



RELICI

OS ESTUDOS ATUACIONAIS¹

THE ACTING STUDIES

Ricardo Di Carlo Ferreira²

RESUMO

Via metodologia de revisão bibliográfica objetiva-se não hipostasiar os estudos atuacionais no cinema, apontando transições históricas e distinções filológicas. Esses estudos aglutinam-se como uma ordem epistemológica muito antiga na prática inscricional, com aferições atorais já na Antiguidade sob a ótica da encarnação – o ator incorporador de deidades do Olimpo. Instaram-se inúmeras reconstruções de pedagogização e operacionalização ao longo dos séculos, mas fora o cinema, que condicionou a liminaridade da desteatralização à cinematografização atuacional aos intérpretes. Tal ruptura lançou desafios a teorização atorai, posto que ela residia, até então, no teatro. Sem embargo, por dissidências políticas no cinema demorou-se a ver no trabalho do ator relevância eminente de significação, ante a dificuldade da legibilidade da linguagem atorai por parte dos teóricos cinematográficos. Todavia, na década de 1970 começa-se a refletir sobre a imbricação entre ator e imagem na fotografia em movimento dos filmes, eis os *estudos atorais* – relativos a ator -, em relação ao filme, diretor, mídia, *persona*, público *etc.* Urge, entretanto que se aplique os *estudos atuacionais* – *relativos à atuação* no cinema – de escassa bibliografia; eles definem a empregabilidade -, posto que tratam da pragmática atorai: a adaptação da interpretação do teatro para o cinema; as modalidades, estados, técnicas e registros de atuação; o relacionamento com a câmera e os microfones; e, a filmagem anacrônica.

Palavras-chave: estudos atuacionais, estudos atorais, cinema.

ABSTRACT

In this article, a critical bibliographical review, the aim is not to hypostatize acting studies in cinema, pointing out historical transitions and philological distinctions. These

¹ Recebido em 11/05/2023. Aprovado em 29/05/2023. doi.org/10.5281/zenodo.8368676

² Universidade Federal do Paraná. ricodicarlo@gmail.com



RELICI

studies coalesce as a very old epistemological order in inscriptional practice, with actor measurements already in antiquity from the perspective of incarnation – the incorporating actor of Olympus deities. Numerous reconstructions of teaching and work practices were urged for the actor over the centuries, but it was the cinema that conditioned the liminality: to eliminate the tone of the theater in the performance and conquer the aesthetics of the actorial cinematographicity. This rupture launched challenges to actor theorization, since it resided, until then, in the theater. However, due to political dissidences in the cinema, it took time to see in the actor's work an eminent relevance of meaning, given the difficulty of legibility of the actor's language on the part of cinematographic theorists. However, in the 1970s, reflection began on the imbrication between actor and image in motion picture films, here are actors studies – related to the actor -, in relation to the film, director, media, persona, audience, etc. It is urgent, however, to apply the acting studies – related to acting in the cinema – of scarce bibliography; they define employability -, since they deal with actor pragmatics: the adaptation of theater interpretation to cinema; the modalities, states, techniques and performance records; the relationship with the camera and microphones; and, the anachronistic footage.

Keywords: acting studies, actors studies, cinema.

PREÂMBULO DIAGNÓSTICO: HIPÓSTASE DA FILOLOGIA ATORIAL

Sabe-se que a hipóstase³ pode se solidificar em determinados ramos do conhecimento, mormente em meios ou objetos tidos como resolvidos epistemologicamente, muitas vezes pelo fato de que determinadas hipostasias têm sido reiteradas peremptoriamente ao longo de diversas tradições e sociedades históricas, inclusive entre artes. Todavia, ocasionalmente, o trabalho de pesquisa nos leva pelo estudo e escrutínio rigoroso dos documentos escritos antigos a identificar hipóstases estabelecidas historiograficamente, e, também, socialmente. Certamente, isso pode acontecer, por algumas razões. Cito algumas, no caso atorial:

³ Considerar falsamente algo como realidade; reiterar abstração/lacuna teórica.



RELICI

1. *traduções equivocadas* - neste caso, sobretudo, por tradutores não especialistas da área, como por exemplo, um tradutor da língua inglesa para o português, que não é também teórico da linguagem do ator;

2. *compreensão errônea* – sim, ainda que seja tentador, apregoar que o cientista não erra, infelizmente, sabemos, que isso pode ocorrer, e que, assim, pode-se haver a inscrição em erro filológico, de coisas que não possuem especificamente aquela significação. Isso pode ocorrer acidentalmente, sobretudo, em face de que determinada acepção é muito aparentada de certa área do conhecimento;

3. *transposição de conceitos entre áreas* – aqui o problema pode incidir da desconsideração categórica da história de origem desses preceitos, quando da atividade transpositiva dos conceitos e/ou preceitos de um objeto de conhecimento, de uma área para outra, no caso atorial, do teatro para o cinema.

Especialmente, essa última causa de hipostasia erigiu-se, circunstancialmente, por interesses políticos na sociologia das artes, buscando reiterar chancelas de capitaneamento nos organogramas artísticos, vide a histórica sujeição da classe atorial em relação à classe de diretores/cineastas. Ou, então, pelo fato de o pesquisador conhecer muito do novo campo, mas pouco da área de origem. Objetivamente, a maior parte dos escritos acerca da linguagem atorial (de ator/atriz) vêm sendo inscritos em escrituras da seara teatral. Sabe-se que por milênios o principal *lócus* de formação e operatividade atorial foi o teatro. Nada obstante, a atuação do ator esteve atrelada por longas tradições à praxeologia⁴ da arte teatral.

⁴ *Praxeologia* vem do grego *praxis*; congrega a guisa de ação, de prática. Modo de estudo que concatena formas para a compreensão da estrutura lógica da ação humana no atingimento de objetivos práticos em suas ambiências de atuação/ação (MISES, 2010).



RELICI

DISSIDÊNCIAS INSCRICIONAIS HISTÓRICAS

A origem da problemática da hipóstase filológica atoral é antiga, muito em parte, porque nos falta ainda, a compreensão de que as pedagogias do ator são teorias atorais, ainda que no passado tenham sido pensadas para o campo de maior operatividade do ator naquele contexto tempório, que por longas passagens foi a ambiência do teatro. Assim, certamente, muito da praxeologia atoral foi feita para atender as demandas teatrais; naqueles contextos, sim, com certeza, contudo, ainda assim, são atorais e não teatrais como a história acomodou-se a inscrever. Trata-se de matéria do ator, em que o nervo central, está instalado na arte e linguagem do ator: a atuação. Teatro e atuação não são sinônimos. Essa percepção, todavia, só se faz possível mais recentemente. Há poucas décadas, Luis Otávio Burnier (2001, p. 247) trouxe à tona a seguinte guisa de reflexividade, refutando, na ocasião, muito do que se tinha na história acerca do ator: “Se o teatro fosse a arte do espectador, então a pintura ou a escultura, seriam a arte do observador, a música a do ouvinte, a literatura a do leitor, e assim por diante. Mas não são os observadores que fazem e modelam a arte”, e, disse ainda:

Na estrutura do teatro contemporâneo, os atores dependem, infelizmente, dos diretores para terem emprego, e, portanto, é ele quem manda. Mas me parece que nós temos aqui um típico caso de assalto. O diretor tomou de assalto o teatro, e ponto final. Parece ter vindo para ficar (BURNIER, 2001, p. 248).

Nos dias atuais, percebo que, ainda que o disparo para manifestação e a criação de todo o teatro no início da história que grafamos tenha sido a atuação, e, portanto, o ator; o tempo alterou a ordem das coisas. O consenso da teatralogia dita que a partícula mínima do teatro é a presença de no mínimo um ator em representação diante de no mínimo um espectador, também presente. O que de fato configura o teatro, posto que nele, verificamos que há ator, representação (modalidade atuacional, portanto, atuação), e encontro (presença) com e para o espectador. Teatro! Contanto,



RELICI

sabemos, que a arte teatral assimilou diversas outras artes, ao passo que o *teatro* que o espectador assiste hoje, não é apenas atuação, mas, também, montagem (concepção e direção), cenários, sonoplastia, efeitos especiais *etc.* Logo, o espetáculo como tem sido reiteradamente reproduzido, de fato, complica a questão de pertencimento da arte teatral, se dedicado ao ator. Não bastasse isso, como bem observou Burnier (2001), as decisões estéticas e poder de realização (os meios produtivos) não estão mais comumente nas mãos dos atores, os organogramas das agremiações teatrais se reconstruíram. Há, certamente, as organizações coletivas, algumas conformadas por atores, que operam e exercem todas as funções teatrais conjuntamente, mas, de novo, não são estritos atores, são atores-produtores, atores-figurinistas, atores-dramaturgistas, atores-diretores. Neste sentido, o que se observa, na história é uma relação de *deslugar*⁵ do ator, mais especificamente, do intérprete cênico, estabelecida de maneira mais acentuada, na Modernidade, quando a figura do diretor estava muito fortalecida no teatro, e o ator já se encontrava como servidor. Sendo um ente, que não era mais detentor do teatro.

Neste ínterim, o surgimento do cinema, ligeiramente, passa a representar, quando de obras de ficção, filmes que a história chegou a classificar como teatro filmado, como nos conta Aumont (2008). Como se pode presumir, os atores profissionais do teatro passaram a atuar no cinema. Uma querela entre as artes vai se criando, de um lado os artífices do teatro vão percebendo que o cinema se apropriou de maneira efetiva da teatralidade atuacional, que estava sendo realizada

⁵ Sandra Fischer (2011) nos fala sobre o *deslugar* enunciado “pelo simultâneo não estar dentro e não estar fora – o que implica, em termos da relação entre um dado espaço situacional e seu ocupante, desacerto, des-encaixe. Tal desajuste é o motor de um movimento desestabilizador, concomitante alojamento/desalojamento que constitui um sujeito permanentemente assolado pelo desconforto e perturbado pelo estranhamento: é alguém que não está dentro, não está fora, não está entre dentro e fora; que não pertence pertencendo e que pertence sem pertencer; alguém que é mas não é. O sujeito pode preencher todas as condições que lhe facultam ocupar determinada posição, mas a ela não se acomoda. É o ser sem ser” (FISCHER, 2011, p. 3-4).



RELICI

nos últimos anos: o teatro dramático (concretizado mediante a atuação realista, conquanto sob o tônus da teatralidade). Sob esse mesmo tônus, os primeiros filmes foram realizados. Há, então, no teatro a decisão de regresso à origem e essencialidade da arte teatral: a teatralidade. Mais precisamente, a teatralidade extracotidiana, distinta do que é crível ou visto de modo similar no plano da realidade. Essa decisão impingiu ao ator de teatro o abandono do tônus verossímil dos corpos dos intérpretes, que fora duramente conquistado⁶. Todavia, a impressão de encarnação (tornar-se outro, em atuação) era muito desejosa aos atores de via interpretativa, e ela mesma remonta da Antiguidade – o desejo de transfigurar-se na frente de *outrem*. Essa predileção do ator pela encarnação perfila longas tradições, milênios, muito em parte, porque a atorialidade frequentemente era valorada, quanto mais capaz fosse de *parecer ser outra pessoa*. Dessarte, se o teatro buscava reacessar a sua essência, a linguagem do cinema, começa a se perceber como um problema em mãos, a teatralidade na atuação dos atores, pelo fato de que aquilo historicamente estava indexado à outra arte, o teatro. Nada obstante, toda a impressão de espetáculo filmado começa a ser combatida na arte cinematográfica, pelo fato de que ela própria galga o *status* de arte, e para isso busca distar-se das outras expressões artísticas, e ir ao encontro do que seria a sua essencialidade. Nesta esteira, o cinema criou uma série de invenções em sua sintaxe, isso significou para o ator, que ele não mais não poderia remeter-se à arte a qual ele era oriundo.

Nesse contexto, é Vsevolod Pudovkin (1893-1953), quem observou, antes de todos, em praxeologia, inclusive muito antes de agentes do teatro, que a tarefa de atuação teatral, poderia ser *adaptada* para o contexto do cinema. Em termos procedimentais, Pudovkin (1956), abre um campo que ao longo da história tem se

⁶ Assinalo que esta medida se refere àquele íterim, entre teatrólogos proeminentes do período. Sabemos, contudo, que o regresso da atuação realista teatral, ressurgiu sob novas roupagens, sendo verificada até os dias de hoje.



RELICI

resolvido sinestesticamente nos atos de filmagem, posto que são rarefeitas ainda as iniciativas de profissionalização de interpretação para o cinema nas escolas formais. E, isso não é exclusividade brasileira, mas, sim, uma realidade ocidental, em que até os dias de hoje, o ator se forma no teatro e passa a atuar no cinema. Contudo, esse ato de transposição da interpretação, do teatro para o cinema, instou na história, uma nova problemática: a teorização acerca do trabalho do ator no cinema. Logo, a hipóstase está tanto na teoria do teatro quanto na do cinema. Na teoria teatral, porque se verificam até os dias atuais coisas tidas como teatrais, mas que são atorais, o que fomenta equívocos para as linguagens que lhe acessam. E, na do cinema, em geral, pelo acesso parcial, por aglutinar coisas distintas como sendo as mesmas, isto é, incidem principalmente em termos filológicos e inscricionais. Assim, a questão problema da tarefa transpositiva dos teóricos do cinema em relação ao ator é que preceitos estritos da linguagem atorial são transpostos de maneira equivocada, filologicamente, olvidando os contextos de suas aplicações, ou agrupando coisas que ainda que sejam muito próximas podem ser distintas e possuírem particularidades, que diferem, sobretudo em obragem. Uma das razões disso, no que concerne à prática inscricional do ator de cinema se dá em virtude de que o pouco do que se tem escrito sobre a atorialidade cinematográfica no Ocidente, em geral, é inscricionado por teóricos estritos de cinema, isto é, não atores, e sem formação em teatro. O teatro, nesta esteira, não pode ser ignorado por aqueles que desejarem dedicar-se ao trabalho do ator, na medida, em que a história da arte atorial perfilou inúmeras pedagogias instadas na arte teatral, e ao contrário do que, talvez, alguns possam acreditar a interpretação ao ser transposta para o cinema, ou qualquer outra linguagem artística, ela não é reinventada, mas, sim adaptada. Conquanto, não deixa de ser atuação, mormente não é destituída de configurar-se como linguagem atorial, seja ela de cunho representativo, interpretativo, modelar, figurativa. Eis as



RELICI

modalidades atuacionais, que cabe aqui menção, de que toda a atuação perpassa em algum nível por todas essas perspectivas, na medida em que a atuação é um estado complexo intelectual-performativo que não isola duramente esses processos compositivos, ao contrário, se retroalimenta de cada um deles, ao mesmo tempo, conquanto algumas vezes, de modo preponderante sob uma dessas categorias, como por exemplo, de modo genérico, o *cinema* requer do ator prevalentemente a *interpretação*, o *videoclipe* a *figuração* e a *modelação*, e o *teatro pós-dramático* a *representação*. Contudo, de novo, ressalto: em todas elas, ainda que em algum nível, se apercebe e identifica, em modo oscilante, o processamento de acessos de todas elas na atuação do ator, pelo fato de que a atuação é retroalimentada.

Dito isso, enfatizo, que no caso do Brasil, a problemática transpositiva se amplifica, primeiro porque o assunto é pouco pesquisado, e segundo, pelo fato de que quase todo o material é de origem estrangeira, há então acrescida a problemática de tradução, seja da escassez delas, ou a de tradutores não especialistas no trabalho atoral. Trata-se de um ponto, que no teatro tem sido melhor trabalhado, os escritos teatrais de estrangeiros são traduzidos por tradutores teatrólogos aqui no Brasil, o que não tem ocorrido em relação às traduções de a respeito do ator cinematográfico. Cito em caráter de exemplo, o exímio trabalho de tradução de Ian Michalski (1932-1990, polonês radicado no Brasil) acerca das obras de Jean-Jacques Roubine (1939-1990, francês), reputado como um dos teóricos mais importantes do teatro e do ator. Logo, a sintaxe atorial, sobretudo a sua audiovisualidade, em termos filológicos e inscricionais tem sido afetada e não de todo, positivamente. O principal problema disso é o de que muitos problemas praxeológicos da atorialidade passam a ser observados como inaugurais e inóspitos, quando na verdade eles estão adormecidos sob outros nomes e/ou contextos na história do ensino do teatro, conquanto resolvidos atorialmente, entretanto, não transpostos para a tarefa inscricional (de classificação,



RELICI

teorização e historiografia). Dito de outra maneira, essas questões estão quase sempre resolvidas de modo cinestésico e/ou intuitivo, por atores de excelência, quando dos seus trânsitos entre artes. Outrossim, quando se trata da história do ator (e de sua linguagem) não podemos deixar de considerar que “não existem meios de caminhar adiante sem fincar pé em nossas raízes, em nossas origens. Ao mesmo tempo, o passado só funciona se usado para o crescimento e desenvolvimento, como reservatório do novo” (BURNIER, 2001, 247). A maior clareza das coisas, classificadas e inscritas sob maior acuracidade filológica possibilitariam maior e melhor acesso epistemológico em termos praxeológicos, e certamente, pragmáticos, também. Carece lembrarmos, que a profissão de ator por se dar no corpo-rostamente-voz do ente ator/atriz, e que ela se processa por todas as vias intelectivas de ensino-aprendizagem: a auditiva, a cinestésica e a visual⁷, sendo a leitura item privilegiado para a criação de conexões praxeológicas. Delineando, por assim dizer, todo o contorno da complexa obra atuacional. Inobstante, a acuracidade filológica para o trabalho de teorização atorial poderia sanar dificuldades da interpretação cinematográfica (a prática), e/ou contribuir, em sobremaneira, com o desenvolvimento dos estudos sobre o ator de cinema (a teoria). E, mais, cooperar com a sociologia do ator, um ente, que desde a Modernidade, encontra-se em deslugar na sociologia das artes. De início, isso pode soar como uma certa implicância acadêmica, de cunho

⁷ Essas três são consideradas as três principais formas de aprendizagem. Nessa esteira, a prática de leitura ao ser executada na formação do ator (em modo continuado, não somente do tempo de profissionalização das escolas formais para obtenção de registro), possibilita a ampliação de competências apuradas aos elementos de atuação do ator: o corpo-rostamente-voz. Isso porque a leitura vem a “ser uma atividade que fortalece o ensino-aprendizagem, além de fazer com que o raciocínio mantenha-se ativo e perceptível no ato de compreender e assimilar o assunto em estudo. Também é uma oportunidade de estar em contato com atualidades do mundo social e profissional” (GUERGOLETTE, 2010, p. 3). Não por acaso, a prática de leitura continuada sobre as teorias do ator, por parte da classe atoral é altamente recomendada, pelo fato de que ela permite que saberes, que estão em premente estado de reconstrução sejam assimilados e recontextualizados em suas técnicas pessoais de ator e postas nas situações cênicas.



RELICI

revisionista. Todavia, o complexo das agremiações artísticas é impactado pelas concepções das coisas do mundo praxeologicamente. Isso não se dá ao léu, sabe-se que as histórias do ator e do teatro, estiveram intrinsecamente ligadas por mais de dois milênios, chega a ser ingênuo pensar que as suas transmissibilidades inscricionais não se alteraram com o transcorrer tempório; algumas vezes, o significado das coisas se transforma. Nesta esteira, para que não se tenha o entendimento equivocado dos fatores ônticos, a filologia, de modo premente via teóricos revisionistas, indica a tarefa de reedição das coisas, verificando possíveis erros de produção de sentido, e, principalmente, a atualização de seus significados epistemológicos, historicamente falando. Por certo, nem sempre o significado das coisas era errôneo, algumas vezes, acontece. Em outras, entretanto, o que ocorre, é de fato, o evoluir histórico, alterando a associação entre o termo classificatório e o objeto classificado. Desta maneira, a prática filológica se dedica a não retransmissão de informações imprecisas em hipóstase. Dito isso, esclareço que o trabalho da atorialidade (atores e atrizes) por se dar no constructo de corporalidade, rusticidade e prosódia, tem angariado, historicamente, uma gama de equívocos epistemológicos, sobretudo, da ordem filológica após ter se acentuado em sobremaneira, o caráter de liminaridade da classe atoral, ao ter se espreado por inúmeras linguagens artísticas, mormente após a insurgência do cinema.

Confunde-se, por exemplo, *ator* e *teatro*, *teatro* com *atuação*, conquanto são coisas diferentes, com histórias próprias, e, portanto, não são sinônimos. A *linguagem teatral* corresponde à *arte do teatro*, engendrada por um grupo de outros artistas (cenógrafos, sonoplastas, figurinistas, etc.), e, a *arte da atuação* circunscreve-se à linguagem atorial (de ator/atriz). Em outras palavras, para que não restem dúvidas, a arte de ator é a atuação. Nessa perspectiva, o ator transita entre as artes por meio da sua linguagem (a linguagem atorial). Tal praxeologia fora aventada por Vsevolod



RELICI

Pudovkin (1956), na nomenclatura dele, inspirado no trabalho de atuação realista desdobrado por Constantin Stanislavski (1863-1938) na seara teatral. Pudovkin (1956), entretanto, não dispunha de todo o cabedal pedagógico do antecessor teatral, conquanto agiu sob o diagnóstico e caminho filológico global, cunhado por ele sob dois termos, que indicavam muito ao ator, contudo sem uma metodologia de ensino, ou sob a criação do método de ensino-aprendizagem e obragem, tal e qual o mestre Stanislavski. Esses termos são respectivamente, *desteatralização* e *cinematografização* - indicação da tonicidade atoral para o contexto da linguagem do cinema. Em termos praxeológicos, faltava ainda uma abordagem metodológica para essa operatividade. Nesta medida ficou em aberto: como fazer isso, pedagogicamente, atorialmente falando? Na medida em que as tarefas de desteatralização e cinematografização foram condicionadas à atorialidade, logo deviam se dar na e pela linguagem atorial. Nada obstante, é por meio da sua linguagem que o intérprete transita entre as artes *adaptando* a sua atuação, aprendida no teatro ao contexto das artes nas quais ele se insere, muito em parte por meio do procedimento da *dilatação* (esse diagnóstico, e erigimento metodológico, tornei próprio, e o coloquei em praxeologia ao longo de minha pesquisa de vida no entre-lugar do teatro e do audiovisual, enquanto ator-pesquisador-docente)⁸.

Nessa tessitura, esclareço, que por ser uma linguagem portadora de toda uma gama de elementos, signos, significados, modalidades, histórias, pedagogias, enfim, uma sintaxe bastante complexa. A legibilidade do trabalho do ator era de difícil acesso aos teóricos e historiadores do cinema, posto que eles eram entendedores especialistas da linguagem cinematográfica, por residir em aspectos sobejamente visuais, cuja sintaxe torna-se mais legível para não realizadores. Algo que não é de

⁸ Dessarte, eu esmiucei uma possibilidade metodológica, via linguagem atorial de *adaptação* da atuação via a *técnica da dilatação*, publicada via formato de artigo *Linguagem atorial: a atuação no entre-lugar do audiovisual e do teatro*, publicado em 2020, na Revista Temática.



RELICI

todo replicável para a realidade atorial, posto que qualquer educação artística precisa perpassar três eixos clássicos de ensino-aprendizagem: a produção (o fazer, o criar, o apropriar na realização artísticas de técnicas, métodos compositivos em arte), a fruição (o assistir, o contemplar, o consumir as artes, no plano espectral crítico) e a reflexão (leitura, análise, escrita) (BARBOSA, 1986). Outrossim, a questão da dificuldade da legibilidade e transposição inscricional atorial não é exclusividade do cinema, posto que como bem observa Nacache (2012, p.15) “mesmo no domínio do teatro, onde o ator suscitou um interesse infinitamente maior do que no cinema, a análise da sua contribuição para o espetáculo continua a ser pouco conhecida”, e isso de fato condiz com a realidade da teorização atorial. Contudo, sabe-se que o trabalho do ator é envolvente, instigante, e o elã dos teóricos cinematográficos começou a burilar em volta do profissional da atuação, em meados da década de 1970. Essa aglutinação de autores e autoras interessados no ator engendram os nomeados estudos atorais, pequena subárea dos estudos de cinema, dedicada ao ator cinematográfico. Urge, entretanto, que se evidencie os estudos atuacionais, voltados para a atuação.

OS ESTUDOS ATUACIONAIS, PELA NÃO HISPOSTASIA DA CIÊNCIA ATORAL

De modo direto, sobre o ator no cinema e sua teorização, há no mínimo três ordens investigativas. Duas dessas vertentes já são estão relativamente estabelecidas na seara acadêmica. Nomeadamente, refiro-me aos estudos atorais e ao *star-system*:

Os estudos atorais, menos detido no aspecto estelar, apesar de não esquecerlo; concerne às tratativas da forma atorial no cinema, a sintaxe, a participação do ator, e a pragmática estrutural dos atores-autores. Por isso mesmo, que assim como os *star studies* consideram o âmbito extrafílmico, porém detido no complexo sistema do estrelato como âncora do cinema, e da própria caracterização da *persona estelar* dos intérpretes, os estudos atorais problematiza e analisa de modo diversificado as múltiplas conformações atorais nos múltiplos cinemas, posto que nem todo ator-autor é também *star*. Logo, os estudos atorais são a seara aberta, retroalimentada, e cada vez mais



RELICI

estruturada, ainda que em rarefação a tudo aquilo que compõe o universo do ator no cinema” (FERREIRA, 2021, p. 83).

Nesta medida, esses dois campos de estudos que são paralelos a obragem do ator no cinema (os *estudos atorais* e o *star system*), nem sempre concordantes, posto que se tratam de duas perspectivas atorais, nem sempre amalgamáveis, dado que em certas ocasiões e/ou guildas artísticas, princípios notórios em arte e mercado são inconciliáveis. Dito isso, como se pode ver, o *star system*, muito bem resolvido, enquanto área teórica, trata das estrelas de cinema, e toda a sua praxeologia. Os estudos atorais, no entanto, como vimos no exposto citado acima, são mais amplos e complexos. Por isso mesmo, há, atualmente, no mínimo cinco eixos analíticos já catalogados, na *metodologia dos estudos atorais* aventada recentemente por Pedro Maciel Guimarães (2019), a quem muito da teoria brasileira acerca do trabalho atoral no campo do cinema deve. Assim, menciono, ligeiramente, os cinco eixos inscricionados/classificados, pelo referido pesquisador, comentando-os em nota de rodapé: Relação ator e personagem⁹; Relação ator e realizador¹⁰; Relação ator e mídia¹¹; Relação ator e *mise en scène*¹²; Relação ator e técnica (?)¹³.

⁹ Situa-se na instância da forma fílmica; específica, deste ou daquele filme.

¹⁰ Reflete a relação do ator/atriz com o cineasta, se é parental, de amizade, matrimônio, afetiva, etc.

¹¹ É da ordem extrafílmica: contatos, *persona* pública; relacionam-se à condição e posição social, e, também ao estrelato ou ausência do fator star, em relação às ambiências cinematográficas que o intérprete se insere.

¹² Eixo forte destes estudos, em termos da amálgama da linguagem do ator com a linguagem do cinema. Em minha visão analítica, esta é a única relação, fundamentalmente, cinematográfica-atorial em termos de linguagens artísticas, em modo estrito, desta relação dos estudos atorais. Os eixos anteriores são interessantíssimos, mais congregam outras ordens epistemológicas, na maioria das vezes dando inclusive maior foco neles, em reflexividade, menos pragmáticos. Estes se dão nessa relação entre ator e cinema, sobretudo sociológica e antropológica, o que sem dúvidas nos permite discussão aprofundada para aquilo que reside por detrás do erigimento da sintaxe cinematográfica e da concepção fílmica. Praxeologicamente, neste eixo, dedica-se ao ato de investigar de que modo o jogo do ator pode ser determinado pela linguagem do cinema, ou seja, como a montagem, o enquadramento, o ângulo da captação da imagem, a iluminação, o uso da trilha sonora e as escolhas de roteiro determinam a postura do ator em cena, seu programa gestual e sua interação com o elenco.

¹³ Guimarães (2019), neste eixo, se resume, assertivamente a dizer o seguinte a respeito desse eixo: “(...) proveniente do teatro, quando transposta para o cinema, esta relação coloca em questão padrões



RELICI

Discorro, detidamente, sobre esse último eixo. Acredito que Guimarães (2019), é assertivo, em seu apontamento. Sobretudo, pelo fato de que seu intento maior, com essa tarefa inscricional, era o de abrir o campo de discussão, de uma maneira mais sistematizada. Dito isso, assinalo que em minha visão, atorialmente, esse eixo, condiz de maneira mais acurada a algo que possui uma relação mais ampla, não estrita da técnica, em sua filologia. Destarte, levando em consideração a história do ator, que precede a história do cinema, considerando a prática inscricional, estaria já inscricionado, em outra ordem de estudos: os estudos atuacionais. Que como se pode observar, encontra-se abstraída, em hipostasia inscricional. Nada obstante, em dialogia à ordem já inscricionada dos estudos atorais, ao longo de minhas publicações científicas nos últimos anos, tenho a inscricionado em prática historiográfica como *estudos atuacionais* (estudos de atuação). Motivo pelo qual, *atoral* é aquilo que é referente ao ator. E, *atuacional* designa aquilo que concerne à

teatrais de jogo e postura e o processo de preparação do ator utilizado no cinema. Visa-se perguntar como os teóricos e encenadores que pensaram o jogo do ator no teatro podem ser lidos e adaptados para os filmes. Pode-se falar aqui de processos de trabalho entre atores e cineastas e da teorização feita por alguns realizadores de cinema seguindo os dois grandes modelos de atuação teatral: o naturalismo de Stanislavski e Antoine e o realismo político de Brecht e Piscator. Do lado dos primeiros, encontram-se Griffith, Lee Strasberg, Elia Kazan e outros nomes do cinema clássico norte-americano; do segundo, Godard, Bresson, Oliveira, Duras, autores europeus que utilizam métodos de direção de atores que pretendem questionar a transparência e o naturalismo da regra hollywoodiana. Entre esses, podem ajudar também conceitos de outros pensadores e criadores teatrais: a biomecânica dos atores do cinema soviético influenciados por Meyerhold, a taxinomia do gesto naturalista de Delsarte e a predominância do gesto dos atores com relação direta às técnicas de Artaud. Esse eixo relaciona-se diretamente com o segundo, “ator e realizador”. As estratégias de improvisação de determinados processos criativos entre atores e diretores podem ser abordados aqui, numa tentativa de desmitificar essa retórica do jogo atoral de cinema como fundamental para o domínio documental e meramente secundária para o ficcional. O processo comunicacional estabelecido entre jogo atoral e espectador poderá fornecer material para análise nesse momento, ou de saber como as técnicas ligadas ao distanciamento brechtiano se utilizam da interpelação direta do espectador pelo ator, através do olhar ou do endereçamento da palavra, para criar esses efeitos de ruptura do envolvimento afetivo da plateia e conseqüente deslocamento crítico. Entram nessa perspectiva as posturas corporais, que favorecem ou dificultam a relação direta entre ator e espectador (frontalidade, a lateralidade parcial) e desembocase no estudo da figura de retórica do “olhar para a câmera” como gerador do tão falado efeito brechtiano da “quebra da quarta parede” (GUIMARÃES, 2019, p. 89).



RELICI

atuação, isto é, ao trabalho de interpretação do ator e o seu labor para o cinema. Ele é anterior, sem dúvida, pois é antecessor ao cinema, conquanto se replasma na interpretação cinematográfica. Assim, o eixo *ator e técnica* refere-se aos artifícios que o ator aciona no corpo-rostomente-voz em relação aos dispositivos do cinema para a captura desejada pela sintaxe já erigida e consagrada do cinema, tal como exemplo de posicionamento do corpo do ator em $\frac{3}{4}$ da câmera), em seu aspecto *atuacional*. Desse modo, reitero que esse último eixo, ator e técnica, sob essa nomenclatura incipiente estaria mais relacionado aos estudos atuacionais (os estudos de atuação), que congregam toda ordem de trabalho do ator, que está instalada na linguagem do ator, a linguagem atorial, isto é, a atuação. De tal maneira que carece escrutínio teórico metodológico, de abertura epistemológica, nesta égide do ator cinematográfico, e, que também não se resume à técnica exclusivamente. Logo, urge, que se aplique, mapeie e investigue os estudos atuacionais – relativos à atuação no cinema de escassa bibliografia; eles definem a empregabilidade -, posto que tratam da pragmática atoral: a adaptação da interpretação do teatro para o cinema; as modalidades, estados, técnicas e registros de atuação; o relacionamento com a câmera e os microfones; e, a filmagem anacrônica. Enquanto, os estudos atorais estariam mais voltados para a amálgama ator e cinema, em termos do encontro de linguagens, e os entremeios antropológicos desta relação. Conquanto os estudos atuacionais, investigam tudo que é relativo à atuação do ator no cinema, isto é, os meandros da atuação, e, que não indestrinçáveis da técnica. Peremptoriamente, identifico alguns dos eixos de investigação inextricáveis aos estudos atuacionais, comentando-os em notas de rodapé: Adaptação da linguagem atorial, do teatro para



RELICI

o cinema¹⁴; Técnica (s) atuacional (is)¹⁵; Ação dramática¹⁶; Modalidades atuacionais¹⁷; Preparação do ator¹⁸; Formação do ator¹⁹; Treinamento do ator²⁰; Os elementos

¹⁴ A definição de qual técnica e/ou caminho escolher). Como disse, eu já disseminei uma possibilidade operativa a respeito disso, com base nas técnicas da dilatação e da equivalência, em artigo citado nas sessões anteriores, e também na minha dissertação de Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, intitulada Atorialidade liminar no cinema brasileiro: cinesias atorais e filmes de cunho experimental, L'acteur (Ricardo Di Carlo, 2020) e Eu, Andrei, não te amo mais (Ricardo Di Carlo, 2021);

¹⁵ Teoricamente, elenco: a técnica pessoal do ator, Meisner, Decroux, Adler, Spolin, Strasberg, etc.;

¹⁶ Construção atuacional do ator, que expõe em corpo, rosto, voz, todo o evoluir ficcional da personagem;

¹⁷ São: interpretação, representação, atuação por estados, modelação, figuração. A modelação (ou modelagem), muito próxima da figuração – essa modalidade atuacional vem a preterir a função ator, ainda que atores a executem de modo facilitado (se profissionais). Evoca o caráter consciencioso do diretor sobre o corpo do ator, é este agente quem infere de maneira acentuada nas imagens que o ator deverá modelar, enquanto a figuração aciona um caráter de representação, a função modelo desdobrada por Robert Bresson (2005).

¹⁸ Diz-se de abordagens ou metodologias desdobradas por preparadores de elenco, algumas replicadas em reconstrução entre filmes, como é o caso de Fátima Toledo, no Brasil.

¹⁹ As pedagogias teatrais, as pedagogias de atuação, o processo de ensino-aprendizagem;

²⁰ Seja os de prática de formação, ou o contínuo (próprio - autogerido, ou capitaneado). E seus múltiplos processamentos (escolas livres, agremiações de atores profissionais).



RELICI

atuacionais²¹; Os estados de atuação²²; O relacionamento com a câmera e os microfones²³; E, a filmagem anacrônica²⁴.

Dito isso, enfatizo que muitos desses eixos se relacionam, às linguagens artísticas *outras*, e que pelo poderio histórico que obtiveram, afetaram a linguagem do ator. Posto que paralelamente, assim como cinema impingiu ao ator a *cinematografização*, a literatura inscreveu (também, de modo condicionante, em capitaneamento) a *ação dramática*, preceito ao qual, inclusive, o cinema de ficção é tributário. Por fim, reitero que os estudos atuacionais são os estudos sobre a atuação do ator, e de tudo aquilo que se relaciona a essa arte, e que seus eixos e sistemas, precisam sair da zona, de abstração e lacuna teórica. Espero, vivamente, ter contribuído, ao menos em parte para essa problemática inscricional e atorial.

²¹ Corpo-mente-rostro-voz (na medida em que o ator é um ente congrega esses elementos de modo global). Ou então, em o estudo desses elementos em modo isolado (sabendo de antemão, que todos esses elementos são retroalimentados e acionam-se mutuamente. Assim, sob essa égide de especialização dos elementos, fala-se, mormente da expressão: de rusticidade, de expressão corporal, e vocal, bem como o trabalho intelectual do ator reconstrói esse escrutínio laborativo quando das situações cênicas, na criação de estados da personagem fictícia

²² Aqui se processa, os estados atuacionais, em si, de emoções, e nivelamentos intencionais, bem como concatena-se todos esses elementos, pensando-se em como se processam o amoldamento das técnicas, e registros de atuação, em atendimento a pragmática do cinema e suas demandas históricas à atorialidade: fascinação, rusticidade, fotogenia, divismo, o *embody film*, *embodiment in acting*, verossimilhança.

²³ Congrega a instância *não* da preparação da atuação e sua tonacidade para a linguagem do cinema, posto que isso se relaciona ao item *a) a adaptação da linguagem atorial*. Nesta esteira, em relação a este item, aqui a atuação já estaria dilatada para o contexto do cinema; agora, cabe ao ator, familiarizar-se com o set, os tons adequados aos múltiplos equipamentos de microfonagem, bem como a relação de parceria necessária com os fotógrafos/cinegrafistas, para melhor assertividade da sua atuação já cinematográfica, já tonificada para tanto, mas, agora, em relação às especificidades dos dispositivos cinematográficos, que diferem entre filmes, algumas vezes, inclusive na marcação do ator para melhor captação de iluminação, imagem e áudio. Os projetos são múltiplos, as equipes, também, e atorialmente, falando, carece que o ator de cinema, entenda que assim como um estabelecimento de teatro possui acústica e a iluminação diferente de quase todos os outros teatros. Assim é também com os sets de filmagem e os equipamentos cinematográficos. Logo, esse estranhamento precisa ser enfrentado pelo ator.

²⁴ No cinema a filmagem nem sempre é linear. Esse eixo insta os meios sobre como o ator concatena em sua obra a sistematização atuacional crível, sobretudo em relação ao item *b) Técnica (s) atuacional (is)*.



RELICI

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e prática da educação artística**. São Paulo: Cultrix, 1986.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

EU, Andrei, Não Te Amo Mais. Direção: Ricardo Di Carlo. Brasil: Filme Experimental de produção independente, 2021. 15 min, p&b. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=d0s2lltSPUo> >. Acesso em: 04/04/2021.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. Linguagem atorial: a atuação no entre-lugar do audiovisual e do teatro. **Revista Temática**, João Pessoa, v. 6, p. 297-312, 2020.

FISCHER, Sandra. Deslugar e deslocamento em O Palhaço: imagens de transe e trânsito.

Interin, Curitiba, v. 12, n. 2, p. 1-14, 2011.

GUERGOLETTI, Aparecido. A leitura como facilitadora da aprendizagem. In: SECRETARIA DA EDUCAÇÃO DO ESTADO DO PARANÁ. **O professor PDE e os desafios da escola pública do Paraná**, Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 2010. Disponível em: < http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernos/pde/pdebusca/producoes_pde/2010/2010_uel_dtec_artigo_aparecido_quergoletti.pdf >. Acesso em: 04/08/2022.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atoriais. **Aniki**, v. 6, n. 2, p. 81-92, 2019.

L'ACTEUR. Direção: Ricardo Di Carlo. Brasil: Filme Experimental de produção independente, 2020. 10 min, color. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=mga_Up2FDF8 >. Acesso em: 05/08/2021.



RELICI

107

MISES, Ludwig Von. **Ação humana**: um tratado de economia. São Paulo: Instituto Ludwig Von Mises Brasil, 2010.

PUDOVKIN, Vsevolod. **O ator no cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro – aulas de Anatol Rosenfeld (1968)**. São Paulo: Editora Publifolha, 2009.