

Somos os atores da nossa própria vida? Notas sobre o ator experimental¹

Por Nicole Brenez*

Traducido por Sandro de Oliveira**

Na sua *De institutione oratoria*, Quintiliano, advogado do século I, faz distinção entre três tipos de artes: A arte *teórica*, que se fia na especulação e no conhecimento das coisas e não requer nenhuma ação, como a astrologia; a arte *prática*, onde há o envolvimento da ação e, “com a ação já realizada, nada mais resta a se fazer”, como a dança; e a arte *poética*, que “alcança seu propósito no cumprimento da tarefa visível, a qual chamamos de produtiva”, como a pintura (Quintiliano, 1953: 347).² Está claro que o ator de cinema alcança uma síntese destas três dimensões da arte, deixando-nos a incumbência de descobrirmos como ele atinge a primeira, “a inteligência da realidade”, nas palavras de Quintiliano; como ele desenvolve a segunda, que é o desempenho; e que tipo de imagem ele cria.

A menos que a referência seja o Código Civil, que abstrai, corta e simplifica com o intuito de legislar, nós nunca conheceremos os detalhes de um corpo, de uma pessoa, de um homem qualquer, de um semelhante, nós mesmos ou de nosso vizinho. A experiência extraordinária do indefinido é sempre intensificada: por exemplo, a prova do espelho, da dúvida, do desmaio ou da interpretação do ator, cuja apresentação pública transforma o indefinido em expressividade. [...O ator é o portador dessa dúvida e dessa investigação.

¹ Este artigo é uma nova transcrição de “O ator experimental: 5 amostras”, conferência organizada pelo Grupo de Pesquisa sobre o ator no cinema (GRAC), dirigido por Christian Viviani, do *Institut National d’Histoire de l’Art*, Paris, 7 de janeiro de 2009. Publicado numa versão integral em língua inglesa na Revista *L’Atalante*, na Sessão *Notebook: Faces, voices, bodies, gestures*, vol. 19, janeiro de 2015, págs. 59 – 66 (versão da qual foi redigida essa tradução). Foi também publicada uma versão em língua francesa, no livro DAMOUR, Christophe (Dir.) *Jeu d’acteurs. Corps et gestes au cinéma*. Strasburg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2016. P. 27 – 39. (Collection Formes Cinématographiques).

² [...] “the action once performed, nothing more remains to do”, [...] “achieve their purpose in the completion of a visible task: such we style productive”.

Neste sentido, ele é, antropologicamente falando, o laboratório experimental, independentemente da tradição estética à qual ele pertença]. Se é pego na armadilha de um repertório, ou ele se rebela contra o sinal ou não tem absolutamente nenhum ponto de referência, o ator põe a representação em teste com seu corpo e se posiciona como um quase-sujeito. “O ‘ser’ é o *que de nós exige a criação* para que nós obtenhamos a experiência” (Merleau-Ponty, 1968: 197).³

1. O ator se rebela: Marlon Brando-Delphine Seyrig

No corpo a corpo com o imaginário, dedicado e confinado ao simbólico, todo o conjunto de práticas relacionadas ao trabalho de uma sociedade se conecta entre si, gerando assim associações com seus outros representantes (os políticos, os artistas, os poetas, etc.). É geralmente confundido, na pior das hipóteses (Ronald Reagan), ou na melhor delas (Bob Dylan Jim Morrison, o cantor Jim Morrison, integrante do *The Doors* e astro do excelente filme experimental *HWY: An American Pastoral*, [Paul Ferrara, 1969]).

A função social do ator

“O homem é esse animal singular que se olha ao viver”. (Valéry, 1983: 57).⁴ Adotando a forma de pegadas parietais, desenhos, gravuras, pinturas e todos os tipos de espetáculos ao vivo, ele se cerca de modelos que lhe permitem delimitar sua experiência, reformular os rituais coletivos, banir por um momento o terror que possa ser inspirado pela insignificância da vida e –mais recentemente, através da história da atuação– questionar sua própria identidade. Por sua natureza, o ator desafia a existência do conhecido, uma existência carente, até mesmo de emoções do dia-a-dia, já que seu trabalho envolve o transporte da vida a territórios da criação, que se inicia no limiar

³ “*Being is what requires creation of us for us to experience it*”.

⁴ “*Man is the singular animal who watches himself live*” (Valéry, 1983: 57).

entre o possível e o impossível, na viagem ao aquém ou ao além da sua existência. Com muita frequência, o ator constrói uma efígie de confirmação que pode ser utilizada para verificar uma condição do mundo e de sua representação. Ele também pode criar um trãnsfuga que alcance o lado negativo ou que conteste as formas racionais do conhecimento e da compreensão.

Atores que concordam em/recusam a participar do jogo: Marlon Brando



Imagem 1. *Meet Marlon Brando* (Albert e David Maysles, 1965).⁵

Opondo-se à imensa massa de atores que concordam em atuar ou colaborar com a ideologia dominante (não importando qual seja ela) e que está feliz e orgulhoso de fazer parte disso com suas reflexões complacentes, há grupos de atores que rechaçam, não apenas o uso de imagens, mas também o de códigos simbolizando a dominação. A função de um ator é também definida pela sua aceitação ou recusa de trabalhos, como fez Gian Maria Volonté com sua recusa em participar do Festival de Cannes em 1972 –onde dois de seus

⁵ Os detentores dos direitos autorais das imagens deste artigo não são mencionados nas notas de rodapé, pois pertencem a filmes atualmente não mais exibidos na Espanha (local de publicação da Revista L'Atalante), portanto, entendemos que as imagens são de domínio público, pois nenhuma empresa de distribuição comprou sua licença para comercializá-las em nosso país. De qualquer forma, a inclusão de imagens nos textos de L'Atalante é sempre feita como uma citação, para sua análise, comentário e julgamento crítico. (Nota da editora).

filmes deveriam ser apresentados—, em solidariedade a Pierre Clémenti, preso na Itália, e a Lou Castel, expulso do mesmo país.⁶ Uma referência a esse respeito é o de Marlon Brando, que usou um estratagema brilhante em 1973: Indicado a um Oscar pelo papel no filme *O Poderoso Chefão* (Francis Ford Coppola, 1972), se recusou a participar da cerimônia, enviando em seu lugar uma mulher Apache, Sacheen Littlefeather, que leu um pronunciamento denunciando a exploração de índios no cinema e na televisão. Mais tarde, descobriu-se que Sacheen era uma atriz mexicana de nome Maria Cruz. Apesar de suas atuações históricas em *Sindicato de Ladrões* (Elia Kazan, 1954), *Queimada!* (Gillo Pontecorvo, 1969) e *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1976), a obra-prima de Brando é realmente *Meet Marlon Brando*, um documentário de Albert e David Maysles, que acompanhou o ator por volta de 1965 (uma data muito antes do alinhamento com o movimento da contracultura) enquanto ele promovia o filme *Morituri* (Bernhard Wicki, 1965). Marlon Brando, com toda sua energia, sabota com ironia irresistível toda a formalidade da indústria, levando consigo os jornalistas (que se deleitam em escapar por um momento de seu próprio servilismo).

LOIS LEPPART (KMSP-TV, Minneapolis). É um espetáculo maravilhoso! Eu conversei com pessoas que viram a pré-estreia e eles me contam que...

MARLON BRANDO. Não creio que devamos acreditar em tudo que se fala. Mesmo que seja um bom relato ou um mau relato. Acho que isso é fundamental. E não... A gente não deve, de repente, opinar sobre esse filme antes de vê-lo.

LOIS LEPPART. Você sabe que isso é um reflexo de sua personalidade, ensimesmada, não aceitar...

MARLON BRANDO. O que você sabe sobre minha personalidade?

[...]

BILL GORDON (KGO-TV, San Francisco). Ainda não vimos o filme, mas estou aqui para lhe dizer que tenho certeza que é um ótimo filme, não é Marlon?

MARLON BRANDO. É verdade, cara! Todos os filmes produzidos em Hollywood são realmente ótimos, e todo mundo sabe disso!

⁶ Entrevista com Lou Castel de David Pellecuer (não publicada na França).

BILL GORDON. Eles não tem feito nenhum filme ruim já há uns...

MARLON BRANDO. ... noventa anos!

BILL GORDON. É isso mesmo! *Lassie gets Bar-Mitzvah*⁷ foi provavelmente o último filme ruim, na minha opinião, que Hollywood produziu.

MARLON BRANDO. Bill, que bom estar aqui batendo um papo com você... e, puxa, esse seu casaco xadrez é mesmo bonito, aliás, vota para Wilkie!⁸

O exemplo de Marlon Brando inspirou toda sua geração. Por exemplo, Vanessa Redgrave, no seu discurso no recebimento do Oscar (para o filme *Julia* [Fred Zinnemann, 1977]), anunciou seu projeto profissional da seguinte maneira: “O que acontece aqui nos EUA é uma bandidagem em benefício particular de poucos [...] Escolho todos os meus papéis com muito cuidado, de forma que, quando minha carreira chegar ao fim, eu terei passado por toda a nossa história recente de opressão”.⁹ Para se tornar uma grande atriz, é preciso que tenhamos uma visão de mundo e do papel que desempenhamos no *theatrum mundi*.

Delphine Seyrig

Nicholas Cassavetes tinha essa mesma convicção. Quando John Cassavetes disse a seu pai que ele queria se tornar um ator, ele esperava uma desaprovação vexatória. Entretanto, seu pai, portador do espírito cívico da cultura grega que nos deu a democracia, disse a ele: “Filho, seja um representante digno: representar a vida de seres humanos é de grande responsabilidade”.¹⁰ Delphine Seyrig, com a postura de uma estátua grega e o

⁷ Título ironicamente inventado pelo jornalista que entrevistou Marlon Brando.

⁸ Wendell Wilkie, candidato adversário de Roosevelt em 1940. A transcrição completa desta entrevista foi publicada na Revista *Squire* em fevereiro, 1965, e foi reproduzida por Albert Maysles: *Kasher Gallery, Steven (2007), A Mayles crapbook: Photographs, Cinematographs, Documents*. New York: Steven Kasher Gallery: 141.

⁹ “*America is gangsterism for the private profit of the few [...] I choose all my roles very carefully so that when my career is finished I will have covered all our recent history of oppression*”.

¹⁰ “*Son, be a worthy representative; it is a great responsibility to represent the lives of human beings.*”

rosto de Atena, se utilizou desse senso de responsabilidade, até mesmo na escolha de vários papéis menos importantes.



Imagem 2. Delphine Seyrig em *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1976)

Podemos perceber a abrangência do trabalho de Delphine Seyrig como catalisadora política, em sua parceria com Roussopoulos, que gerou três importantes ensaios cinematográficos. Em *SCUM Manifesto* (Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, 1976), Seyrig interpreta um de seus melhores papéis ao declamar, com sua voz melíflua e ponderada, as palavras incendiárias e brutais de Valérie Solanas, abalando o princípio de Seyrig em possuir uma aliança inquebrantável entre a benevolência aristocrática e a subversão radical. *Maso et Miso vont en bateau* (Nadja Ringart, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Ioana Wieder, 1975), apresenta uma crítica pesada, hilária e direta sobre o feminismo ingênuo de Françoise Giroud, criticada numa transmissão de “Apostrofes”. “As imagens televisivas não representam e nem podem nos representar. É com o vídeo que nós contamos nossas histórias.’ Essa conclusão de *Miso et Maso vont en bateau* tornou-se nossa profissão de fé”¹¹. Por volta de 1974, Delphine Seyrig tinha assim

¹¹ “Television images do not and cannot represent us. It is with video that we tell our stories.’ This conclusion from *Miso et Maso vont en bateau* became our profession of faith.” Roussopoulos, Carole. *Letter to the author*. 25 October 2006.

formulado o projeto que se tornaria *Sois belle et tais-toi* (Delphine Seyrig, 1981): “Uma coisa que eu gostaria de fazer é um tipo de filme com outras atrizes de minha geração. Porque o denominador comum que eu tenho com todas as mulheres é que eu sou uma atriz. Acho que todas as mulheres são forçadas a representar. Basicamente, as atrizes só fazem o que é pedido a qualquer mulher para fazer. Fazemos isso de forma completa porque sentimos a vontade de levar essa ação (essa dissimulação) às últimas consequências. Gostaria de trocar ideias com outras atrizes para que assim eu descubra como elas chegaram até aqui” (Bernheim, 1974: 98).¹² *Sois belle et tais-toi* foi filmada com Carole Roussopoulos em Los Angeles em 1974 e, mais tarde, em 1976, em Paris. Delphine Seyrig pergunta a vinte e duas atrizes sobre o trabalho delas: Jane Fonda, Anne Wiazemsky, Juliet Berto, Maria Schneider, Viva, Barbara Steele, Ellen Burstyn, Jill Clayburgh... para compilar um testemunho coletivo da redução da imagem a certos arquétipos impostos pela indústria cinematográfica e pelas imagens em geral, tendo como consequência uma escassez de papéis para atrizes. Jane Fonda, uma figura emblemática na luta por direitos civis e contra a guerra do Vietnam, descreve a coisificação do ator em Hollywood nos seguintes termos:¹³

Nunca esquecerei o primeiro dia. Fui para a Warner Brothers para uma prova de maquiagem. Foi a primeira vez que eu ia ficar em frente de uma câmera. Eles te põem, como qualquer atriz sabe, numa cadeira que parece um pouco com uma cadeira de dentista: muita luz no seu rosto, e ficam todos os homens, como cirurgiões —homens, um monte de caras, como cirurgiões —, em sua volta.

Sim, você se encontra com diferentes pessoas, chefes de departamentos de maquiagem dos principais estúdios de Hollywood, caras muitíssimo conhecidos que criaram as grandes estrelas: Garbo, Lombard e todo o resto. Depois, eles

¹² “One thing I would like to do is a kind of film with other actresses of my generation. Because the common denominator that I have with all women is that I’m an actress. I think all women are forced to act. Basically, actresses only do what all women are asked to do. We do it more thoroughly, because we felt the desire to go all the way with it (this dress-up). I’d like to talk to other actresses and find out how they got here”.

¹³ A citação a seguir é uma tradução da língua inglesa do comentário da atriz Jane Fonda no próprio filme, que foi produzido originalmente em língua francesa.

maquiaram meu rosto e me levantaram e eu me me vi no espelho e não sabia quem eu era. Eu parecia alguém saindo de uma linha de produção... Com sobrancelhas apontadas para todas as direções, lábios enormes que lembravam o bico de uma águia. Eles me disseram que eu deveria tingir meu cabelo de loiro, porque era assim que tinha que ser. Queriam que eu operasse meu maxilar, que um dentista fizesse isso, para que assim minhas maçãs do rosto se destacassem. Realçar minhas maçãs... Eu tinha as maçãs do rosto parecidas com as de uma adolescente... Joshua Logan, que era o diretor (e também meu padrinho!), me disse: "Com esse nariz, você nunca poderá trabalhar numa tragédia, porque você não pode ser levada a sério com um nariz desse". E, finalmente, a ordem veio de cima, já que Jack Warner, o chefe do estúdio, queria que eu usasse seios falsos; ele não gostava de mulheres com seios pequenos. Então, a ficha caiu: Eu era um produto de mercado e eu tinha que fazer a cirurgia para que eu ficasse assim 'comercial', já que eles iriam investir dinheiro em mim. Eu nunca fiz a operação no maxilar ou no nariz, mas eu usei seios e cílios postiços por.... dez anos. Isto significa que eu, Jane Fonda, estava aqui [*grandes gestos com ambos os braços em direção à sua esquerda*] e que minha imagem estava lá [*grandes gestos com ambos os braços para a sua direita*] e havia esse distanciamento entre os dois.¹⁴

¹⁴ "I'll never forget the first day I went to Warner Brothers for a makeup test. It was the first time I was going to be in front of a camera. They put you, as every actress knows, on a chair that looks a bit like a dentist's chair: lots of light on your face and all the men like surgeons, men, a bunch of guys, like surgeons all around you. Yes, you see people, heads of the makeup departments from the main Hollywood studios, very, very well-known guys who have created the big stars: Garbo, Lombard and all the rest. Then they made up my face and they stood me up and I looked at myself in the mirror and I didn't know who I was. I looked like someone off a production line... With eyebrows going in all directions, huge lips like an eagle's mouth. They told me that I should dye my hair blonde because that was the way it had to be. They wanted me have my jaw broken, to get it fractured by a dentist to highlight my cheekbones. To mark my cheekbones... I had pretty cheeks a bit like a teenager's... Joshua Logan, who was the director (and also my godfather!), told me: "With that nose you'll never be able to play tragedy, because you can't be taken seriously with a nose like that." And finally, the word came from the top that Jack Warner, the head of the studio, wanted me to wear fake breasts; he didn't like women with small breasts. So it was very clear, I was a market product and I had to get fixed in order to be saleable because they were going to invest money in me. They never fixed my jaw, or my nose, but I did wear fake breasts, blonde hair and lashes for... ten years. This means that I, Jane Fonda, was here [*big gesture with both arms towards her left*] and that this image was there [*big gesture with both arms to her right*] and there was this alienation between the two."

Susan Tyrrell, a atriz de *Cidade das Ilusões* (John Huston, 1972) e, mais tarde, de *Cry Baby* (John Waters, 1990), fez secamente a seguinte observação: “Não sei o que farei, mas eu não serei maior ou mais forte, fazendo o papel de uma pessoa tapada. Essas pessoas tapadas sobre as quais eles escreveram tem mentes limitadas, e eu... será que deveria bancar a mulher boazinha para poder pagar meu aluguel?”

Mais do que qualquer coisa, Delphine Seyrig lutou contra essa polêmica degradante de maneira afirmativa. Graças à sua crítica elegante, seu discernimento e seu fértil ativismo, conseguiu escapar disso criando as personagens complexas e poderosas de Hélène Aughain (em *Muriel [Muriel ou le temps d'un retour]*, Alain Resnais, 1963), *Jeanne Dielman* (em *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Chantal Akerman, 1975]), ou Anne-Marie Stretter (em *India Song* [Marguerite Duras, 1975]); criando a silhueta como em sonho de *O Ano Passado em Marienbad (L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) ou a alegoria burlesca bem diferente de Mary Magdalene em *Mr. Freedom* (William Klein, 1969).

O último projeto de Carole Roussopoulos foi a realização de um filme dedicado a Delphine Seyrig, que faleceu em 1990. A própria Roussopoulos morreu em 2009, deixando o filme inacabado.

2. A invenção de uma modalidade de crítica: A constelação Jack Smith/Andy Warhol/Nico

Mover-se num cenário diferente daquele do mundo real dá ao ator certos tipos de liberdade. Moderação e excesso, simplificação, complexidade, esquecimento; a atuação é um tratado que possibilita qualquer experiência de expressão, comportamento, viabilidade, elos entre fenômeno ou a inteligibilidade das coisas. É uma das atribuições mais pesadas que afetam o ator (e especialmente o ator cinematográfico), já que ela é o resultado de

processos culturais amplos. Noções de pessoa e de identidade pessoal vêm à tona, através do trabalho do ator, que expõe e desnuda a maneira que os elos entre a criatura da vida real e sua *imago* (o ideal do ser, projeções psíquicas em geral) se interligam ou se desligam. Por isso, suas crenças sobre a identidade, a individual, de si mesma ou a de outras, ficam claras ou se misturam na mesma panela, que é o trabalho da interpretação. O ator, sendo um laboratório experimental da identidade, redefine as configurações aceitas ou desenvolve, diante de nossos olhos, protótipos específicos de seres que podem fazer parte, não somente da história das ideias e imagens, mas, também, da nossa realidade social.

Mobilidade: o ator contra a personificação

Numa hipotética estrutura ordenada de invenções humanas, o empirismo moderno considera a identidade pessoal como mera ilusão, a síntese imaginária de impressões sensoriais através da transferência abusiva das relações primárias (similaridade, contiguidade e causalidade). “Utilizamos a noção de uma alma, um ‘eu’ e uma substância, para encobrir a variação”, escreve Hume (1978: 254),¹⁵ que, para descrever o desaparecimento da identidade individual, cria essa bela imagem de teatro sem cena (no sentido de *scenium*).

“A mente é uma espécie de teatro em que várias percepções ocorrem sucessivamente: passam, repassam, esvaem-se e se misturam em uma infinita variedade de posições e situações. A comparação com o teatro não nos deve enganar. São unicamente estas percepções que constituem a mente e não temos a mais remota noção do lugar em que estas cenas são interpretadas ou de que materiais são compostas” (Hume, 1978: 253).¹⁶ Daí nada subsiste, a

¹⁵ [...] “run into the notion of a soul, and self, and substance, to disguise the variation”.

¹⁶ “The mind is a kind of theatre, where several perceptions successively make their appearance; pass, repass, glide away, and mingle in an infinite variety of postures and situations. The comparison of the theatre must not mislead us. They are the successive

não ser uma dissociação específica, já que o indivíduo se dissolve num fluxo de sensações heterogêneas propícias a ilusões de continuidade, e o ator pode dar vazão complementar, utilizando-se de suas próprias alienações, às grandes ondulações das aparências, silhuetas, vultos ou fenômenos que habitam a psique e nossas impressões do mundo.

Um dos maiores poetas da aparição desestruturada foi o artista performático experimental e cineasta americano Jack Smith. Assim como Kenneth Anger, Jack Smith vivia num estado de fascinação pelo imaginário hollywoodiano e, como Kenneth, através de suas imitações, respirava vida, desejo e loucura em direção a ícones industriais e obteve um desempenho verdadeiramente belo. Entretanto, enquanto que Kenneth Anger levava a sério seu trabalho com mitologia moderna, seguindo fielmente os textos do ocultista Aleister Crowley da maneira que Giotto seguia os Evangelhos, o espírito burlesco e fantasioso de Jack Smith, que criara textos magníficos em homenagem a María Montez (Smith, 1997), trouxe à tona uma população de criaturas cujo propósito não seria muito o de existir, mas simplesmente o de aparecer. Consumidas pelo simples fato de aparecer, entusiasmadas por seu caráter improvável, elas não fazem nada, somente dançam, se agacham e desaparecem. Na ação de uma história não há a necessidade de se ter acesso direto ao mito: o que é necessário é se criar o comportamento que um ser real teria, uma espécie de baixo relevo confuso que, no entanto, tenha um pouco de substância. Jack Smith, de forma competente, chama-os de *Criaturas Flamejantes*, que é o título de seu filme (1963), no qual os nomes artísticos de seus atores são tão caricaturais quanto os nomes de suas personagens: Mario Montez faz o papel de Dolores Flores, Joel Markman faz o papel de Nossa Senhora das Docas. Usando seu nome verdadeiro, a grande Judith Malina (fundadora de “*The Living Theatre*” junto com Julian Beck) interpreta “*The Fascinating Woman*”. As atuações e filmes de Jack Smith, um pioneiro da estética “gay-kitsch-camp”,

perceptions only, that constitute the mind; nor have we the most distant notion of the place, where these scenes are represented, or of the materials, of which it is composed’.

tiveram grande influência sobre Andy Warhol, cujos filmes constituem a versão documental desse estilo.

Em 1963, Andy Warhol atuou em *Normal Love*, de Jack Smith, e realizou o “making of” do filme. De Smith, Warhol adotou seus atores (Mario Montez, Naomi Levine, Beverly Grant, etc.), retomou a noção de “Superstar” e, sobretudo, os princípios que, com a intenção de atingir o essencial do cinema, bastou documentar a presença dos corpos. O estilo minimalista contemplativo de Warhol permite que os atores desenvolvam sua própria *imago* e nos ofereçam uma série de retratos inesquecíveis: às vezes registros puros (como na série “*The Most Beautiful*”), às vezes retratos simples, como na série “*The Screen Tests*” (1965), na qual Ronald Tavel, fora do ângulo das câmeras, interroga os atores. “Eu fiz minhas primeiras filmagens usando, por horas, somente um ator na tela fazendo a mesma coisa: comendo ou dormindo ou fumando. Eu fiz isso porque o público geralmente vai ao cinema para ver o astro somente, para devorá-lo. Além disso, foi fácil fazer” (Warhol citado em O’Pray, 1989: 57).¹⁷ Minimalista, fetichista, contemplativo, obsessivo e literalmente *faminto* em todos os sentidos, o retrato warholiano produz efeitos epifânicos incomparáveis. Com seu programa de devoração escópica (“*eat him up*”), Andy Warhol involuntariamente torna o sonho de Jean Epstein em realidade: “Nunca antes um rosto ficou tão perto do meu. Me segue muito de perto e, na verdade, sou eu que estou o seguindo, cara a cara. Na verdade, não existe nenhum espaço entre nós: Eu o absorvo e ele está dentro de mim

¹⁷ “*I made my earliest films using, for hours, just one actor on the screen doing the same thing: eat- ing or sleeping or smoking; I did this because people usually just go to the movies to see only the star, to eat him up, so here at last is a chance to look only at the star for as long as you like, no matter what he does and to eat him up all you want to. It was also easier to make*”. Andy Warhol foi entrevistado por Gretchen Berg na Revista “*Cahiers du cinéma in English*” (Maio, 1967), excerto de Michael O’Pray: O’PRAY, Michael (Ed.) (1989). *Andy Warhol. Film Factory*. Londres: BFI.

como o Santíssimo Sacramento. Minha capacidade de visão está aguçadíssima” (Mityr, 1997: 71).¹⁸

Os filmes com Edie Sedgwick incluindo *Chelsea Girls* (Andy Warhol, Paul Morrissey, 1966), por sua vez, inspiraram a estética contemplativa e minimalista de Philippe Garrel, um artista em busca de epifanias, que dedicou um imenso afresco na comemoração de Nico e vários ensaios cinematográficos relacionados à exploração das relações entre atores e personagens: *Un Ange passe* (1975), *Elle a passé tant d’heures sous les sunlights* (1985) e *Les Baisers de secours* (1989). Graças aos retratos fascinantes de Warhol e Garrel (com sequência de outros, do grupo Zanzibar de Gérard Courant), o cinema conquistou uma *anima* materialista e poética.

Thomas Lescure: Um crítico exasperado por imagens silenciosas, quase imóveis, de *Athanor*, chegou a compará-las com uma série de slides.

Philippe Garrel: Alguém, sem dúvida, que devia ignorar o que é respirar. (Garrel e Lescure, 1992: 65).

Le Berceau de Cristal de Philippe Garrel (1976) descreve, na maior parte com cenas paradas de tomada única, uma série de retratos de personagens isoladas uma das outras: o próprio Philippe Garrel, Tina Aumont, Margareth Clémenti... e especialmente Nico, que pensa, escreve, compõe. Em seu semblante, podemos testemunhar o tempo de criação, como se tivéssemos entrado no abismo espiritual de Safo ou de alguma outra poetisa da mitologia. Entretanto, no último plano, Nico pega um revólver e atira na sua própria têmpora: O que havíamos entendido como um ato criativo ensimesmado, precisa, de súbito, de uma reconsideração em termos de reflexão sobre a morte, já que o trabalho que ela estava escrevendo era sobre um testamento, o

¹⁸ “Never before has a face been so close to mine. It follows me even closer and yet it is I who am following it, face to face. There is truly no space between us; I absorb it. It is within me even as the Holy Sacrament. My faculty of vision is at its keenest”.

retrato de um *memento mori* e, portanto, também uma vaidade, o tempo vibrante da duração poética *sub specie aeternitatis* de uma efemeridade inevitável.

3. Construtivismo: O ator contra a ilusão

O cineasta – e muitas vezes ator – que sistematizou, ao longo de seu trabalho, o questionamento sobre o ator cinematográfico é, sem dúvida nenhuma, Jean-Luc Godard. Basicamente, em vez de criar artificialmente personagens em *O Demônio das Onze Horas* (1965), Godard proporciona a Jean-Paul Belmondo e Anna Karina, para seus diálogos, os exercícios que Stanislavski havia escrito em *A Construção da Personagem* (1930). Godard trouxe de volta o planejamento em filmagem e, em consequência, o ator a seu trabalho *Uma Mulher é Uma Mulher* [*Une femme est une femme*, 1961]), o auto-retrato do figurante em sua posição (o contemplativo “*Eté André*, figurante de cinema”, de *O Demônio das Onze Horas*), “pastelão” histriônico de uma atriz militante (*Carta para Jane: Uma Investigação Sobre uma Imagem*, 1972), os ensaios poéticos sobre a direção de atores e o processo de construção de personagens (*Scénario du film Passion* [1982], *Petites notes à propos du film “Je vous salue, Marie”* [1983]...), a exposição da presença do corpo como passagens rígidas desses dentro da estrutura (*Grandeur et décadence d’un petit commerce de cinéma*, [1986])... Godard estava constantemente analisando os fatores técnicos, históricos e políticos que são intrínsecos ao trabalho do ator. Seu projeto construtivista lembra a poética do *sketch*, como aquela introduzida ao cinema por Jean Rouch, onde um dos membros do movimento Hauka declara ao “gênio da força” que ele vai possuí-lo: “Estou te ouvindo, mas ainda não cheguei aqui ainda” (*Os Mestres Loucos* [*Les Maître Fous*, Jean Rouch, 1955]). Sob este título, o conjunto de proposições reflexivas de Godard sobre atuação constitui uma versão teórica de uma prática chinesa tradicional, a variabilidade das posições do ator em relação à sua atuação, que às vezes se aproxima e às vezes se distancia do que ele está interpretando: “não há nada fixo, só uma

modificação constante das relações: é a apresentação que constrói o aspecto principal, enquanto que a identificação, a experiência vivida, é apenas um aspecto secundário” (Banu, 1998: 85).¹⁹



Imagem 3. *Uma mulher é uma mulher* (Jean-Luc Godard, 1961)



Imagem 4. *Fogo Inextinguível* (*Nicht lösbares Feuer*, Harun Farocki, 1969)

A Chinesa (Jean-Luc Godard, 1967) é uma adaptação marxista-leninista de um romance de Goethe publicado em 1796, cujo primeiro nome foi *A Missão Teatral de Wilhelm Meister*, e, mais tarde, com o nome de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Nele, Goethe organiza uma quase montagem, alternando entre capítulos de ação (sentimental) e capítulos com diálogos sobre a arte, suas formas e funções, sendo Hamlet o assunto principal. De igual modo, *A Chinesa* alterna cenas domésticas e sequências de

¹⁹ “there is nothing fixed, just a constant modification of the relationships; it is the show that constructs the main aspect, while the identification, the lived experience, is just a secondary aspect”.

reflexão sobre o ato de representar, a política e a ação. O Guillaume Meister de Godard, interpretado por um Jean-Pierre Léaud no auge de sua carreira, nos oferece uma definição de ator explicitamente inspirada em Bertolt Brecht, e, também, mais discretamente, no grande movimento de *happenings* praticado e teorizado por John Cage, Robert Rauschenberg e, especialmente, Allan Kaprow, que tinha acabado de publicar *Assemblages, Environments and Happenings* (1966). O exemplo de um estudante chinês que convoca a imprensa para mostrar seu rosto incólume sob as ataduras torna-se o paradigma da função de um ator:

Guillaume (*falando diretamente para a câmera, hesitante*): Um ator, hummm, é difícil de explicar. Sim, sim, sim. Concordo (ri, confuso). Hummm... Vou tentar te mostrar algo que vai te dar uma ideia do que é o teatro. [...]. Então, é claro, os repórteres começaram a fazer pilhéria sobre isso: “Mas esses chineses são todos contadores de histórias, comediantes, qual é a explicação disso tudo?” E eles não... Eles não tinham entendido nada (*pontua suas frases com um gesto persuasivo*). Não, eles não tinham entendido que aquilo era teatro...

Enquanto Guillaume continua, surge uma prancheta com desenhos e um texto com os dizeres: “Onde está o novo teatro? Teatro é laboratório”.

Guillaume (*em “off”*):...O teatro real é uma reflexão sobre a realidade. Quer dizer, é como (*foto de Brecht jovem*) Brecht ou como... como... (*foto de Shakespeare*) Shakespeare!²⁰

É impensável não se lembrar da atuação de Harun Farocki em *Fogo Inextinguível* (*Nicht lösbares Feuer*, Harun Farocki, 1969), que se queimou

²⁰ Transcrição da Revista L’Avant-Scène Cinéma, n. 114, maio de 1971. “Guillaume (*talks directly to the camera, hesitantly*): An actor, mmm, it’s hard to explain. Yes, yes, yes. I agree (*laughs, confused*). Mmm... I’ll try to show you something, it will give you an idea about what theatre is. [...] Then, of course, the reporters began to rail about it: “But these Chinese people are all story-tellers, comedians, what does all this mean?” and they hadn’t... they hadn’t understood a thing (*punctuates his phrases with a persuasive gesture*). No, they hadn’t understood that it was theatre...

While Guillaume continues, a board appears with drawings and a typed text: ‘Where is the new theatre? Theatre is a laboratory’.

Guillaume (off): ...real theatre is a reflection on reality. I mean it’s like (photo of a young Brecht) Brecht or like... like... (picture of Shakespeare) Shakespeare!”

com um cigarro para representar a violência do napalm nos corpos dos vietnamitas.

Através deste retrato do ator como um ativista responsável, não só por refletir sobre o mundo, mas também por analisá-lo e mudá-lo, Godard nos apresenta o que Claude Lefort chamava de *mente selvagem*: “É a mente que faz sua própria lei, não porque ela submete tudo à sua vontade, mas porque ela submete ao Ser: ela se desperta pelo contato com o evento para contestar a legitimidade da sabedoria estabelecida” (Lefort, 1961: 286).²¹ Através da prática, através da energia –porque ele não quer mais representar– o ator tem os meios de contestar tudo, de começar tudo do nada. Neste sentido, o trabalho dos cineastas atores é crucial.

Conclusão: Atuação imperativa (o imperativo precisa da atuação): O garotinho de Luanda; o homem de Nova Iorque

Os dançarinos, artistas visuais, músicos e, logicamente, os atores podem ser a fonte das poderosas iniciativas experimentais no campo da interpretação. Isto é o caso, para citar uns poucos exemplos clássicos, de Yvonne Rainer, Carolee Schneemann e Wolf Vostell, nos Estados Unidos; Yoko Ono, no Japão; Valie Export e Otto Muehl, na Áustria; Maurice Lemaître, Sylvina Boissonnas e Ben Vautier, na França; e, na Alemanha, Joseph Beuys ou Harun Farocki, que, além de suas próprias interpretações e ensaios cinematográficos, em 1984 fez um lindo retrato em *Peter Lorre – Das doppelte Gesicht* [*Peter Lorre – The Double Face*].

Entretanto, gostaria de concluir, citando o trabalho daqueles atores para os quais atuar significa engajar no ativismo real, tais como Lou Castel, Gian Maria Volonté, Tobias Engel, ou os atores que atuaram com o cineasta Raymundo

²¹ “*The mind that makes its own law, not because it submits everything to its will, but because it submits to Being; it is awakened by contact with the event to contest the legitimacy of established knowledge*”.

Gleyzer, tanto os amadores quanto os profissionais, que arriscaram suas vidas atuando durante a ditadura argentina. Raymundo Gleyzer, um cineasta que foi membro do PRT –Partido Revolucionário dos Trabalhadores–, que iniciou sua carreira com filmes antropológicos e reportagens (*Ceramiqueros de tras la sierra* [1965], *Nuestras Islas Malvinas* [1966]...). Em 1971, fundou o *Grupo Cine de la Base* e começou a fazer filmes intervencionistas, tais como *Swift, comunicados cinematográficos del Ejército Revolucionario del Pueblo n°5 et 7* (1971), *Banca nacional de desarrollo, comunicado cinematográfico del Ejército Revolucionario del Pueblo n°2* (1972), *Ni olvido ni perdón: 1972, la masacre de Trelew* (1972), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (1974). Tais filmes foram exibidos gratuitamente nas ruas e nas fábricas: “Às vezes, eles foram exibidos por cinco dólares em teatros, para a burguesia. É necessário que eles saibam como é a revolução”²². Em 1973, o *Cine de la Base* fez um filme de ficção baseado em fatos reais, *Os Traidores* (*Los traidores*, Raymundo Gleyzer, 1973), sobre a corrupção dos dirigentes do sindicato peronista. Os atores, cientes dos riscos que corriam, ofereceram sua presença, seus gestos, sua voz e sua vulnerabilidade para que o filme ficcional pudesse fazer justiça à história, porque “eles acreditavam que os filmes pudessem ser uma arma para defender os direitos do povo”. Qualquer um desses atores é mais importante para nós do que todos as falsas estrelas juntas. Em 1976, quando ele tinha 34 anos, Raymundo Gleyzer foi raptado, torturado e assinado pela junta militar que tinha tomado o poder na Argentina. Ele rejeitou qualquer diferença hierárquica entre diretor, equipe técnica, atores e figurantes. “Nós trabalhamos coletivamente. Por que o diretor deveria ser a estrela? Antes, as estrelas eram os atores, hoje em dia, o diretor é isso, no ano que vem podem ser os figurantes... para nós, a poesia não é um fim em si mesma. Para nós, a poesia é uma ferramenta para mudar o mundo. Temos que ser úteis, como a pedra que quebra o silêncio ou a bala que desencadeia a batalha”.

²² “Sometimes we showed them in theatres, for five dollars, for the bourgeoisie. It is necessary for them to know what the revolution looks like”. Entrevista de Terry Plane com Raymundo Gleyzer, Adelaide, Austrália, junho de 1974.



Imagem 5. *Nuestras islas Malvinas* (Raymundo Gleyzer, 1966)

Além da satisfação narcisista experimentada pelos atores, além das instituições de entretenimento socialmente organizadas (construídas em volta das figuras do xamã, o padre, o orador, etc.), às vezes encontramos num filme um impulso expressivo, a necessidade vital na qual emana a construção de uma simbologia e a criação de uma cena (em ambas, o sentido espacial e o narrativo). Em *A Luta Continua* (Bruno Muel, Marcel Trillat e Asdrúbal Rebeleo, 1977), um garotinho de Luanda, tentando lidar com a dor de perder seu irmão durante a guerra, compõe uma música para ele e, levantando na poeira, canta chorando e gritando sua linda canção, que é, além de uma homenagem, uma luta contra as lágrimas, uma catarse, e, também, uma efemeridade. Outra desses raros acontecimentos, neste caso mais acessível, combina o poder da argumentação e da convicção que o simbolismo pode ser alcançado na atuação e é dirigida para uma plateia: Num episódio de *Longe do Vietnã* (*Loin du Vietnam*, 1967), filmado por William Klein, um homem barbudo numa rua de Nova Iorque fica de pé numa esquina e grita: “Napalm! Napalm! Napalm! Os transeuntes começam a rodeá-lo e, quando o homem para de gritar, começam a conversar sobre a guerra do Vietnã. Tanto o garotinho que canta para si mesmo ou para seu irmão morto, quanto o homem de barba na multidão tentando fazer as pessoas à sua volta reagir – esses dois atores tão diferentes, que para se expressarem usam somente seus corpos, sua energia e seu conhecimento da situação – sabem encarnar o quão necessário é a interpretação.

Bibliografia

- BANU, Georges (1998). *L'Art théâtral de Mei Lanfang*. París: Ed. You-Feng.
- BERNHEIM, Nicole Lise (1974). *Marguerite Duras tourne un film*. París: Albatros, 1974.
- GARREL, Philippe; LESCURE, Thomas (1992). *Une caméra à la place du cœur*. Aix-en-Provence: Admiranda/Institut de l'Image.
- HUME, David (1978). *A Treatise of Human Nature*. Oxford: Oxford University Press.
- KASHER GALLERY, Steven (2007) *A Maysles Scrapbook: Photographs, Cinemagraphs, Documents*. Michigan: Michigan University Press.
- QUINTILIAN (1953) *The Instituto Oratoria of Quintilian*, Volumen 1. Harvard University Press.
- LEFORT, Claude (1961). L'idée d'Être brut et d'esprit sauvage. *Les Temps Modernes*, 184-185, 286.
- MAYSLES, Albert (2007). *A Maysles Scrapbook*. New York: Steidl/Kasher.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1979). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- MITRY, Jean (1997). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1968). *The Visible and the Invisible*. Illinois: Northwestern University Press.
- O'PRAY, Michael (Ed.) (1989). *Andy Warhol. Film Factory*. London: BFI.
- SMITH, Jack (1997). *Wait for me at the bottom of the pool. The Writings of Jack Smith*. New York: High Risk Books.
- VALÉRY, Paul (1983). Philosophy of the Dance. In R. COPELAND, M. COHEN (eds.), *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism* (pp. 55-65).. Oxford: Oxford University Press.

* Nicole Brenez é historiadora, crítica de cinema, programadora, especialista em cinema de vanguarda e leciona Filmologia na Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 onde atua no Departamento de Cinema e Audiovisual e no LIRA – Laboratório Internacional de Pesquisas em Artes. É curadora em diversas instituições, inclusive a Cinémathèque Française, responsável pelo programa de cinema experimental. Suas publicações recentes são: *Le cinéma critique. De l'argentine au numérique, voies et formes de l'objection visuelle* (2010); *Chantal Akerman, The Pajama Interview* (2011), *Cinémas d'avant-garde: Mode d'emploi* (2012), *Abel Ferrara (2007), Traitement du lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde* (2006) e *De la figure en général e du corps en particulier – L'invention figurative au cinéma* (1998). Produz, com Philippe Grandrieux, a coleção *It May Be That Beauty Has Strengthened Our Resolve* (Pode Ser Que a Beleza Fortaleça Nossa Determinação), dedicada a esses cineastas que foram esquecidos ou ignorados pela história cinematográfica.
Email: nicole.brenez@sorbonne-nouvelle.fr

** Sandro de Oliveira é docente no curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil, onde pesquisa o ator em módulos experimentais de cinema. Doutor em Mídias na Universidade de Campinas – SP, Brasil (Unicamp) onde desenvolveu tese sobre o trabalho experimental da atriz Helena Ignez nos seus filmes experimentais e na Produtora de

Cinema Belair. Escreveu com o seu orientador de doutorado, Pedro Maciel Guimarães Jr., o livro Helena Ignez – Actrice Expérimentale, editado e publicado pela ACCRA (Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistiques), Universidade de Estrasburgo – França, 2018.

Email: nagysandro1@gmail.com