o primeiro permeia contextos do trabalho do ator como *Ação, Ensaio, Antagonista, Caracterização, Corpo, Dicção, Entonação, Gesto, Improvisação, Jogo de Cena, Olhar, Presença*, entre outros termos, separados em uma sessão própria para o ator no índice, o segundo apresenta, além da palavra “ator”, apenas “Actante” e “Personagem”. Sobre o trabalho do ator, o dicionário ainda traz as palavras *Ação, Corpo e Construção do gesto*, dentre outros raros termos que o citam.

Com o objetivo de tentar ilustrar de forma prática como funcionaria uma fusão entre as linguagens cinematográfica e teatral, tive a liberdade necessária do diretor Mands di Martino para conduzir aspectos teatrais para o filme RASKH. O filme tem o roteiro baseado no “Poema Patético”, de Carlos Drummond de Andrade¹ (e personagens extraídos do poema, com exceção do Homem Nu). O texto descreve diversos acontecimentos como resposta à constante pergunta: “Que barulho é esse na escada?”, finalizando com uma passagem que sugere que todos esses acontecimentos estão abafando o rumor do coração do protagonista. No roteiro, este traço foi transformado em uma série de intervenções dos personagens à figura do indiferente Guiomar.

Durante a pré-produção, eu, na condição de diretor de elenco, juntamente com o diretor do filme realizamos uma série de reuniões para determinar qual poética teatral seria mais adequada à proposta pretendida, até finalmente definirmos o uso do “Teatro da Morte” de Tadeusz Kantor que poderia auxiliar na ambientação pessimista sugerida pelo roteiro por conta da forma como o encenador explora o trabalho do ator, muito inspirado na “marionetização” de Gordon Craig: “No meu teatro, um manequim deve se tornar um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos – um modelo para o ATOR VIVO” (KANTOR, 1998, p. 14). Assim, pude me debruçar na direção do elenco baseado nesse “estudo da forma morta”, criando, conjuntamente aos atores, figuras com traços mecanizados.

2. METODOLOGIA

O primeiro a experimentar corporalmente seu personagem foi Régis Riveiro, que ansiava por entender como funcionava fisicamente essa *mecânica* do personagem na proposta estética de Tadeusz Kantor. O seu personagem passa o curta inteiro sentado em uma poltrona, realizando ações simples como apontar um controle remoto para a televisão e, às vezes, clicar no botão de desligar. O ápice da ação é quando o personagem espirra, trabalhamos juntos para que essa ação desmontasse aquele corpo impassível da personagem e retornasse à posição inicial, tudo isso de forma mecânica, remetendo ao estado de inércia do personagem.

Com Samuel Pretto comecei pelo mesmo procedimento realizado com Régis, conversando sobre as origens do roteiro e a proposta de trabalhar com Tadeusz Kantor. O personagem de Samuel é a interação mais invasiva com Guiomar no curta-metragem: ele passa a mão no rosto do personagem, beija-o, grita, quebra a televisão e, logo depois, se enforca usando como apoio a mesa onde o aparelho se encontrava. Discutimos e colocamos sentido para cada uma

¹ Viveu entre 1902 e 1987, sendo considerado o mais influente poeta brasileiro do século XX, e um dos principais poetas da segunda geração do Modernismo brasileiro. O poema foi adaptado com autorização dos detentores dos direitos autorais.

das ações que o personagem realizaria: passar a mão no rosto de Guiomar representa a tentativa de fazer o personagem reagir ou mudar a sua expressão, beijá-lo seria como tentar derradeiramente acordá-lo daquela inércia, o grito como a frustração por não ter conseguido resultados e, por fim, quebrar a TV que estava sendo assistida o tempo inteiro por Guiomar durante o curta e suicidar-se na mesa onde ela ficava, o que Samuel chamou de “inércia coletiva”. Corporalmente, o ator apostou em um plano médio², com passos ritmados e variações na posição de braços e mãos, que possibilitava uma leitura de inquietação.

A personagem de Kellen Ferreira teve uma criação mais rápida, na justificativa de roteiro apresentada para a disciplina ao qual o curta é vinculado, a personagem representa o distanciamento entre o que é real e o momento presente da ação, no qual Guiomar já se encontra inerte. Pensando nessa divergência temporal, eu e Kellen realizamos um trabalho de separação do corpo: da cintura para baixo a personagem teria movimentos firmes, marcados e rígidos, já seu tronco teria movimentos mais fluídos e arredondados, remetendo a esse distanciamento entre o real e a realidade do Guiomar. Isso ocorreu tanto nas gravações externas na floresta quanto nas internas, onde foi inserido um Trombone nas mãos de Kellen.

Por fim, o Homem Nu, personagem interpretado por mim, teve um prévio trabalho psicológico, já que não fazia parte do poema de Carlos Drummond. O diretor e eu conversamos e chegamos à conclusão sobre sua representação no filme: o Homem Nu representaria a parte reprimida de Guiomar, o que ele tenta esconder e lutar contra, e por isso a opção de nudez que sugere fragilidade. A ação do personagem é basicamente atravessar o cenário atrás da televisão, parando no meio do percurso para encarar Guiomar. Partindo da lógica do “eu interior reprimido” do Guiomar, optei por fazer uma caminhada que mostrasse dificuldade, como se o personagem caminhasse contra a vontade do protagonista. Inicialmente, a caminhada era lenta e vagarosa, e se adensava com pés arrastando no chão, como se correntes os prendessem e puxassem para trás, ganhando ritmo e outra qualidade de tônus muscular, com movimentos dos braços reforçando essa ideia da caminhada com dificuldade.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Com os personagens concebidos no corpo dos atores, começaram as preparações coletivas com todo o elenco, nessa parte eu e o diretor dividimos muito a preparação, eu dirigia os atores e o andamento da cena conforme intenções do diretor. Também houve a inserção da Criança com o Tambor que reforçava o que a personagem da Virgem representava, mas de uma outra forma: enquanto o personagem da Kellen chorava deitada em frente à televisão, a criança corria alegre e saltitante em sua volta.

As gravações ocorreram em três dias na floresta, ocasião em que pude estar presente no set, e foi onde acredito que falhei como diretor de elenco. Com o tempo de maquiagem necessário, montagem de cenário e ajustes de câmera, ainda havia a preocupação com a iluminação natural da floresta pretendida para as cenas, houve pouco tempo para preparo e afinação com o elenco no set de filmagem, principalmente na diária com A Virgem e a Criança. A segunda diária, que era comigo, eu precisava ser meu próprio preparador, então entre o tempo de

² No teatro, trabalha-se essencialmente com três “planos” corporais: o plano alto com o ator em posição ereta, o plano baixo em que o ator se encontra agachado ou deitado no chão, e o plano médio que é o “entre” os dois planos mencionados.

maquiagens e ajustes cenográficos eu conseguia me concentrar e me preparar para a cena, assim pude perceber a necessidade da preparação do ator também no set de filmagem. Com o Enforcado, no entanto, houveram ajustes e afinações de atuação no set, devido ao fato de tal necessidade partir da solicitação do ator, e foi quando percebi que era um trabalho que eu deveria ter feito todos os dias, pois teria agregado maior intensidade às interpretações.

4. CONCLUSÕES

O filme RASKH propiciou uma interessante experiência de fusão com o teatro, já que desde que ficou definida a poética de Tadeusz Kantor como método de direção de elenco que, conseqüentemente, culminou em uma linguagem menos realista para o curta, a obra inteira acabou bebendo dessa referência, desde a fotografia até a sonoplastia que foi produzida com inspiração no Teatro da Morte. Esse processo remete a uma passagem da autora Odette Aslan no livro “O ator no século XX”, que destaca a repercussão que uma arte tem na outra:

Essas atividades (*Rádio, Cinema e Televisão*), em certa medida originárias do teatro, se desenvolveram à margem dele, conquistando sua especificidade pouco a pouco, mas sem deixar de agir sobre o teatro (...). Esta troca constante de material e de ideias provocou uma espécie de osmose de um domínio para o outro, uma mesclagem de formas e assimilação de um vocabulário quase comum. (ASLAN. 2007, p. 195)

Com as ideias aqui apresentadas, pretendi desmistificar a ideia de que o cinema e o teatro são artes que se contrapõem, porque acredito justamente no contrário. Acredito que é possível debruçar-se sobre uma linguagem artística sem perder suas características e especificidades, como pude ilustrar relatando o processo de direção de elenco do filme “RASKH”, o produto final da obra é o resultado de um trabalho coletivo, em que cada pessoa envolvida trabalha de acordo com suas referências e conhecimentos. Sobre o trabalho do ator, acredito ser um equívoco afirmar que o ator de teatro não funciona no cinema, tendo em vista que uma das partes do trabalho do ator é o ensaio e a adaptação, tanto a alguma poética (como o Teatro da Morte no caso exposto) quanto a uma plataforma de atuação. Por fim, creio que esse movimento de hibridismo dos campos artísticos só vem a somar ao trabalho dos atores e demais profissionais que com eles lidam, além de colaborar para uma amplitude no trabalho do ator.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX** – São Paulo: Perspectiva, 2007.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema** – Campinas: Papirus, 2003

KANTOR, Tadeusz. O Teatro da Morte. **Folhetim**, nº zero, Rio de Janeiro – 1998.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro** – São Paulo: Perspectiva, 2015.

RIBEIRO, Walmeri Kellen. **À procura da essência do ator: um estudo sobre a preparação do ator para a cena cinematográfica**. 2005. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes.