

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Antropologia
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

**Antropologia do set: corpos estendidos e conectivos na
produção cinematográfica**

Carmela Morena Zigoni Pereira

Brasília

2013

Antropologia do set: corpos estendidos e conectivos na produção cinematográfica

Carmela Morena Zigoni Pereira

Orientadora: Professora Doutora Lia Zanotta Machado

Tese Apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, no dia 30 de abril de 2013, como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Antropologia.

Banca Examinadora:

Professora Lia Zanotta Machado (DAN/UnB) (Presidente)

Professora Clarice Ehlers Peixoto (IFCH/UERJ)

Professora Dacia Ibiapina da Silva (COM/UnB)

Professora Débora Diniz (SER/UnB)

Professor Guilherme José da Silva e Sá (DAN/UnB)

Suplente:

Professor Carlos Emanuel Sautchuk (DAN/UnB)

Dedico esta tese a Brasília, sempre utopias...

AGRADECIMENTOS

A pesquisa que deu origem a esta tese contou com financiamento público do Estado brasileiro, concedido em forma de bolsa de estudos pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Uma pesquisa para obtenção do título de doutoramento é um processo longo, permeado de encontros e desencontros consigo e com outras pessoas, uma caminhada impossível de ser realizada sem a generosidade de interlocutores e mestres, mas também de amigos e amigas, familiares e personagens reais e imaginários presentes em nossas vidas.

Assim, agradeço de forma especial à minha orientadora Lia Zanotta Machado pela interlocução viva e transformadora, por ter acreditado neste projeto de pesquisa e realizado preciosas leituras e comentários sobre esta tese.

Esta pesquisa não teria sido possível sem a sensibilidade de Marcello Ludwig Maia e René Sampaio, que proporcionaram o acesso ao *set* do filme *Faroeste Caboclo*. Agradeço, ainda, ao cineasta Gustavo Hadba pelas conversas reveladoras sobre processos de filmagem, e a Raquel Valadares, pela acolhida no set e comentários preciosos sobre o fazer etnográfico nesta perspectiva. Agradeço também a Halder Gomes pelo primeiro encontro com o *fazer* cinematográfico, os bastidores do filme *Cine Holliúdy*.

Agradeço a todos e todas que me concederam entrevistas, técnicos e artistas que, por meio de suas ações visíveis e invisíveis, contribuem para a conformação da arte de revelar ficções e realidades.

À professora Cecilia Hidalgo, da Universidade de Buenos Aires, pelas trocas realizadas quanto à antropologia da ciência e da técnica. E também à professora Sheila Campos pelos primeiros *insights* sobre a relação entre teatro e antropologia, e aos professores Mauro Giuntini e Alice Stefania pela acolhida na oficina para atuação em cinema realizada na Universidade de Brasília no ano de 2012.

Às queridas professoras Clarice Peixoto, Débora Diniz, Dacia Ibiapina e Mariza Peirano, pela leitura atenta da primeira versão desta tese e demais aportes para esta reflexão, e ao professor Guilherme José da Silva e Sá, que integrou a banca de avaliação posteriormente de maneira generosa. Agradeço, ainda, aos professores Rubem Caixeta e Carlos Emanuel Sautchuk pela leitura e comentários sobre o projeto de pesquisa.

Agradeço especialmente a Priscila Calaf pelas contribuições nas dores e delícias da construção desta tese.

À amiga da vida toda, Luana Lazzeri Arantes. E aos amigos e amigas, Camila Jácome, Taís Diniz Garone, Pedro Junqueira Pessoa, Letícia Cesarino, Astreia Soares, Beatriz Filgueiras, Junia Quiroga, Jenny Choe, Lylia Guedes Galleti, Julia Otero, Maíra Zenun, Waldemir Rosa, Aina Azevedo, Sonia Hamid, Natalia Maier, Anna Lorena Morais e Brunna Morais, Emerson Luis, Cassio Noronha Inglez de Sousa e Isabelle Vidal Gianinni.

Aos meus colegas do Departamento de Antropologia, pelo compartilhamento das crises e avanços neste processo. E aos colaboradores Rosa Cordeiro, Adriana Sacramento e Paulo Gomes de Sousa, pelo apoio durante os quase dez anos de pós-graduação no DAN.

A Marta Fonseca, pelas reflexões no divã.

Aos meus tios Sandoval Zigoni Jr., pela delicadeza incondicional, e a Sebastião de Mendonça Silva, pela memória das afetividades.

A Brunna Rosa Alfaia, por sonhar junto, nas formas inesperadas próprias do viver.

RESUMO

O presente estudo consiste em uma etnografia do set cinematográfico que trata especificamente da atuação de *ciborgues* na produção de filmes ficcionais para o cinema, no contexto brasileiro. Trata-se de realizar um debate sobre as novas abordagens da relação entre humanos e objetos, máquinas e máscaras, a partir de trabalho de campo realizado com profissionais pertencentes ao campo cinematográfico. Estes profissionais realizam atividades tecnicamente qualificadas em busca da imagem, se organizam em rede e praticam rituais (atos de corpo e de fala) para impulsionar a troca de informações, gerar efeitos materiais e imateriais, produzindo uma *socialidade* singular. A especificidade técnica de cada área de atuação na produção – direção, fotografia, operação de máquinas, interpretação de atores –, têm em comum serem efetivadas por meio de tecnologias e extensões corporais constituidoras de subjetividades e coletivos particulares. Considerando duas interfaces principais, a máquina e a máscara, os dados etnográficos foram analisados a partir de teorias como a antropologia do ciborgue (Haraway, 1985:2000; Preciado, 2011; Régis, 2012), da constituição da pessoa (Mauss, 1950; Strathern, 1988: 2006), a Teoria do Ator Rede (Latour, 2000; 2005; 2007) e a teoria dos rituais em antropologia (Tambiah, 1985; Schechner, 1988, 2002; Latour, 2004). Desvendamos, assim, como o set cinematográfico constitui-se em um espaço sócio-temporal distinto do cotidiano, que abriga um coletivo híbrido particular, dedicado a produzir verdades e ficções por meio de práticas cotidianas, eventos críticos, e imagens em movimento. Esta produção se torna possível pelas crenças compartilhadas quanto ao objeto artístico (filme), pelas fronteiras borradas entre corpos (conformação de híbridos), pelo fluxo de informações e ações rituais organizadas e controladas em rede.

Palavras-chave: cinema, corpo, técnica, ciborgue, rede, ritual.

ABSTRACT

This is an ethnographic study of the cinematographic set which specifically addresses the role of *cyborgs* in fictional productions for cinema, in Brazilian context. It proposes a debate on new approaches on the relationships between humans and objects, machines and masks, based on fieldwork among cinema professionals. These professionals carry out highly qualified technical activities pertaining to image capture, are organized in network-like arrangements, and practice rituals (bodily and speech acts) in order to foster the exchange of information, produce tangible and intangible effects, thus generating a singular kind of *sociality*. The technical specificities of each expertise – direction, photography, machine operation, acting– have in common their enactment through technologies and bodily extensions that constitute particular collectives and subjectivities. Based on two chief interfaces, the machine and the mask, ethnographic materials were analyzed drawing on theoretical frameworks such as cyborg anthropology (Haraway, 1985:2000; Preciado, 2011; Régis, 2012), studies on personhood (Mauss, 1950; Strathern, 1988: 2006), actor-network theory (Latour, 2000; 2005; 2007), and anthropological theories on rituals (Tambiah, 1985; Schechner, 1988, 2002; Latour, 2004). The cinematographic set was thus unveiled as a socio-temporal space distinct from daily life, which encompasses a particular hybrid collective dedicated to producing truths and fictions through quotidian practices, critical events, and moving images. This production is made possible by shared beliefs regarding the artistic object (the movie), blurred boundaries between bodies (assembling of hybrids), information flows and ritual actions organized and controlled through networks.

Keywords: movie, body, technique, cyborg, network, ritual.

Sumário

Introdução: <i>O set como sujeito em cena</i>	10
Aportando em uma ilha distante: o campo prospectivo	19
Faroeste Caboclo: a vivência no set	25
Emergência das teorias (marco teórico)	33
Algumas perspectivas sobre cinema: as marcas do texto	39
Capítulo 1: <i>Fazendo corpos: os ciborgues no set cinematográfico</i>	46
Ciborgue-máquina	53
O corpo híbrido da equipe de fotografia	57
A mirada do som	69
Capítulo 2: <i>A máscara ciborgue</i>	75
O ator como pessoa singular	77
O ator como indivíduo: a matéria prima corporal	86
Repertório cênico: como <i>se tornar</i> um ator	94
Preparar a personagem: a máscara como extensão corporal	99
Capítulo 3: <i>Coletivos híbridos, ciborgues em rede: socialidades no set</i>	118
Rastreamento de objetos no set em busca de relações sociais	126
Cenas e bordas	135
Atos em cena	152
Interlúdio: a interação com a câmera em oficinas para atores e atrizes	160
A economia de comunicação no set: hierarquia e rede	165

Capítulo 4: A <i>dinâmica ritual do set</i>	174
O caminho até a tomada: fabricando o set e a cena	178
Entre o set e o mundo: a biografia de um filme	196
Cenas críticas: realidades e ficções no set	202
Comentários finais: <i>corpos, ficções e realidades dos bastidores</i>	210
Enquadramento: o set e o mundo fora do set	211
Pessoa compósita, coletivos híbridos: corpo, tecnologia e arte no set	213
A noção (nativa) de magia: o híbrido de máquina e máscara	215
Antropologia do set: jamais fomos modernos ou sempre fomos ciborgues? .	217
Epílogo: <i>afetos e utopias</i>	223
Referências Bibliográficas	226
Referências Filmográficas.	236

Introdução: O set como sujeito em cena

*“Os objetos, as teorias e as técnicas mudam de foco, de resolução ou de fidelidade
(para remeter às modalidades descritivas visual e sonora)
à medida que mudamos nossos conceitos culturais.”*

Michael Fisher, *Futuros Antropológicos*, 2009.

“Em toda invenção – e sobretudo quando se trata da invenção de máquinas semióticas – há sempre a emergência de uma dimensão imaginária, algo assim como o seu lado obscuro, apaixonado ou anárquico, normalmente negligenciado nos compêndios “regulares” da história da tecnologia. É como se na gênese da própria máquina, já estivesse pressuposta uma dimensão que poderíamos chamar, à falta de melhor termo, de “artística””.

Arlindo Machado, *Máquina e Imaginário*, 1993.

A articulação entre antropologia e cinema é contemporânea do desenvolvimento destas duas *formas de produção de conhecimento* que nascem no fim do século XIX. Embora o cinema não tenha se constituído inicialmente como um “objeto” privilegiado de estudos, mas como uma forma de registro etnográfico, na atualidade, são diversas as formas de relação entre estes campos, e tem-se feito pesquisas e elaborado práticas no âmbito da antropologia visual, da análise do discurso de filmes, sobre recepção do público e investigações acerca da dimensão mercadológica (produção, circulação e consumo).

A presente tese localiza seu olhar em *outro lugar* do cinema, a saber, o *set* de filmagens: espaço e tempo em que um grupo de pessoas se reúne para realizar a captação das imagens de um filme. O objetivo desta pesquisa foi compreender como atua a comunidade de técnicos necessária para uma produção cinematográfica ficcional, com foco nas relações entre pessoas e destas com os objetos neste contexto específico, a fim de construir uma etnografia com base nos debates realizados no âmbito da antropologia do corpo e da técnica¹.

¹ Para uma reflexão sobre a produção de imagens (bastidores), ou seja, o fazer cinematográfico e sua relação com a antropologia, destaco a interface entre antropologia e fotografia (Maresca, 1995; Peixoto e Monte-Mór, 1996; Samain, 1994), a antropologia visual (Peixoto, 1995; France, 1998), e ainda, a produção de filmes documentários (Ramos, 2005; Bragança, 2008).

O *modus operandi* do trabalho de atores, diretores e outros protagonistas dos bastidores em teatro e cinema foi tema privilegiado dos filmes apresentados no Festival do Rio em 2011: *Cena Nua*, *Mentiras Sinceras*, *Vaquero*, *Jack Cardiff: vida e obra de um cameraman* e *Riscado* (Festival de 2010, em cartaz em 2011)², trouxeram roteiros com histórias sobre o que “se passa por trás das câmeras” para além dos tradicionais *making ofs* ou documentários, refletindo o interesse de diretores e público em relação aos eventos que se passam “fora do quadro”.

Embora nos informem e provoquem preciosas reflexões, estes filmes, assim como os próprios *making ofs*, são roteirizados e editados, e então nos voltamos para algumas perguntas que impulsionam o início deste percurso: o que se passa no set? Há alguma realidade outra na prática e cotidiano de gravações que escapa a estas pequenas peças que visam contar a história (biográfica) de um filme, trazer-lhe alguma humanidade com a imagem de seus executores em ação? Seria possível analisar o set etnograficamente, como uma aldeia ou um laboratório?

Estamos falando de um espaço-tempo fechado e controlado, porém permeado de alusões e devires; hierárquico, mas que só é eficiente pela comunicação em rede; em que atuam pessoas com perfis altamente heterogêneos, mas que compartilham a *ideia* do filme, e a projetam em suas atividades de ação e criação cotidianas. Podemos afirmar que os profissionais do set se conectam para criar e fixar imagens em movimento, orientados por um *dever-filme*, e esta conexão acontece mediada por objetos que organizam o fluxo comunicativo, objetos com agência, a exemplo da câmera³. A felicidade deste encontro só é possível pela crença de que, uma vez pronto, um filme tem uma vida independente de seus criadores.

Considerando que o campo cinematográfico é heterogêneo e diversificado, e que sua multiplicidade se intensifica a cada dia de sua história, realizei uma escolha deliberada por não estudar a “margem”, ou seja, meu interesse de pesquisa era por filmes com orçamentos maiores e com diretrizes artísticas, digamos, conservadoras. Partia de um desejo de praticar uma antropologia em que a antropóloga não estivesse, de antemão, em uma posição superior de poder em relação ao nativo. Além disso, foi

² Respectivamente dirigidos por: Belizário Franca, Pedro Asbeg, Juan Minujin, Craig Maccal e Gustavo Pizzi.

³ Para uma visão lúdica sobre o dever, ver a animação *Líquido: do rizoma ao dever*: <http://www.youtube.com/watch?v=V4oiqcRsr7w>

considerado o pressuposto de que, em produções maiores, o orçamento possibilitaria maior profusão de máquinas com tecnologias mais modernas, o que iria de encontro ao interesse de pesquisa de abordar relações humano-maquínicas complexas⁴.

O segundo critério de recorte de pesquisa seria o estudo de uma produção que se auto-classificasse como ficcional, com o objetivo de fazer render o debate que busca borrar as fronteiras entre ficção e realidade (crença e verdade) ou, nas palavras de Latour (2002: 2009), o feito e o fato: um filme é um *faitiche*⁵, ou seja, uma vez feito, torna-se um fato, uma obra, um objeto ou, se considerarmos a abordagem de Gell (1998), uma pessoa⁶. Esta tensão sobre a dimensão da *construção* no cinema – ou seja, a dimensão subjetiva, materializada em uma narrativa ideologicamente interessada e em imagens que informam tais escolhas e produzem efeitos específicos quando acessadas pelo público –, tem sido vastamente explorada no diálogo entre antropologia e filme documentário (Bragança, 2008; Ramos, 2005). No entanto, veremos, por meio da análise, como a produção do filme de ficção, em que tradicionalmente toma-se o *feito* como dimensão privilegiada, guarda em si uma série de *fatos* para se realizar de maneira eficaz.

Estes dois critérios – filmes de ficção e com orçamento relativamente alto –, dificultaram minha entrada em campo. Percebi que o universo das produtoras *mainstream* é bastante fechado para quem dele não participa. Entrei em contato por telefone e enviei e-mails para diversas produtoras grandes, expondo a pesquisa, e nenhuma respondeu. Por meio da página eletrônica do Ministério da Cultura, tentei

⁴ Este pressuposto deve ser relativizado à luz da própria pesquisa: com as tecnologias portáteis de captação de imagem e os softwares para edição e montagem bastante acessíveis, é possível constituir *fazeres* cinematográficos e produzir resultados fílmicos elaborados com poucos recursos.

⁵ *Faitiche*, um trocadilho de Latour (*Sur le culte moderne des dieux faitiches*, 2002) com relação a *feito*, *fato* e *fetich*, define o movimento ontológico (e epistemológico) operado pelos europeus na constituição da modernidade a partir do contato com os “povos primitivos”, a saber, a separação entre fato (do domínio da natureza, da verdade e da racionalidade) e do feito (do domínio das crenças irracionais dos nativos). Para Latour, mais que um produto do Renascimento, o *moderno* é um produto da colonização, ideia que pode ser encontrada de forma radicalizada em *Jamais fomos modernos* (1999:2004), e na revisão de *Sur le culte... suivi Iconoclash*, que incorpora considerações da pesquisa/exposição/livro *Iconoclash*, em que Latour adiciona ao seu clássico duo Ciência e Política, a Arte.

⁶ Para Gell (1998), obras de arte são equivalentes a pessoas na sua qualidade de *agência* e a arte é um sistema de ação. Tratando tanto da arte indígena como da ocidental, Gell utiliza o conceito de *person-like* (ou seja, *como se fosse pessoa*) para demonstrar como um objeto artístico possui agência (emana docilidade, beleza, hostilidade), e esta emerge da *relação* entre o receptor (um humano, o interpretante) e a obra artística (um objeto, um índice, mais que um signo ou um símbolo). Para uma crítica sobre o uso do conceito de índice de Pierce em Gell, como um vetor estritamente material, ver Alves, 2008.

identificar produções em andamento que contavam com recursos da Lei Rouanet, e não tive sucesso, até que uma funcionária deste órgão respondeu a um e-mail me informando que o filme Cine Holliúdy, uma comédia/romance de época ambientada no interior do Ceará, estaria em fase de produção. O cineasta Halder Gomes se mostrou aberto a minha visita ao set, e imediatamente peguei um avião para Fortaleza, chegando à pequena cidade de Pacatuba, onde permaneci por uma semana. Foram dias de estranhamento total, em que de fato, adentrei outro universo, outra *sociedade* (ou melhor, *socialidade*) – este foi, assim, o trabalho de campo prospectivo, que possibilitou a orientação do meu olhar para a etnografia.

Posteriormente, soube da produção do filme Faroeste Caboclo, que teria um período de filmagens em Brasília. O produtor Marcello Ludwig Maia, sensível à pesquisa em cinema, autorizou minha presença no set, onde, entre ida e vindas, acompanhei o trabalho das equipes por dois meses. Este filme, com recurso de seis milhões de reais, pode ser considerado um filme de orçamento médio para a atual realidade brasileira⁷, mas, ainda assim, trata-se de um orçamento relativamente alto, que possibilitou a compra dos direitos de uma música vastamente conhecida – a música que dá título ao filme, Faroeste Caboclo, da banda Legião Urbana –, a contratação de equipes maiores e experientes, atores conhecidos do grande público, e possibilidade de uso de tecnologias mais caras e complexas.

Apuremos um pouco a definição de centro em relação à margem. A mesma pode se basear, em princípio, no orçamento de um filme, nas escolhas do diretor quanto à fotografia, elenco (corpos alinhados com padrões hegemônicos de beleza, por exemplo), forma de organizar o set cinematográfico, montagem e estratégia de lançamento (publicidade). Se considerarmos especificamente o roteiro, podem-se opor as narrativas focadas no melodrama ou na comédia ao cinema experimental, *underground* ou quaisquer outras formas contra hegemônicas de roteirizar a imagem em movimento. No que diz respeito à produção propriamente dita, implica em organização hierárquica do

⁷ A classificação em baixo, médio e alto orçamento é controversa, assim como o é o financiamento para cinema no Brasil, que envolve tanto incentivos fiscais do Estado como outras fontes de captação de recursos da iniciativa privada. De acordo com a Instrução Normativa Nº. 54, de 02 de maio, da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, os recursos variam entre 1 a 36 milhões de reais para longas, porém, o recurso máximo é para a apresentação de 04 projetos de filmes de 70 a 100'. De acordo com Gabriel Carneiro (site: www.produtores.tv.br), “O custo médio de um filme de baixo orçamento, que até cinco anos atrás era de R\$ 1,5 milhão, hoje é no mínimo R\$ 2,5 milhões, e os orçamentos altos saltaram de R\$ 6 milhões para R\$ 10 milhões.” Xingu (2012), de Cao Hamburger (O2 Filmes) custou 14 milhões e Tropa de Elite (2007), de José Padilha (com seis produtoras envolvidas), 15 milhões.

set, atendendo aos modelos tradicionais, se opondo a formas de produção que também podem variar (“uma câmera na mão”, ou a participação horizontal e coletiva na elaboração de roteiros, participação de atores desconhecidos do grande público, etc.).

Xavier (2003), ao analisar o cinema *mainstream*, define da seguinte forma o melodrama:

“Aí se consolida o gênero das massas por excelência: o melodrama. Esse tem sido, por meio do teatro (século XIX), do cinema (século XX) e da TV (desde 1950), a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica, moral) em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz. Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias.” (Xavier, 2003:39).

Na contramão do estilo melodramático, seria possível identificar, em toda a história do cinema – como, por exemplo, através da clássica distinção entre cinema industrial e cinema de autor – visões contrárias à tendência hegemônica da sétima arte em seguir os “*passos do teatro e da literatura popular*” (Xavier, 2003):

“Por intermédio deles, o cinema ganha uma recepção mais empenhada em surpreender aspectos da plástica da imagem, do trabalho da câmera e da presença peculiar do mundo na tela que permanecem recalcados na visão dominante. Para este olhar diferenciado, por meio do cinema toda uma esfera nova de percepções abre-se à nossa experiência desde que sejamos capazes de entender a expressividade da nova imagem em outros termos, elogiando sim o close-up, mas dentro de uma outra ótica: a de quem entende o cinema não como o coroamento do ilusionismo teatral, mas como ruptura, inauguração de um novo diálogo com a natureza e os homens.” (Xavier, 2003: 40).

Xavier (2003: 42-50) expõe a tensão, portanto, entre formas diferenciadas de compreender e fazer cinema a partir de possibilidades narrativas, a exemplo da corrente surrealista, que subverteu a linearidade; ou o cinema (psicanalítico e irônico) de Alfred Hitchcock, que vem transgredir os ideais griffithianos de moral e estética; ou o movimento dos cinemas novos, que pregavam o uso alternativo do cinema, sintetizado pela máxima “*uma ideia na cabeça e uma câmera na mão*”.

“A vanguarda se estabelece como cultura de oposição, separando o espaço utópico da verdade (cinema, vida futura), e o espaço da mentira (tradição literária, teatro, cotidiano burguês).” (Xavier, 2003:41).

Mais recentemente, podemos citar outros exemplos de contra-hegemonia, como o filme *Short Bus*⁸, em que os atores participaram da elaboração do roteiro, trazendo experiências pessoais para o processo criativo e construção das personagens. Neste filme, não classificado no âmbito do gênero pornô, atores e atrizes fazem sexo diante das câmeras (*performatizam* o sexo, como atores, e têm o intercurso propriamente dito, subvertendo a noção de ficcional).

Podemos citar, também, o projeto brasileiro *Vídeo nas Aldeias*, em que os indígenas se deslocam do lugar de *objeto* da filmagem (e da pesquisa), para atuarem como roteiristas, cineastas e fotógrafos. O mesmo para o conceito do *Festival Visões Periféricas*, que privilegia filmes feitos por moradores de vilas e favelas.

Os exemplos são numérica e qualitativamente infindáveis, especialmente se considerarmos a produção “caseira” propriamente cinematográfica, como é o caso não só de câmeras digitais, mas também do uso de tecnologias analógicas relançadas no mercado, a exemplo da câmera Lomo Kino. Os festivais acompanham esta profusão, e hoje se pode contar, entre diversas especializações e tendências, com o Festival de Filmes Curtíssimos e até mesmo com o Festival Nacional de Making Ofs, para citar somente dois exemplos que não se enquadram nos tradicionais festivais, como os de Gramado ou do Rio.

Faroeste Caboclo, até mesmo por ser um filme que congrega a história de João de Santo Cristo (o personagem da música) com a história da banda Legião Urbana (ao invocar de maneira indicial a figura de Renato Russo), é um filme que se localiza, de antemão, no centro: é um gênero de massas. Porém, como o filme ainda não foi lançado, não é possível analisar as opções de montagem e trilha sonora, além das estratégias de lançamento, que também compõem a caracterização centro-margem.

⁸ Dirigido por John Cameron Mitchell, EUA, 2006. “Os excelentes atores do filme são todos estreados que responderam ao desafio deixado por Mitchell na internet, e contribuíram não só com o seu talento e os seus fluídos corporais, mas na própria escrita, por forma a garantir a respectiva identificação com as personagens.”. Fonte: Blogue Contra Cultura (<http://contraculto.blogspot.com.br/2007/04/filme-shortambemus.html>).

Ressalte-se, ainda, que este recorte entre centro e margem, entre hegemônico e contra-hegemônico, é instrumental, pois tais dimensões variam de acordo com a perspectiva (o cinema brasileiro é sempre periférico em relação ao norte-americano, e o Eixo Rio-São Paulo é considerado o centro na perspectiva Brasil), havendo ainda contaminação entre os gêneros e referencialidade entre os formatos.

Existem, portanto, diversas questões em jogo na arte de fazer cinema, e destaco duas delas: a capacidade de visibilizar e invisibilizar o que está no mundo (o enquadramento, ou seja, o jogo entre verdade e ficção) e o uso de tecnologias específicas para produção de imagens. No primeiro caso, pode-se dizer que as escolhas por determinados enquadramentos produzem, reproduzem ou rompem com lógicas sociais, relações de poder, valores estéticos e políticos.

No que diz respeito à tecnologia, há certa universalidade técnica nas formas de produzir em cinema, derivada em primeiro lugar pelas limitações próprias aos equipamentos tecnológicos, e em segundo lugar pela narrativa cinematográfica – modelos de linguagem construídos historicamente e canonizados pelas práticas de filmagem na Europa e Estados Unidos, copiados ou subvertidos no tempo e em lugares – e que interferem no uso das tecnologias.

Tais modelos organizam a base dos sistemas escolares sobre o tema (produção de livros, disciplinas, etc., que contemplam as profissões, etapas, e técnicas cinematográficas), bem como convergem para cinemas mais ou menos alinhados com a lógica dominante, que buscam aproximar-se do *star system* hollywoodiano, ou dele distanciarem-se por meio da subversão na forma de organização do set, e também de captação, edição e projeção de imagens. Além das opções estéticas e políticas, a limitação tecnológica e de orçamento é um fator diferenciador na produção de filmes, especialmente na história do cinema de países chamados “periféricos” como o Brasil.

Entender a dinâmica que ocorre no set focalizando as relações entre humanos e objetos pressupõe entender, portanto, a conexão entre a atividade artística e o uso das tecnologias. A tecnologia, longe de ser apenas um meio para a produção do filme, uma atriz secundária na conformação da sétima arte, se confunde com o próprio cinema: a cada inovação tecnológica, novas experimentações narrativas são elaboradas, outros ritmos e signos são definidos, e a linguagem cinematográfica se altera e multiplica. E ocorre também o movimento inverso, ou seja, a partir de novas linguagens, outras necessidades emergem do ponto de vista criativo, e se busca solucioná-las por meio de

aperfeiçoamentos técnicos. Enfim, tecnologia e criatividade se retro-alimentam nesta rede de criação e obsolescência aparentemente infinita, da qual participam humanos e objetos.

Do ponto de vista da tecnologia *stricto senso*, nos últimos anos, muitas mudanças tem ocorrido no campo cinematográfico, tanto pelo uso dos processos de digitalização – que influenciam a captação das imagens no set, a montagem e também a reprodução nas salas de cinema – quanto de cenários político-econômicos que impactaram o mercado das tecnologias para filmagem e edição.

Talvez pudéssemos pensar sinteticamente na história tecnológica do cinema, considerando o ponto de vista ilusionista e especular, na fixação: (1) da imagem em movimento (1895: primeiro filme); (2) do áudio das falas, captados *in loco*, no set (1927: primeiro filme sonoro⁹); (3) na inserção das cores nestas imagens sonoras (década de 1940, e no Brasil, década de 1960¹⁰). Do ponto de vista da câmera, poderíamos pensar (1) na fase estática, em que a câmera fixa a imagem em movimento, mas ela mesma não se move, (2) na libertação da câmera do solo, possibilitando o *travelling* (o barco, dos irmãos Lumière, e posteriormente o trilho, o carrinho, a grua) até a câmera na mão (câmeras mais leves, portáteis); e (3) na estabilização e acoplamento mais radical da câmera ao corpo humano a partir do equipamento de *steadcam* (década de 1970). Todas estas alterações tecnológicas, com especial lugar para a mobilidade da câmera, alteram a amplitude dos campos, a resolução das imagens, bem como modificam os movimentos dos atores em sua contracenação com a câmera e o microfone¹¹. No entanto, como aponta Arlindo Machado:

⁹ O primeiro filme sonoro (leia-se “com voz”), *O cantor de jazz*, foi lançado em 1927, pela Warner Brothers. Embora desde 1895 já houvesse tentativas de avançar nesta tecnologia, o equipamento de Vitaphone (*sound-on-disc*) foi o primeiro a ser bem sucedido em sincronização de filme com disco. A Fox Corporation testava, na mesma época, o Movietone, e a RCA, o Photophone, que passou a ser o padrão da indústria posteriormente. Em 1930 é inventada a Moviola, máquina de montar imagem e som; em 1933, música e diálogo puderam ser utilizados simultaneamente, devido à qualidade dos microfones e mixagens; em 1936, a trilha sonora ótica elimina as distorções, e em 1939, é inventado o microfone unidirecional. Entre 1945-50, inicia-se o processo de substituição do filme ótico para a gravação magnética. (Dancyger, 2007).

¹⁰ Esta inovação técnica impactou diretamente a forma de atenção da continuidade, a metodologia da cenografia e dos fotógrafos e, principalmente, os laboratórios.

¹¹ No caso da imagem sonora, por exemplo, tratava-se de criar, a partir da nova tecnologia de captação de áudio, uma metodologia de montagem e direção também do som, o que implicava em outra relação com o expectador: o som próximo em *close up* e o som distante no plano geral causavam diferentes sensações no público. Quanto às primeiras experimentações sonoras em direção e montagem, ver Dancyger (1993:2007; págs. 45 a 54): O autor analisa *Chantagem e Confissão* (1929), de Alfred Hitchcock, *M., o*

“Seria uma extrema simplificação imaginar que a máquina seja filha apenas da ciência ou de suas derivações tecnológicas, sem nada dever a outras esferas da cultura. A história da invenção técnica do cinema, por exemplo, não abrange apenas as pesquisas científicas de laboratório ou os investimentos na área industrial, mas também um universo mais exótico, onde se inclui ainda o mediunismo, as fantasmagorias (as projeções de fantasmas de um Robertson, por exemplo), várias modalidades de espetáculos de massa (os prestidigitadores de feiras e quermesses, o “teatro óptico” de Reynaud), os fabricantes de brinquedos e adornos de mesa e até mesmo charlatães de toda espécie.” (Machado, 1993:2007, pág. 191).

Assim, é importante ressaltar que inúmeras outras tecnologias estão implicadas no cinema, evitando a separação do senso comum de que o que é tecnológico diz respeito somente às máquinas sonoras e câmeras, e sua evolução. Também as outras equipes tiveram suas histórias paralelas, com arsenal maquínico “por traz”. Na história do figurino, por exemplo, podemos nos remeter a todos os/as estilistas e costureiras(os), máquinas de costura e alfinetes, tecidos, texturas e cores que, ao lado dos fotógrafos pesquisadores, alteraram tanto as atividades no set quanto o produto final no momento da exibição. Ou mesmo é possível pensar em uma história técnica da maquiagem e dos efeitos especiais, com suas particularidades materiais, estéticas, relação com a luz e influência sobre os atores – a máscara aderente é, afinal, é uma característica marcante no cinema.

Se, então, ampliamos o conceito de tecnologia, podemos também voltar nosso olhar para o trabalho dos atores em relação aos seus corpos e vozes, e aos corpos e vozes das personagens em relação ao contexto psicológico e cenográfico, descortinando uma história da técnica voltada para a criação de corporalidades e subjetividades em relação às câmeras, desde os elementos que foram ou não transportados do mundo do teatro e das artes plásticas para o cinema, até mesmo estudos de luz e sombra para a construção da (de padrões de) *beleza*. O fotógrafo Jack Cardiff, por exemplo, que trabalhou durante 70 anos em cinema, gastou uma boa parte deles estudando a estrutura do rosto de divas como Marilyn Monroe, Sophia Loren e Audrey Hepburn, a fim de coordenar luz e sombras visando o alcance da imagem *perfeita* destas atrizes. No filme documentário sobre sua vida, é possível ter a dimensão deste estudo infinitesimal, em

Vampiro de Dusserldorf (1931), de Fritz Lang, e *Aplausos* (1929) e *O médico e o monstro* (1932), de Ruben Mamoulian.

que ele apresenta verdadeiros arquivos – anotações, fotografias, experimentos em laboratório e no set – sobre cada um dos rostos¹².

Desde sofisticadas reflexões sobre as narrativas e possibilidades de decupagem, até o saber fazer (*savoir faire*) que observamos no set, realizar um filme é produzir e reproduzir conhecimentos, canônicos, ou não. Em todas as áreas técnicas que compõem o fazer cinematográfico existem as dimensões da criação artística e da inovação técnica, e neste sentido, a dimensão do saber, ou seja, da produção de conhecimento que esta prática implica, é fundamental para a compreensão do próprio cinema. Este processo de elaboração de conhecimento inicia com a ideia do filme e se prolonga eternamente a cada momento em que um espectador acessa a obra. Nosso foco é na produção e captação das imagens propriamente ditas, no set cinematográfico, espaço sócio-geográfico e temporal particular, em que tipos especiais de relações e saberes são constituídos na relação entre humanos e objetos, mediada pelas técnicas e tecnologias, conformando corpos específicos.

Aportando em uma ilha distante: o trabalho de campo prospectivo

O trabalho de um antropólogo clássico – leia-se, do período colonial em que a antropologia ganhou seus primeiros contornos –, geralmente está associado a uma longa viagem com destino a um lugar (*ilhado* literal ou culturalmente) em que emerge a radicalidade nas relações de alteridade: o encontro entre pesquisadores ocidentais (ingleses, franceses e norte-americanos) e culturas nativas (com especificidades quanto à língua, organização social e parentesco, religião, etc.), seja nas Américas, na Oceania ou em África.

Posteriormente, a partir da segunda metade do século XX, com os estudos de antropologia urbana, outros entendimentos acerca das relações de alteridade foram construídos, e criaram-se fronteiras analíticas entre o urbano e o rural, ou entre as classes burguesas (que produzem a antropologia) e as classes populares (*objeto* de

¹² Ver o documentário *Jack Cardiff, vida e obra de um cameraman* (EUA, 2011). E ainda, *My Week with Marilyn* (2011), de Simon Curtis, em que Jack Cardiff foi interpretado pelo ator Karl Moffat, referenciando a relação perene do fotógrafo com as estrelas que fotografava.

pesquisa)¹³. Este cenário se incrementou ainda mais com as antropologias feminista e pós-colonial, estabelecendo outras possibilidades de percepção da alteridade (a distância cultural passa a ser relativa e não inscrita em parâmetros engessados de etnicidade, assim como a proximidade passa a ser des/re construída) e são dados novos contornos para a postura de antropólogos em relação aos grupos humanos estudados¹⁴. O termo “nativo” ganha, então, uma conotação contemporânea, a saber, o membro de um grupo social etnograficamente demarcado em relação *com* o antropólogo que o investiga. A relação de alteridade passa, portanto, a ser negociada por aqueles que a vivenciam, e não pré-determinada por critérios exógenos.

No entanto, sabemos que nem todos os grupos que são alvos de uma pesquisa de fato exercem a condição de *sujeitos*, estando a relação com o antropólogo muitas vezes baseada em trocas políticas essenciais, em alguns casos assimétricas (a demarcação de um território ou uma política afirmativa, por exemplo, em troca de hospedagem, informações para a pesquisa e até mesmo objetos da cultura material de um povo).

Este não é o caso desta pesquisa, e por isso como foi dito anteriormente, nem sempre houve predisposição para contribuições ou agendas abertas a entrevistas. Por outro lado, sigo nomeando os sujeitos pesquisados como *nativos*: ao nomear como tal um diretor de cinema, membro de uma comunidade branca e pertencente à “classe média”, obtemos um ganho político-antropológico em termos de simetria na abordagem daqueles que pesquisamos.¹⁵ Participemos, pois, do jogo de enquadramentos, chamando atenção, por meio do uso do termo *nativo*, para as assimetrias de poder existentes ou não entre o pesquisador e aquele grupo de pessoas que se pesquisa.

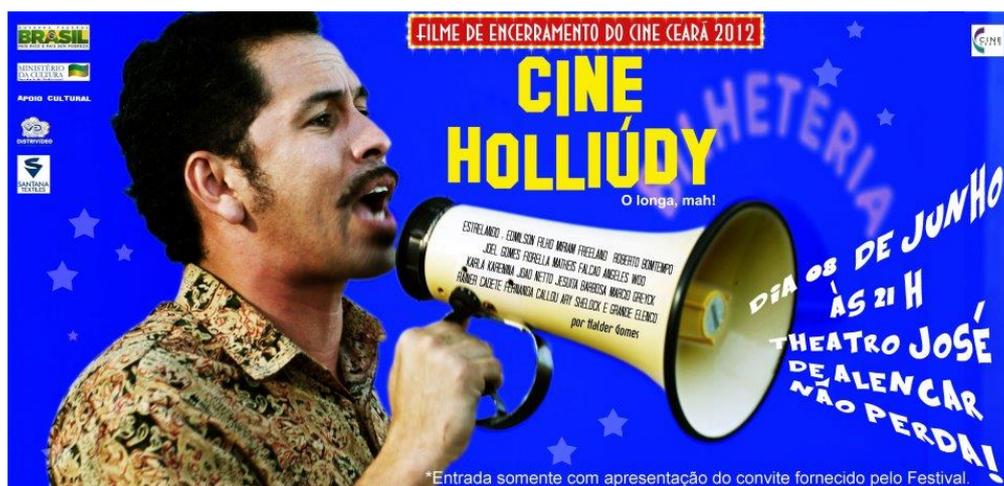
¹³ Embora a Escola de Chicago já publicasse estudos sociológicos sobre fenômenos urbanos desde a década de 1920, especialmente a partir da noção de “comportamento desviante”, é a partir das décadas de 1960 e 1970 que a antropologia se debruça de fato sobre realidades outras que as “nativas” (grupos como “negros”, “mulheres”, “subúrbios”, “comunidades religiosas”), processo que se intensifica na década de 1980 com o reconhecimento da antropologia urbana como uma área de conhecimento específico pelo *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS), na França. No Brasil, um clássico sobre esta discussão é *Observando o familiar* (1978), de Gilberto Velho.

¹⁴ Entre outros artigos que discutem a tensão com relação ao objeto antropológico, destaco “*O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um objeto em vias de extinção*” (1997), de Marshall Sahlins. Ou, ainda, a noção de Clifford Geertz, em *O saber local* (1983), de que “agora somos todos nativos”.

¹⁵ Agradeço à antropóloga e amiga Taís Garone os comentários sobre esta reflexão.

O primeiro set de filmagens que visitei, da comédia *Cine Holliúdy: O Astista Contra O Caba do Mal*¹⁶, dirigido por Halder Gomes, me possibilitou a experiência antropológica de reconhecimento da alteridade, permeada por uma forte sensação de estranhamento e ansiedade. Como não pertencço ao grupo, considerei o contexto absolutamente exótico, mesmo já tendo visto, pela própria via da mediação fílmica, pessoas trabalhando em filmagens. Mas este *ver* era em si moldado por edições, recortes e distanciamentos espaço-temporais, que subtraem as medidas e dimensões de um olhar *in loco*, ou, melhor dizendo, o olhar proporcionado pela experiência etnográfica¹⁷.

Inspirado no premiado curta “*O Astista Contra o Caba do Mal*” (vencedor de 42 prêmios), o longa-metragem *Cine Holliúdy* (também premiado) resgata o momento da chegada em massa da TV no interior do Ceará, na década de 1970, quando inicia o processo de desaparecimento das salas de cinema das cidades pequenas, e a paixão de um exibidor, Francisgleydisson, pela 7ª arte¹⁸.



Cartaz do filme *Cine Holliúdy*. 2012.

¹⁶ O diretor fala sobre o filme a propósito de sua exibição no 22º Cine Ceará, Festival Iberoamericano de cinema (<http://cineceara.com/>), realizado em Fortaleza, nos dias 1º a 08 de junho de 2012: <http://www.youtube.com/watch?v=ygXlza8CM1w&feature=youtu.be>. Em 2012, o filme participou de diversos festivais de cinema, angariando críticas positivas e outros prêmios.

¹⁷ Ressalto que cinema é uma temática que passei a pesquisar no Doutorado, e por isso, pouco contato tinha tanto com bibliografias respectivas ao tema, quanto trabalho de campo. Em meu mestrado, realizado no PPGAS/UnB, estudei um conflito ambiental envolvendo uma comunidade quilombola (território Jambuaçu) e a Vale, na Amazônia brasileira (Pará), sob orientação do Professor Doutor Paul Elliot Little.

¹⁸ Fonte desta sinopse: Blogue do filme: <http://cineholliudy.wordpress.com/>

A locação desta produção se materializou em uma cidade histórica no interior do Ceará, e os moradores me indicaram o lugar onde estava “o pessoal do filme”. Cheguei a uma praça, em que havia caminhões com placas que indicavam o nome do filme e do diretor. O grupo estava concentrado em um casarão antigo, e me identifiquei a um rapaz na porta dizendo estar procurando o diretor, sendo conduzida por um assistente até ele. No caminho, cruzei com a atriz principal repousando em um sofá, com o ventilador bem forte em sua direção. A equipe estava filmando, e me pediram silêncio e que aguardasse.

Coloquei-me então a observar o espaço, a disposição dos objetos e as posições das pessoas, assim como o que elas faziam. Assistente de direção e continuísta sentadas, ao lado da cadeira do diretor, olhando atentamente o vídeo-assist¹⁹. O diretor ia e vinha do espaço da tomada pouco a frente, onde se localizava o ator principal. O cenário era cercado por três paredes muito próximas formando uma espécie de caixa com mais ou menos um metro quadrado apenas, e deduzi ser uma estratégia para a captação da imagem, uma necessidade técnica com relação à luz. Mas isso gerava muito calor, e entre uma tomada e outra, alguém do figurino vinha conversar com o ator, emprestar-lhe uma toalha, retocar a maquiagem.

Em um rápido intervalo, fui apresentada ao diretor Halder Gomes, que não me deu muita atenção, envolvido que estava com seu trabalho, e permaneci sentada ali por horas até a hora do almoço, e após o mesmo, novamente durante todo o período da tarde. Em algum momento me deram a cópia do roteiro, e li algumas partes ali mesmo. O primeiro estranhamento foi certamente a quantidade de tomadas necessárias e horas dispendidas para alcançar alguns segundos de filmagem válida. Cansativo. Muito calor. Ao final, me perguntaram se retornaria, e informei que ficaria por alguns dias, se havia problema, não tudo bem, disseram. Retornei ao meu hotel, em Fortaleza – e após uma instrutiva conversa com o *logger* da produção, que me oferecera uma carona –, com a sensação de que havia finalmente iniciado a minha pesquisa.

Os demais dias foram semelhantes, pouco tive acesso ao diretor, e optei por não realizar nenhuma entrevista, dado que não estava preparada para tal e seria muito

¹⁹ O vídeo-assist, comumente conhecido como um pequeno monitor que permite aos cineastas visualizar em vídeo uma tomada logo após ser filmada, é um sistema que conecta diversos dispositivos à câmera. Inventado na década de 1950, como uma pequena câmera acoplada internamente à câmera principal, foi patenteado pelo ator Jerry Lewis. Na atualidade, é um equipamento comum nos sets de filmagem, utilizado geralmente para controlar a qualidade dos *takes*, não só pelo diretor, mas pelos continuístas e técnicos de som.

improvisado. Concentrei-me em compreender a organização sócio-espacial, perguntar sobre algumas funções técnicas e “prosear” com aqueles que ficavam sempre atrás do grupo mais imediato à cena (diretor, assistente do diretor e continuísta), o pessoal da maquiagem e do figurino, e a mãe do ator mirim. A equipe falava bastante, e de forma comparativa, sobre o filme anterior de Halder, *As mães de Chico Xavier*: este filme, pelo seu tema, teria impactado pessoalmente os profissionais do set.

Destaco o dia de filmagem da cena “61. Ext. Cine Holliúdy/Sala de exibição *Deteriorada – Dia.*”, na qual Halder dirigiu o casal de atores principais (Miriam Freeland e Edmilson Filho) e o pequeno ator (Joel Gomes). Encantou-me a forma com que o diretor dirigia cada expressão do rosto dos atores, e como, no caso da criança, ensinava a atuar ao mesmo tempo em que dirigia: “*Joel, sorria, de novo, Joel, eu preciso de uma cara de susto, não está natural, agora, de novo.*”, até conseguir o que visualizava ser o ideal para aquela cena. A atriz e o ator, adultos, também ajudavam a deixar o menino confortável e seguro. Muitas tomadas foram feitas para captar alguns segundos destes rostos de acordo com a imaginação do diretor. Enquanto isso, do lado de fora, a equipe de produção tentava domar um enorme bode que seria utilizado em outra cena. Pensei: “Que inusitado! Isso é cinema”.

Os poucos dias em que estive neste set foram de observação e aprendizado de como me comportar neste ambiente, fundamentalmente, de como emitir o mínimo de som possível e não estar no caminho de algum técnico andando rapidamente de um lado para o outro montando e desmontando *coisas*. Pode-se afirmar que, em campo, a primeira lição aprendida é: o set é ação. O movimento permanente de pessoas gera um ambiente efervescente, em que humanos vão colocando e recolocando fios, lâmpadas, alicates, fitas, três tabelas, fones de ouvido, microfones, carrinhos, desenhos, peças de cenário, lentes, câmeras, maquiagens, figurinos, cabides, perucas, espelhos, em uma manipulação precisa e coordenada. A ação permeia todos os grupos no set, é o foco dos manuais para atores (Stanislavski, por exemplo), é a palavra de ordem que inicia o rito de gravação de uma cena (ou tomada)²⁰.

²⁰ Um filme é composto de vários *planos*, a menor unidade em cinema: o plano é uma visão contínua filmada por uma câmera sem interrupção. Cada plano é uma *tomada* e esta pode ser definida como o espaço de tempo entre dois *cortes*. Pode-se filmar várias tomadas de uma mesma *cena*. A cena define o lugar ou cenário em que ocorre a ação. Pode constituir-se de um plano ou vários planos representando um acontecimento contínuo. (In: *Os cinco Cs da Cinematografia: Câmera, Continuidade, Corte, Composição, Closes*. Mascelli, 1965:2010).

O treinamento para um olhar antropológico também se fez sentir. Eu estava frente a frente com os responsáveis pela *magia* do cinema. Embora em princípio esta magia aconteça durante a exibição, na interação entre espectador e filme (podendo variar em ser mais ou menos bem sucedida), o encantamento pelo *modus operandi*, aquilo que se passa por detrás das câmeras, é parte do interesse (cosmológico) da clientela dos filmes. A magia do cinema, neste sentido, ultrapassa o momento das salas de cinema: o mágico (diretor) executou o “controle do imponderável” (Malinowski, 1922) em um tempo-espaço anterior, o *set*.

Para Mauss (1904), a análise da magia deve focalizar quem são os mágicos, o que eles fazem e sob quais condições, e quais são os efeitos que sua magia produz em uma clientela que a eles legitima, através das representações simbólicas que ambos compartilham. Invoca, assim, a noção de *mana*, que, mais que a fé ou a crença, trata-se da força que impulsiona o social, a potência que possibilita a inteligibilidade da magia enquanto *técnica* e enquanto sistema de ideias: a magia seria uma espécie de ciência e filosofia nativas ao mesmo tempo²¹. Em *As formas elementares da vida religiosa* (1912), Durkheim acrescenta outra dimensão à magia que também se aplica ao rito²², a saber, a noção de sagrado (separado) e profano (cotidiano).

O *set*, o mundo separado (sagrado); o diretor, o oficiante (capaz de induzir o transe); o cenário, o figurino e a câmera, objetos que carregam as propriedades mágicas (índices); os atores, portadores de *mana*, a clientela do ritual (capazes de entrar em transe). Eu tinha um primeiro esboço analítico que, como veremos, se tornou muito mais complexo após o trabalho de campo propriamente dito e a realização das entrevistas. Esta reflexão inicial seria trespassada por questões que inspiraram o projeto

²¹ Assim como Mauss (1904), Malinowski (1922), considera que a magia é um dos aspectos da (cosmo)lógica nativa, simétrico à técnica e inseparável dela. Mas enquanto que para Mauss (1904) a *magia é técnica*, para Malinowski (1922) elas são duas construções distintas, no entanto complementares. O fundamental desta definição é que a mesma reflete a metodologia de Malinowski (1922), que é a de dar visibilidade ao que o nativo considera importante: se para Durkheim (1912) a chave é construir uma teoria sociológica da magia, para Malinowski (1922) o exercício deve ser trazer à luz *a teoria nativa sobre a magia*. Diferentemente de Frazer (explicação do imponderável) e Durkheim (explicação da recorrência), Malinowski explica a magia como instrumento de “controle do imponderável”.

²² Mauss (1904, 1925) discorre sobre o ritual em dois níveis: como parte dos sistemas mágicos, e como instrumento pelo qual se efetua o princípio da reciprocidade “dar – receber – retribuir”. Troca implica relação, e é esta que *faz* a sociedade. Malinowski (1922) discorre sobre os rituais de preparação e execução do *Kula*, e traz a voz do nativo para demonstrar a importância dos ritos mágicos para a eficácia do sistema de trocas dos trombriandeses: para estes, sem técnica, mas também sem a magia, não há eficácia.

de pesquisa, a saber, investigar, a partir de Latour (1994, 2008), as relações entre humanos e não humanos em um contexto cultural específico, termos ausentes, ao menos neste formato, nas teorias de Durkheim, Mauss ou Malinowski.

A partir desta experiência no set de Cine Holliúdy, pude apurar o meu olhar para o campo, e estruturar um roteiro de entrevistas. De volta à Brasília, me esperava a notícia de que seria filmado, na cidade, o longa-metragem sobre a música Faroeste Caboclo, da Legião Urbana.

Faroeste Caboclo: a vivência no set

Se Cine Holliúdy foi, para esta pesquisa, o momento do estabelecimento da alteridade radical, o processo de *ser afetada* (Fraveet-Saada, 2005) ou *afectada* (Gayotto, 1997) se deu de maneira mais profunda no segundo set de filmagens que adentrei, nas locações em Brasília da produção de Faroeste Caboclo, filme dirigido por René Sampaio, que se baseia na música de mesmo nome escrita pro Renato Russo e executada por sua banda, a Legião Urbana.

Veremos adiante os detalhes da dinâmica do set de filmagens, mas de imediato já é possível resumir e generalizar algumas informações relativas à organização sócio-espacial e quanto à organização e tarefas de equipes de acordo com as formas sociais observadas em campo e acessadas por meio de fontes bibliográficas.

O set é o momento da produção do filme, que também conta com as fases de pré-produção (levantamento de recursos, redação do roteiro, teste e escolha de atores, concepção de cenários, contratação de equipes técnicas, elaboração de cronograma, compra de materiais ou reserva de aluguel de equipamentos, etc.) e pós-produção (edição/montagem, finalização, lançamento). O set é um lugar demarcado espacialmente, e pode ser instalado (e acontecer como um *evento*) tanto em um local estritamente cenográfico (um estúdio), ou em um local qualquer do mundo, a ser cenografado em alguma medida (com possibilidades de tomadas *externas*, como em uma rua ou uma praça, ou *internas*, como em uma casa). Pode ser ainda marcado por tomadas noturnas ou diurnas, e para inserir as equipes em um ritmo, além de economizar em orçamento, geralmente isso ocorre em períodos maiores de tempo: filma-se um período de diurnas, outro de noturnas, uma espécie de fuso-horário

artificialmente fabricado que impacta diretamente as equipes pela inversão de dia e noite.

Diz-se que em um dia o set “abre” e “fecha”, ou seja, iniciam as funções de filmagem, e os responsáveis por essa função no filme observado *in loco* eram o produtor executivo e o diretor. Mas antes que isso aconteça, o trabalho da “equipe de frente” (infraestrutura, elétrica, montagem de camarins e disposição de outros objetos), seguida e associada à equipe de arte (cenário, figurino, maquiagem), já prepararam o set para a chegada do diretor e dos atores.

No caso de *Faroeste Caboclo*, frequentei o set tanto no período de noturnas quanto diurnas, nesta ordem. Não tive acesso ao roteiro, e como meu interesse central não era sobre o mesmo, tampouco insisti neste acesso. Assim, ressalto que não tenho informações sobre o roteiro adaptado ou a obra acabada, ou seja, como o filme foi montado e finalizado. Os dados sobre o filme coletados por meio de entrevistas são fragmentos da percepção dos entrevistados sobre a música, o roteiro e sobre o seu trabalho cotidiano no set. Esta estratégia protege o filme e a mim, e tomarei conhecimento do que se passou fora do set, no laboratório ou ilha de edição, nas salas de cinema, como qualquer outro espectador.

Assim, esta não é uma tese sobre *Faroeste Caboclo* – na medida em que busquei investigar a relação das pessoas com os objetos e técnicas no set cinematográfico, buscando informações para além do set específico em que nos encontrávamos, eu e os nativos. Neste sentido, lançarei mão, também, de relatos feitos pelos entrevistados sobre outras experiências em sets, bem como de outras fontes de dados, como filmes e bibliografias impressas ou virtuais. Por outro lado, é impossível não reconhecer que tanto a música que inspira a produção, quanto a ideia do filme compartilhada por todos ali, se tornaram sujeitos durante a experiência etnográfica.

A música *Faroeste Caboclo* influenciou a vivência das pessoas no set, fenômeno que pode ser compreendido se examinarmos a composição e seu contexto de radiodifusão. Composição de Renato Russo, *Faroeste Caboclo* foi escrita em 1979 e lançada somente em 1987, integrando o repertório do álbum *Que país é esse*. Em pleno processo de abertura política no país, foi censurada por conter diversos “palavrões”, e para ser tocada no rádio, inseriram um sinal sonoro sobre estes. A letra narra a história de João de Santo Cristo, um jovem negro, nordestino, que migra para Brasília para tentar a sorte. Na capital do país, trabalha inicialmente como carpinteiro, mas ao sofrer

diversas violências (“*discriminação por causa de sua classe e sua cor*”, “*mas o dinheiro não dava pra ele se alimentar*”) acaba por se tornar um traficante de drogas, o que possibilita sua entrada em espaços sociais frequentados pelas classes abastadas da cidade. Apaixona-se por Maria Lúcia, e tenta se redimir, mas acaba assassinado em um duelo por Jeremias, traficante rival que teria se casado com a heroína, e com ela tido um filho.

Para além deste resumo geral, ressalto alguns pontos da música que podem nos dar pistas de porque a mesma teve tão forte apelo quando lançada e ainda ganha ouvintes nos dias atuais. Em primeiro lugar, o personagem principal é construído como uma alegoria do imigrante nordestino (negro, pobre, trabalhador, carpinteiro – a profissão de Cristo), que possui as características básicas do herói melodramático, destemido e com caráter puro. Por forças exteriores dissimuladas (vilania), acaba envolvido em uma dinâmica que o afasta de seus princípios e de seu par romântico. Entre encontros e desencontros com a mulher que ama, se enreda em uma trama de sofrimento (poluição moral), triunfando ao final (a morte purificadora). Encontramos aqui a clássica estrutura do melodrama – equilíbrio, desequilíbrio, retorno ao equilíbrio²³.

Além disso, trata-se de um melodrama ao estilo do *faroeste*²⁴, que, no cinema, ser traduz como “*Herdeiro de um complexo intertexto, o faroeste abarca o épico clássico, a novela de cavalaria, o romance indianista, a conquest fiction, as telas de George Catlin e os desenhos de Frederic Remington.*” (Shohat & Stam, 2006: 171). Porém o sentido buscado pelo autor da música não se encerra aí: afinal, trata-se de um faroeste *caboclo*. O autor tenta inverter a alegoria maniqueísta do faroeste clássico

²³ Como aponta Xavier (2003), o melodrama tem uma história, e apesar de sua estrutura básica, pode variar, existindo melodramas clássicos, contemporâneos, de esquerda e de direita (pág. 93), reciclagens de melodramas canônicos, com efeitos especiais (Steven Spielberg e George Lucas, pag. 88), ou aqueles que são tolerantes ao hedonismo da sociedade de consumo (pág. 93), e até mesmo aqueles em que o desfecho se dá com a vitória da corrupção (pág. 96), sem que isso signifique o abandono do drama em detrimento do realismo.

²⁴ Como apontam Shohat & Stam (2006), a propósito da crítica à imagem eurocêntrica, o faroeste norte-americano construiu o “mito da fronteira” em estilo imperialista, tornando-se uma obsessão nacional (1/4 da produção hollywoodiana entre 1926 a 1967), desempenhando um papel pedagógico na conformação da identidade nacional estadunidense. Suprimindo 200 dos 400 anos de história do contato naquele território, os faroestes narram o período em que o genocídio indígena já teve seu ápice, e a penetração da fronteira está em plena marcha – consequentemente não existe representação cinematográfica de um passado antes dos brancos. Os indígenas são assim representados como a resistência selvagem e nômade ao progresso do Novo Mundo e o estabelecimento de uma cultura civilizada, referenciados sempre no passado, invisibilizando suas reivindicações no presente: “O prestígio de um herói – e consequentemente de um ator – era definido pela quantidade de índios que ele conseguia exterminar.” (pág. 170).

(brancos bons contra índios maus), construindo um o herói contraditório, portador de uma ética própria construída a partir de suas experiências sociais, vividas no contexto brasileiro de meados de 1970, início dos anos 1980.

Por outro lado, João compreende, em suas duas mortes rituais (o estupro na cadeia, e o casamento de Maria Lúcia), que a “civilização” só é possível a partir da propriedade privada, alcançada em seu caso não pelo trabalho, mas pelo desempenho de atividades ilegais (“*sem ser crucificado, a plantação foi começar*”). A terra selvagem a ser domada, na versão *cabocla*, é a Brasília quase inabitada dos anos 1980. O herói transita, assim, dentro da lógica genocida do faroeste clássico, de selvagem (negro, pobre, sem poder) a civilizado (traficante, rico, com poder), para voltar ao estado de selvageria (a não humanidade) ao ser assassinado por seu inimigo, o antiético Jeremias (que atira pelas costas), ascendendo em seguida ao sagrado, ao momento de redenção, a purificação própria ao estilo melodramático (“*João de Santo Cristo era santo porque sabia morrer*”).

Podemos afirmar que o conflito vivido por João de Santo Cristo traduz a realidade de milhares de nordestinos e imigrantes de maneira geral que se locomovem em direção a lugares “prometidos” e nem sempre encontram um oásis, e sim, vivem processos de violenta exclusão social fora de seus locais de origem. A música constitui-se assim como uma releitura política (à esquerda) dos faroestes clássicos, narrando a saga para o oeste, no caso, para o Centro-Oeste brasileiro, a capital Brasília. O faroeste, como nos ensinam Shohat & Stam (2006, pág. 173), “... *projeta a visão de uma possibilidade sem limites, uma percepção de vistas infinitamente abertas tanto no espaço quanto no tempo. Esteticamente, esta visão se exprime na perspectiva da wide-screen e em arrojados planos de grua que acompanham fugas e cavalgadas*”. E assim como no faroeste clássico, em que os territórios são centrais (Shohat & Stam, 2006)²⁵, Renato Russo visibiliza a geografia social não só do nordeste em relação ao centro político do país, como também de Brasília, descrevendo o Plano Piloto, os Lagos, e as cidades satélites (Taguatinga e Ceilândia) como territórios contrastantes e desiguais.

²⁵ “A terra é fundamental para o faroeste. A atitude de reverência em relação às paisagens propriamente ditas – Monument Valley, Yellowstone, o rio Colorado – escamoteia a quem a terra pertencia e naturaliza, desse modo, o expansionismo. A terra passa a ser considerada vazia e virgem e é, ao mesmo tempo, sobreposta pelo simbolismo bíblico – “a Terra Prometida”, “A nova Canaã”, a “Terra divina”. O cenário árido se contrasta com o cenário verde, e não se explica como populações nativas foram sendo empurradas para estes territórios, expulsas de suas terras férteis. (170-171).

A música traz, portanto, temas que até pouco tempo antes de sua composição eram proibidos de serem debatidos livremente no Brasil, como conflito de classes (quando fala, por exemplo, em “*alta burguesia da cidade*”, “*por influência dos boyzinhos da cidade começou a roubar*”), o racismo, os privilégios das classes altas brasilienses, a política excludente (“*ele queria falar pro presidente pra ajudar toda essa gente que só faz sofrer*”), tendo inclusive um general terrorista como personagem. Critica, ainda, a questão da “sociedade do espetáculo” (Debord, 1967: 2008), ao mencionar a presença da televisão no duelo final, que observa e registra (produz sentido e mercadoria), mas não interfere, não questiona; ou os aplausos das pessoas diante da morte violenta.

Todos estes elementos, associados ao sucesso da banda e trajetória de vida do compositor, fazem com que exista uma sensibilidade particular com relação à música, que se fez sentir durante as entrevistas e vivência no set. Um exemplo aconteceu em uma festa de confraternização, durante a folga coletiva das equipes, em que a música foi tocada inúmeras vezes e cantada pelos presentes com entusiasmo. Posteriormente, no *making of* em tempo real efetuado para o site oficial do filme na internet, foi produzido um vídeo com os técnicos de bastidores e atores cantando a música.

Diferentemente de mim, todos os chefes de equipe, no mínimo, foram orientados a ler o roteiro. Independente desta leitura, o conhecimento em comum sobre a música fez com que, no decorrer das entrevistas, a conversação fluísse graças aos possíveis sentidos compartilhados. Os entrevistados evocavam em geral uma memória positiva, de ser uma canção transformadora ou marcante de momentos ou períodos de suas vidas, o que de fato também ocorre com minha própria experiência com a referida música. Alguns fizeram críticas ao roteiro, que era diferente do que imaginavam ao ouvir a música. Uma vez que a letra de Faroeste Caboclo é em prosa linear, sem refrãos, temos a tendência a elaborarmos uma narrativa imagética mental sobre os fatos apresentados, mas é necessário frisar que foi redigido um roteiro adaptado específico para esta produção cinematográfica²⁶.

As propriedades especiais da música Faroeste Caboclo se fazem sentir na constituição do “mito de origem” do filme, narrado pelo diretor René Sampaio e pelos

²⁶ Esta parece ser uma tendência no senso comum: em palestra sobre o filme *Abismo Prateado*, inspirado na música *Olhos nos Olhos*, de Chico Buarque, o diretor Karim Ainouz reforçou a questão de que uma música nunca é um roteiro pronto de cinema (Festival do Rio, 2011).

produtores Bianca De Felippes e Marcello Ludwig Maia, indicando que realizar este filme era um desejo do diretor desde muito tempo (“sonhar em fazer este filme”), e que o encontro com os produtores e o acesso aos direitos autorais sobre a música, seriam fatores de empenho profissional, mas também fruto de um feliz *encontro* (arbitrário) entre diretor e produtores, que passaram a compartilhar um projeto em comum: o engajamento profissional coletivo emerge, assim, não só como fruto de ações técnicas, mas também como acaso, sorte, afinidade.

Além de conversas travadas no cotidiano do set, com vistas a estabelecer contato e relação com os nativos, convidei técnicos e atores a uma interação por meio de *entrevista* – ou seja, um conversa roteirizada, gravada, geralmente marcada com algumas horas de antecedência. Devido ao volume e dinâmica de trabalho no set, em alguns casos foram feitos re-agendamentos contínuos, e muitas vezes me vi no *hall* do hotel em que se hospedavam as equipes buscando alguém com tempo disponível para sentar com mais calma e dedicar um tempo a esta interação mais orientada.

Durante as filmagens realizei 26 entrevistas, com os seguintes sujeitos: produtores executivos, assistentes de direção, atores (três protagonistas, um coadjuvante e um maquiador, que também é ator), equipe de Platô (chefe e técnicos), equipe de fotografia (diretor de fotografia, primeiro assistente, *gaffer*, operador de steadcam e maquinista chefe), parte da equipe de arte (figurino, cabelo, maquiagem, contrarregra) e continuísta. As entrevistas tinham uma base comum: história de vida ligada ao cinema, outras experiências profissionais (em televisão, publicidade, teatro), o ofício em si, bem como as principais ferramentas de trabalho e um comentário sobre a produção em andamento. Enfim, as entrevistas visavam extrapolar o set e focalizar a experiência da pessoa em produções visuais, em relação às suas capacidades técnicas e objetos em interface.

A partir de conversas com a câmera-*woman* responsável pelo *making of* e pela produção do site oficial do filme, Raquel Valadares, passei a observar as cartucheiras que se acoplavam aos corpos dos técnicos: tipos, tamanhos e conteúdos diferenciados. A abordagem nas entrevistas muitas vezes se iniciava com a seguinte pergunta: “o que você carrega nesta bolsinha?”.

mediada por tecnologia digital, a relação estabelecida nesta conversa foi pitoresca e gratificante, pois o diretor me interpelou com perguntas sobre a pesquisa, e posteriormente transcrevi trechos de minhas respostas no mesmo nível de importância e relevância que as “falas nativas”.

Por fim, em busca de conseguir entrevistas com a equipe de som que trabalhou em *Faroeste Caboclo*, visitei o filme *Engenho de Dentro*, título provisório do roteiro que contará a vida da psiquiatra Nise da Silveira, dirigido por Roberto Berlinder. Fui convidada a ir ao set, uma locação no bairro Santa Tereza no Rio de Janeiro, pela referida equipe de som, já que não havia sido possível entrevistá-los devido ao volume de trabalho no set anterior. Além da entrevista coletiva com estes técnicos, também entrevistei o produtor deste filme, Henrique Castelo Branco. De longe, pude observar o movimento das outras equipes técnicas, bem como a circulação da atriz Glória Pires, protagonista do filme, de acordo com as regras rituais que envolvem atores e atrizes, no caso dela, mais específicas ainda por tratar-se de uma *estrela*.

Em síntese, o trabalho de campo foi realizado da seguinte forma: uma semana de prospecção no set de filmagens do filme *Cine Holliúdy*, na cidade de Pacatuba, Ceará, em novembro de 2010; dois meses acompanhando o filme *Faroeste Caboclo*, em Brasília, nos meses de abril e maio de 2011, a permanência mais longa em um set, que, portanto, trata-se do momento em que foi possível etnografar o cotidiano dos *coletivos híbridos* (Latour, 1994, 2001, 2008) de maneira mais intensa. Posteriormente, a convite da equipe de som que participou deste filme, visitei por um dia o set do filme *Engenho de Dentro*, em janeiro de 2012. Totalizei 30 entrevistas e múltiplas anotações em meu caderno de campo acerca das observações etnográficas: em tempo longo sobre o set cinematográfico de *Faroeste Caboclo*, em tempo curto de uma semana sobre o set de *Cine Holliúdy* e em rápida passagem pelo set do filme *Engenho de Dentro*.

Por outro lado, pode-se considerar que de algum modo tais filmes, no que concerne às equipes técnicas, refletem demais produções brasileiras, pois percebi, em campo, que as equipes já haviam atuado juntas em produções anteriores, e estavam migrando para outras. Por exemplo, a equipe de som de *Faroeste Caboclo* (filmado em 2011), filme acompanhado *in loco*, havia atuado em *Tropa de Elite 2* (2009) com a mesma equipe de fotografia e platô, e estava se articulando para atuar nas filmagens de *Somos Tão Jovens* (também rodado em 2011). O mesmo ocorreu com a equipe de

fotografia, que migrou de *Tropa de Elite 2* para *Faroeste Caboclo* e seguiu para *O meu pé de laranja lima* (rodado em 2012).

Emergência das teorias (marco teórico)

A observação de campo durante as filmagens de *Faroeste Caboclo* focalizou as atividades dos *técnicos do cinema*, e por técnicos, inicialmente, deve-se entender toda e qualquer pessoa que atue em uma produção cinematográfica, seja um maquinista, continuísta, contrarregra, maquiador, fotógrafo, atores ou atrizes. Após este movimento simétrico inicial – ou seja, todos aqueles que participam do set atuam por meio de suas atividades *técnicas*, seja a de produzir (maquiador) ou encarnar (atores) máscaras, construir a luz (foquista, gaffer) ou captá-la (fotógrafo), etc. –, é possível demarcar fronteiras, visando guardar as particularidades e diferenças entre os grupos, como veremos no decorrer desta tese. Adianta-se, no entanto, que as equipes, embora se distingam radicalmente em seus conhecimentos técnicos e atividades cotidianas, guardam algo em comum: suas práticas estão fortemente baseadas em tecnologias corporais que contam com *extensões*²⁷ para se efetivarem.

Na atualidade, estas tecnologias corporais, analisadas desde Marcel Mauss quanto à sua própria experiência e aquelas dos nativos australianos (1935:2003, págs. 401-422), têm tido um olhar cada vez mais atento por parte de pesquisadores de diversas áreas de conhecimento. De Mauss (2003) ao ciborgue (pós-humano) de Haraway (1985), passando por todas as desconstruções de corpo feitas pelas teorias e práticas feministas a partir da problematização do gênero e do sexo em suas formas binárias, hoje podemos contar com os *actantes* (Latour, 2005), o *homem pós-orgânico* (Sibilia, 2010), os *seres falantes* (Butler, 1990:2003, Preciado, 2011), e o *nós, ciborgues* (Régis, 2012), para citar somente algumas teorias que abordam as sociedades ditas *modernas*²⁸. Estas análises contemporâneas focalizam a fluidez destes corpos, em um

²⁷ Uma observação sobre o título desta tese: não há, na língua portuguesa, a palavra “estendido” (com x), por isso o uso de “estendido” para referir a “extensão” e “estender-se” ao mesmo tempo. Em inglês e espanhol, a palavra tem o mesmo radical, *extended* e *extendido* respectivamente.

²⁸ Se considerarmos os estudos em culturas indígenas ou comunidades religiosas de matriz africana no Brasil, por exemplo, as descobertas sobre as possibilidades e trânsitos de um corpo se expandem ainda mais. Ver: Eduardo Viveiros de Castro (*A inconstância da alma selvagem*, 2002), sobre o corpo-invólucro e transitório no perspectivismo ameríndio; Els Lagrou (*A fluidez da forma*, 2007), sobre o corpo permeável através da arte e do Ayuaska, entre os Kaxinawá; Pierre Clastres (*A crônica dos índios*

tripé que iremos adotar a partir de então: *corpos são constituídos da confluência entre humanos, objetos e práticas discursivas, sempre.*

De certa forma, apesar das dificuldades de constituir esta etnografia – estudar uma comunidade de pessoas em um set cinematográfico não é uma tarefa comum aos antropólogos²⁹ –, creio ter sido uma escolha profícua se considerarmos a centralidade do cinema na cultura do século XX, e por extensão do século XXI, embora neste último existam outros cenários, decorrentes do cinema, tão ou mais importantes quanto³⁰. Nas palavras nativas do operador de *steadcam*:

“O cinema sempre é contemporâneo, é tão importante que o mundo se tornou cinema, tudo é imagem em movimento. O que se vê hoje, essa profusão de imagens em todo lugar, foi o cinema que gerou isso, redundou isso”. (Fabrício Tadeu, comunicação oral, 2011).

Mas o que afinal organiza e possibilita esta efervescência em que humanos e objetos que se conectam e desconectam criando diferentes combinações humano-objeto, quase como um caleidoscópio? O que faz com que estes humanos e objetos se movam? E como funcionam suas habilidades? E por que lhes parece tão natural lidar com tantas variáveis em uma jornada de até 12 horas diárias de trabalho? Quais são os grupos que fazem fronteira entre si, em relações de interdependência imediata e como se articulam? (como por exemplo: atores-maquiadadores, platô e câmera)? E de que natureza são os ruídos de comunicação?

Para responder a estas perguntas era necessário, primeiramente, abandonar algumas nomações (traidoras) presas em seus pares tradicionais dicotômicos e opostos tais como: indivíduo e sociedade, sujeito e objeto, pessoa e corpo, moderno e primitivo, natureza e cultura, e seus derivados, corpo/sexo/natureza ou pessoa/gênero/cultura, e

Guiayki, 1995), sobre a noção de corpo materialmente moldável dos Guayaki; e Rita Segato (*Santos e Daimones*, 2005), sobre a comparação das aberturas do corpo ocidental e dos corpos no candomblé, em diálogo com a psicologia de Jung.

²⁹ Este tema guarda interseções com diversos outros estudos: aqueles sobre cinema de modo geral no âmbito da antropologia, mas também na *etnocologia*, estudos sobre as festas, e bastidores de outras práticas artísticas, como o de Wilson Trajano Filho (1984), sobre os músicos de orquestra no Rio de Janeiro, com o qual dialogaremos em alguns momentos desta tese.

³⁰ O século XXI tem sido marcado pela potencialização dos vídeos, tanto por seu uso difundido em outras artes, como instalações e performances (Dubois, 2004; Mello, 2008), quanto pelo acesso mais amplo às máquinas de captação de imagens (câmeras portáteis, celulares) e democratização da exibição, feita cada vez mais na internet. Outra cultura que decorre e compete com o cinema em termos de hegemonia é a dos vídeo games, também na linha da importância da interatividade no século atual.

criar espaço para outras criaturas possíveis, como o ciborgue (ora entendido como orgânico, ora como pós-orgânico, ora como máquina artificial), os pós-humanos ou os humanos falantes (homens e mulheres descolados de classificações engessadas de sexo, gênero e práticas sexuais). O set de filmagens se apresentava como uma unidade complexa da interação desta modalidade de corpo que eu entendia como *ciborgues*. Mas o que são, afinal, os ciborgues?

O conceito de *ciborgue*, ora considerado uma mera fantasia e descartado (Kunzru, 2009), ora levado a sério no meio acadêmico a partir do notável trabalho de Donna Haraway (1985: 2009; 1997), e outros que a sucederam (Latour, 1994, 2008, 2009; Preciado, 2011; Régis, 2012) se define em geral pela assunção da existência de seres híbridos compostos de uma parte orgânica e uma parte artificial (objeto, máquina ou animal), esta última geralmente nomeada como *extensão corporal*. Assume-se, portanto, o limite da pele do corpo, para depois problematizá-lo a partir dos encontros que se dão entre o que é definido na modernidade como o orgânico (natureza) e o que é definido como exterior a ele (cultura)³¹.

Para além desta imagem do *Frankstein* a que remete à noção de ciborgue, outras intervenções corporais podem ser acrescentadas à lista de seus componentes constituintes, tais como as manipulações da biotecnologia, cirurgias, complementos alimentares para atletas, tatuagens, e até mesmo itens do vestuário³². Que melhor lugar então para interagir com *ciborgues* que um set cinematográfico, em que a profusão de objetos, máquinas, humanos e agências chega a ser assustadora, pois, como observou o teórico e historiador de cinema Ken Dancyger³³, “*A realização de um filme requer a colaboração e a perícia de um exército de pessoas.*” (1993:19).

³¹ Esta concepção moderna de corpo *singular* tem seu surgimento no Renascimento (século XV a XVII), com o humanismo, e se intensifica no período iluminista (século XVIII), com as primeiras práticas de anatomia (Vigarello, Courbain & Courtine, 2005), posteriormente se perpetuando de maneira radical com o estabelecimento das ciências naturais, que inspiraram a epistemologia das ciências sociais. Este movimento de singularização do humano teria se radicalizado com o colonialismo, produzindo as ontologias que conhecemos hoje nas sociedades ocidentais colonizadoras e colonizadas.

³² Haraway (1985) nos informa, por exemplo, que antes da Guerra Civil norte-americana, nem mesmo havia diferenciação de sapatos entre os pés direito e esquerdo, ao passo que contamos hoje em dia com um sapato para cada atividade que realizamos.

³³ Ken Dancyger, autor de *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática* (Ed. Campos, RJ: 2007) publicado originalmente em 1993, é professor de Cinema e Televisão na Tisch School of the Arts, New York University.

Ciborgue, no entanto, não é um termo nativo. Ninguém se auto-denomina assim no set³⁴. Neste estudo, o ciborgue é uma categoria analítica, que visa demonstrar como as extensões corporais não devem ser entendidas meramente como acessórios artificiais de correção ou potencialização de capacidades reconhecidas como naturais (inatas), mas são constituidoras do corpo e da subjetividade para além dos limites “orgânicos” e “simbólicos” que tradicionalmente lhe são atribuídos. Assim, temos um segundo movimento de nominação que parte da antropóloga – os *nativos* em tela são *ciborgues*, porque constituem e têm suas experiências vividas em seus corpos constituídos de maneira híbrida.

Estes processos de hibridação são particulares. Para que um ciborgue se realize como tal é necessário que as subjetividades humanas atuem reconhecendo a agencialidade dos objetos, ou seja, os objetos possuem agência (Latour, 2008; Gell, 1998; Strathern, 1988: 2006) na medida em que produzem efeitos na *relação* com os humanos. Nesta tese, falaremos de relações íntimas entre humanos e não humanos³⁵ – máquinas e máscaras –, que ao se conectarem produzem *coletivos* (Latour, 2008: 29), ou *socialidades* (Strathern, 1988:2006) particulares.

A noção de coletivo (híbrido) em Latour visa reconhecer que os humanos não produzem *o social* sem os objetos (ou os animais, genes, artigos jornalísticos e teorias científicas). Em sua teoria do ator-rede (ANT ou TAR), o autor propõe privilegiar a interação (entre natureza, ciência, tecnologia, sociedade, política, economia, arte), e não a definição social de espaços e práticas isolados da sociedade.

De modo análogo, Strathern (1988:2006) focaliza a relação entre pessoas e objetos na constituição de *socialidades* possibilitadas pelas trocas (dádivas), demonstrando como não só pessoas, mas os objetos e as próprias relações são genderizadas. Veremos como este conceito é profícuo para entendermos a transitoriedade humano-objeto que ocorre nas redes de comunicação no set, em que a natureza dos termos se altera de acordo com o tipo de informação trocada, por quem e com que objetivo. Tanto *coletivos*, como *socialidades*, são conceitos que se concentram

³⁴ Na atualidade, existem grupos sociais seguidores da teoria de Haraway que se auto-denominam ciborgues, como alguns ciber-ativistas responsáveis pelo debate em torno da ciber-cultura ou cyborg-culture.

³⁵ O conceito de não-humano, em oposição a humano, foi desenvolvido por Bruno Latour (*Jamais Fomos Modernos*, 1994, *Políticas da Natureza*, 1999:2004, *Reassemblar el social*, 2005) para problematizar a noção dicotômica entre orgânico e social, em favor de uma noção híbrida de humanidade, conferindo agencialidade aos objetos e aos animais.

na relação social, nas ações dos sujeitos e em atos de fala, rompendo com entidades isoladas tais como indivíduo e sociedade.

O set seria, portanto, um coletivo híbrido, um espaço e situação particular de socialidade em que agem, em rede, humanos e não humanos interessados em produzir efeitos os mais variados, mais ou menos excepcionais, que vão desde a produção de imagens fixas em superfícies físicas à sua materialização em movimento por meio de mídias visuais distintas, desde relações sociais cotidianas de trabalho a relações extraordinárias entre universos imaginados, desde corpos individuais aos corpos coletivos das equipes. No set habitam pessoas e personagens, textos e leituras, máquinas e máscaras, interfaces e suportes.

Em lugar de usar a sociedade para explicar ou resolver questões políticas de uma época, a partir de Harold Garfinkel e Gabriel Tarde, Latour se coloca a seguinte pergunta: “*como se mantém unida uma sociedade?*” (Latour, 2008, pág. 29). Para o autor, a sociologia de Gabriel Tarde seria um ancestral da Teoria do Ator Rede (TAR), na medida em que se interessa pelas conexões infinitesimais que fazem o social – “existir é diferir” (pág. 32). Sinteticamente, poderíamos dizer que a teoria do ator-rede de Latour seria:

“Um esforço em torno da sistematização de princípios e regras metodológicas subjacentes a formas de tratamento da realidade que ao invés de explicar, ou interpretar o mundo a partir das grandes divisões recentemente contestadas (natureza-cultura, indivíduo-sociedade, sujeito-objeto), propõe-se descrevê-lo de modo a levar em consideração a sua hibridização, partindo de um princípio de simetria generalizado, onde não haveria diferença essencial entre verdade e erro, vencedores e vencidos, fatos e feitos (Freire, 2006; Latour, 2000; 2005; 2007)”. (Segata, 2008).

Nesta tese, a noção de objeto (não-humano) foi ampliada, na medida em que, sob determinados contextos no set, o próprio corpo, entendido como orgânico pela *pessoa* (Mauss, 1950:2003) que o conforma, é tratado como matéria objetificada, a exemplo de exercícios físicos, dietas e cirurgias plásticas, trabalhos racionalizados de respiração, moldagem da voz e dos movimentos, visando o seu *uso* na incorporação de personagens ou na manipulação de máquinas analógicas e digitais. Neste sentido, é a partir da *socialidade* (Strathern, 1988: 2006) produzida no set que poderemos compreender a formação de híbridos e a transitoriedade da natureza dos termos e relações.

Quanto aos humanos, não se tratam de seres distintos daqueles que estão “fora do set”: pelo contrário, o que foi observado em campo só faz sentido se compreendermos a relação de identidade entre este cosmos restrito (delimitado pelos nativos - set, e pela antropóloga - campo) e os outros cosmos em intersecção e interlocução (rede) que o abarcam (sociedades exteriores ao set) ou são por ele abarcados (microcosmos sociais, como narrativas, roteiros, dramas). Tratam-se, portanto, de enquadramentos da vida social com fins específicos, voltados a produzir matéria cara à contemporaneidade: *informação em formato imagético-sonoro*.

Temos, assim, a primeira intersecção teórica: consideraremos o questionamento do corpo singular (orgânico) proposto por Haraway a partir de inúmeros exemplos de conexões humano-objeto na contemporaneidade, ao lado da noção de coletivos híbridos de humanos e não humanos de Latour, e ainda, da noção de socialidade desenvolvida por Strathern. Para alcançar analiticamente a energia que conecta estes humanos e não humanos em rede no set, pareceu-me adequado promover uma nova intersecção, e foi eleita a noção de *rito* presente na antropologia, especialmente reflexões sobre a dimensão performativa do ritual, os *atos de fala*.

A noção de performance utilizada por Tambiah (1985) tem inspiração em Austin (1962), que destaca atos que só se realizam pela linguagem, como casar, jurar, batizar, para demonstrar o caráter *performativo* da linguagem: “*Palavras são atos e podem ser referenciais – como nosso senso comum pressupõe -, mas também fazer coisas por meio de seu próprio pronunciamento. Desse ângulo, Austin recorta atos performativos, que são aqueles nos quais a enunciação já constitui sua realização: “Eu prometo”, é um exemplo.*” (Peirano, 2001).

Outras sentenças e conversações também implicariam em efeitos semelhantes: é o caso, por exemplo, de diálogos efetuados em cena que carregam em si, após terem sido trabalhados na preparação do elenco, a possibilidade do acesso ao personagem; ou atos de fala mais corriqueiros, como aqueles que ocorrem em conversações das equipes dentro da estrutura hierárquica, uma ordem dada por uma chefia, que pode ser tanto um ato de fala de caráter ilocucionário como perlocucionário, para usar a definição de Austin (1975). Como observa Tambiah (1985):

“Ritual is a culturally constructed system of symbolic communication. (...) is performative in these senses: in the Austinian sense of performative, wherein saying

something is also doing something as a conventional act; in the quite different sense of a staged performance that uses multiple media by which the participants experience the event intensively; and in the sense of indexical values – I derive this concept from Peirce – being attached to and inferred by actors during the performance.” (Tambiah, 1985: 128).

Tambiah articula ritual e cosmologia, focalizando duas dimensões do ritual: um padrão interno, mas também ser parte de um padrão da cultura ou de uma parte dela (Tambiah, 1985: 44). Sendo um sistema de comunicação simbólica constituído de formalidade (convenções) estereótipos (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição), possibilita aos seus participantes a experiência intensa, comunicando a cosmologia e interferindo nela *simultaneamente*. De maneira complementar, levantarei mão de algumas reflexões feitas por Schechner (1988, 2006), especialmente suas considerações sobre as etapas rituais na construção de espetáculos teatrais (Dawsey, 2005; Muller, 2005): este autor, a partir de forte diálogo com Vitor Turner, desenvolve uma teoria da *performance* voltada para o trabalho cênico, na dimensão da arte-performance, que nos ajudará a compreender os rituais específicos de emergência das personagens em cena.

A problemática etnográfica determinou a escolha e costura de referenciais teóricos, que perpassam não só as antropologias das relações entre humanos e não humanos, do corpo e da técnica, dos rituais, como os estudos de arte-performance e sobre a interpretação de atores. Reconhecemos a complexidade do campo de pesquisa, entendendo-o como composto por núcleos de humanos e objetos que se distinguem (e separam) entre si pelos seus conhecimentos especializados, ações e poderes, mas que se articulam em torno de um objetivo comum, o filme. Esta articulação coletiva só é possível porque os humanos agem por meio de atos comunicativos: se falar é fazer, como nos ensina Austin, fazer também é falar.

Algumas perspectivas sobre cinema: as marcas do texto

Uma dificuldade inicial desta tese foi quanto a uma definição para o cinema. As polêmicas sobre defini-lo como arte *ou* mercado, embora ainda existam para problematizar suas feições, fazem parte de querelas internas ao campo cinematográfico. Assim, em primeiro lugar, o cinema não será tomado apenas como um *objeto* de

pesquisa, mas como uma forma dinâmica de elaboração de discursos, práticas e estéticas, ou seja, como um *saber*. De acordo com Foucault (2000: 206), um saber é “*um conjunto de elementos formados de maneira regular por uma prática discursiva e indispensáveis à constituição de uma ciência, apesar de não se destinarem necessariamente a lhe dar lugar.*”

Em segundo lugar, o cinema nasce como tecnologia, apropriada subsequentemente como arma de guerra, ou seja, já como propaganda. Torna-se mercado com a própria intensificação do capitalismo do pós-guerras do século XX. Nenhum destes momentos excluiu, entretanto, a dimensão artística, e suas correntes hegemônicas sempre estiveram acompanhadas de contracorrentes que realizassem críticas, diálogo por definição. O cinema, além de arte e propaganda (de guerra, de ideologias, de moda e comportamentos), é, também, um *campo de disputas*³⁶.

Neste sentido, não coube a este trabalho realizar avaliações estéticas e políticas com relação aos filmes no sentido de realizar uma crítica cinematográfica, mas considerar cada relato que me foi feito sobre a indústria e a arte cinematográficas como parte dos discursos nativos. Os entendimentos e questionamentos sobre o fazer cinematográfico são parte da reflexão e prática do cinema, assim como na música, na pintura e no teatro³⁷. Podemos compará-los à polêmica acerca da objetividade e subjetividade no debate metodológico científico, com a qual nós antropólogos perdemos nosso tempo desde a fundação da Disciplina. Foi considerado mais prudente buscar captar o que está sendo dito pelos nativos e quais são as disputas no campo cinematográfico que estão em jogo caso a caso nestas narrativas. Por exemplo, um produtor que entrevistei, analisa os filmes produzidos pela Globo Filmes como uma forma de retroalimentar a audiência baixa do modelo *novela* exibido na televisão,

³⁶O cineasta Federico Fellini, por exemplo, travou uma verdadeira guerra contra a publicidade nos anos 1980: “*Em forma de paródia, Fellini realiza falsas chamadas publicitárias e cartazes extravagantes que dissemina em seus filmes. O cineasta põe na mira a televisão e lança um olhar crítico sobre esse novo mundo em que tudo se vende a grandes doses de publicidade. Esse é também um período de transição, quando o governo italiano se lança à privatização de canais públicos e quando um certo Silvio Berlusconi constrói as bases de um poderoso grupo de mídia. O homem de negócios não tardará a instaurar os intervalos comerciais durante os filmes, suscitando a fúria de Fellini*”. (In: Tutto Fellini, 2012).

³⁷Como aponta Lagrou (2007), a arte moderna possui características particulares tais como: desejar-se separada de outros domínios da vida social (“arte pela arte”); ser academicista, implicando que o julgamento da obra só é válido quando o receptor é formado para a contemplação; implica que o artista deve constituir-se como um indivíduo livre da coerção da sociedade para potencializar sua criatividade.

expressando assim um ponto de vista, provavelmente alinhado a um grupo específico no campo cinematográfico brasileiro.

Outra saída para a definição do sujeito-objeto *cinema* se deu pela via dos estudos de antropologia do corpo – importa menos o que de fato *é* o cinema, e mais compreender as políticas *do* e *no* corpo com as quais determinados filmes se comprometem, e então nesta perspectiva produzir uma *política* no fazer analítico antropológico. Filma-se tudo, com diferentes intenções, e os usos que se faz do filme também podem variar. Produz-se arte, entretenimento, publicidade, moda, registros históricos e etnográficos, documentários, animações, e em todos estes casos, o corpo é construído de maneira particular. O cinema é influenciado, ainda, por questões políticas e econômicas, que alteram historicamente sua estética e vice versa. A estética organiza gêneros, produz tipos específicos de mulheres e homens, modos de vida, cria até mesmo interpretações étnicas particulares, a exemplo dos atores ítalo-estadunidenses que interpretavam personagens indígenas (*native-american*) nos filmes *western* norte-americanos³⁸.

Não se pode, portanto, partir de pressupostos que analisam filmes e seus efeitos como meras “fantasias”, mas compreender que *falsear* é uma dimensão do real. Estou convencida de que o cinema é uma das atividades mais verdadeiras produzidas pelos humanos (associados aos seus pares não humanos): verdadeiro porque é feito por um coletivo diversificado, heterogêneo e numeroso de humanos e objetos, e porque a edição dos corpos, dos movimentos, das imagens e sons revela realidades e fantasias imaginadas e vividas pelas pessoas.

Outra questão a ser destacada é o fato de que o acesso aos dados sobre os humanos e objetos “invisíveis” do set não é trivial. Por exemplo, a parte desta tese referente ao ofício de atores e diretores foi passível de ser complementada com a observação em oficinas para atores e atrizes, além de dados secundários de outras pesquisas e bibliografias, o que não pôde ser feito com relação aos outros técnicos, a não ser pelo livro *Diálogos sobre Tecnologia no Cinema Brasileiro* (Schettino, 2007), que, no entanto, aborda roteiro, fotografia, edição e finalização/trucagem, focalizando biografias subjetivas de estrangeiros que compuseram o primeiro grupo de mão de obra

³⁸ A este respeito ver o filme-documentário *Beyond wiseguys*, sobre a trajetória dos atores italianos nos Estados Unidos.

especializada do Brasil, a partir de meados dos anos 1950³⁹. Neste sentido, resalto que, de maneira precursora, a produção de Faroeste Caboclo realizou um *making of* em tempo real em uma página na internet (ainda disponível), o que se constituiu em importante fonte etnográfica, por disponibilizar informações técnicas sobre *todas* as equipes presentes no set para as filmagens deste filme.

Busquei assim fontes complementares à observação participante no set, como participação em oficinas de atores, eventos de cinema, como os Festivais de Brasília (2009) e do Rio (2011), e observação em exposições e eventos de arte, como o Festival Performance Arte Brasil⁴⁰ (2011), que contou com uma mesa profícua intitulada “*Performance: corpo, política e tecnologia*”. Ainda como fontes complementares, incluí a atenção analítica a filmes, *making ofs*, e textos escritos por nativos, com os quais pude manter contato posterior ao trabalho de campo através de “redes sociais” de internet.

A observação em oficinas de atores visou uma aproximação ao universo particular que os envolve, sua formação e percepção sobre si. Tinha consciência que a experiência vivida por atores e atrizes é histórica e cultural (Barba, 2009; Pradier, 1997; Aslam, 2010; e outros) e, na contemporaneidade ocidental, baseia-se na valorização da subjetividade de cada profissional, seja por um rosto icônico, seja pela multiplicidade de capacidades técnicas para a encarnação de personagens que são capazes de dispor.

Assim, participei da Oficina Prática de Direção de Atores para Cinema: Análise Ativa de Roteiros e Dramaturgias, com Heloisa Toledo, no 42º Festival de Cinema de Brasília, em 2009; da oficina de atores da Invasão Funarte Brasília, no teatro Plínio

³⁹ Como nos informa Peixoto (1995), “*Cada um tem sua Arrivée d'un train e seus irmãos cineastas. No Brasil, o cinema desembarcou no porto do Rio de Janeiro, em 1898, na bagagem dos irmãos italianos Segreto — Affonso e Paschoal. Eles estavam ainda a bordo do navio quando fizeram as primeiras imagens da Baía da Guanabara.*” Aos filmes dos irmãos Segreto (1899, 1900), que enfocavam notícias, cotidiano e a política (especialmente o movimento anarquista ligado ao proletariado de origem italiana), somaram-se filmes sobre a vida urbana, como “A mala sinistra”, de Marc Ferrez e, em 1912, o antropólogo Roquette Pinto realiza, durante uma pesquisa no interior do Brasil, as primeiras imagens dos índios Nhambiquaras, influenciando a decisão de Marchal Rondon de utilizar o registro visual em suas expedições: “*O Marechal Rondon foi um daqueles que levou a sério a sugestão. Enviou para a França seu assistente-fotógrafo, Major Thomas Reis para que comprasse todo o equipamento cinematográfico necessário para registro e revelação de filmes. Major Reis voltou ao Brasil trazendo na bagagem duas câmeras cinematográficas, um pequeno laboratório para revelação e centenas de bobinas.*” (Peixoto, 1995, pág.1).

⁴⁰ <http://www.performanceartebrasil.com.br/>

Marcos, em 2011⁴¹; e da Oficina de Interpretação para Cinema - Minicurso de Extensão, ministrada por Mauro Giuntini, ator, diretor e professor de audiovisual da Faculdade de Comunicação Social, ao lado da professora Alice Stefania, da Faculdade de Artes Cênicas, ambos da Universidade de Brasília, em 2012.

Os Capítulos 1 e 2 da presente tese detalham a conformação dos ciborgues *críticos*, assim definidos pela natureza das extensões corporais às quais os humanos se conectam produzindo seres híbridos capazes de agir em sociedade. O primeiro capítulo analisa os humanos em interface com *máquinas*, enquanto o segundo privilegia a análise da interação de humanos com *máscaras*. Os dois capítulos buscam visibilizar como e quando as duas modalidades de ciborgues aqui nomeadas se percebem subjetivamente como humanos híbridos: os primeiros, na percepção de suas relações com os equipamentos e máquinas; os segundos, na percepção de suas relações com seu próprio corpo quando colocado no lugar do objeto, e ainda com os roteiros, textos, personagens, e também cenários, vestimentas, adereços.

No Capítulo 3, analisaremos como os ciborgues agem em rede, ou seja, como agem coletivamente pela múltipla e infinitesimal referencialidade das ações individuais, buscando eficácia das formas de intercomunicação e de ações concertadas entre humanos, equipamentos e objetos, em que a hierarquia das posições e lugares de concentração de poder estão sempre presentes, mas nem sempre precisam ser atualizadas disciplinarmente: os agentes se percebem subjetivamente *porque* se articulam entre si e com não humanos, conexão que não é sinônimo de inexistência de conflitos e de ineficácias eventuais de atos técnicos.

Já no Capítulo 4, as ações no set serão analisadas sob a lente dos rituais, possibilitando a apreensão do mesmo como uma organização espaço-temporal especial, que se faz *em ato*, em que humanos e não humanos agem de maneira relacional para produzir efeitos. A eficácia do set, como demonstraremos, reside assim na capacidade de transformar as ações cotidianas em ações extraordinárias (críticas): tornar “sagrada” a sequencialidade das ações necessárias para chegar à cena e “mágica” a simultaneidade de ações no momento da tomada. Em sua dimensão ritual, os efeitos das ações são a

⁴¹ A oficina contou com três momentos: “Sujeito Menos: o intérprete na cena beckettiana”; “A palavra e a imagem: análise e leitura de Esperando Godot.” e “A composição da marionete e a construção do movimento.”, e realizei observação no primeiro.

constituição de ciborgues maquínicos e cênicos, a economia de comunicação em rede (relações sociais), a demarcação de territórios e as imagens fílmicas.

No que diz respeito às fotografias expostas nesta tese, foram solicitadas autorizações aos autores por e-mail para o seu uso nesta versão do texto. As fotografias, seja de campo ou selecionadas posteriormente, e as imagens, como cartazes de filmes, estarão presentes no corpo do texto. Estas fotografias terão papéis variados em relação ao texto que as acompanha: algumas visam apenas ilustrar; outras objetivam gerar uma imagem material acerca de abstrações sociológicas; outras, ainda, servirão como acesso imagético a situações vividas no set, nos estimulando a refletir a partir da perspectiva visual⁴². Da mesma forma, as metáforas utilizadas em grande medida privilegiam o visual (campo, quadro, perspectiva, foco), porque busquei transmitir ao leitor a sensação folheada das informações circulantes produtoras de coletivos híbridos e socialidades no set, que se transformam e deslocam múltipla e rapidamente.

Serão disponibilizados, durante todo o texto, endereços de páginas eletrônicas da internet (sites, blogs, vídeos, vimeos), provocando o leitor a acessar a visualização *em movimento* e *com áudio* de algumas das questões referenciadas na escrita. Isso porque durante o processo de pesquisa imaginei muitas vezes o desafio de falar sobre cinema antes da disponibilidade em profusão de fontes em diversas mídias como hoje, seja pelas vídeo-locadoras, seja pela internet. Uma vez que na atualidade não enfrentamos esta dificuldade, nada mais justo que possibilitar ao leitor referências de outras modalidades de informação, ilustração e referências no texto.

Há ainda uma ressalva. Em etnografias clássicas nem sempre os nativos tem a oportunidade de acessar os textos dos antropólogos facilmente, o que gera uma certa omissão por parte dos pesquisadores quanto ao material bruto das entrevistas (colhidas no *estar lá*), e aquele que posteriormente se apresenta (após o *escrever aqui*). Todos me deram entrevistas espontaneamente, e seus nomes constam nesta versão do texto. No entanto, é necessário destacar que as falas, agora, estão contextualizadas pela análise da pesquisadora, o que as transmuta, inevitavelmente, em uma *outra fala*, primeiramente *outrificadora*, sendo este o exercício praxe da etnografia na constituição dos *nativos*, e uma fala *enquadrada de um ponto de vista*, porque analisada pela pesquisadora, com

⁴² Agradeço à professora Clarice Ehlers Peixoto pelas considerações acerca do lugar da fotografia no texto etnográfico, feitas a partir da primeira leitura desta tese, bem como aos preciosos textos indicados a este respeito.

seu arsenal teórico e assunções acadêmicas, sem um retorno aos informantes para um debate – com exceção para a entrevista realizada com o diretor René Sampaio, em que fui praticamente entrevistada sobre as escolhas da pesquisa.

Capítulo 1: Fazendo corpos – os ciborgues no set cinematográfico

“*Moldamos nossas ferramentas e depois nossas ferramentas nos moldam*”.
Marshal McLuhan, 1964.⁴³

“*Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura da realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa uma ficção capaz de mudar o mundo.*”
Donna Haraway, Manifesto Ciborgue, 1991.

“*Meu pequeno conto cosmogônico revela a impossibilidade de termos um artefato que não incorpore relações sociais, bem como a impossibilidade de definir estruturas sociais sem explicitar o amplo papel nelas desempenhado por não-humanos*”.

Bruno Latour, A esperança de Pandora, 2001.

Em um set de filmagens, a relação entre homens, mulheres e objetos é constante e visível, e em alguns casos alcança o nível de hibridação. O entrelaçamento e a articulação das ações entre humanos e não humanos constituem agentes, portanto, complexos, parte humano, parte objeto, seja este último um artefato exterior ao corpo ou uma parte dele. Chamaremos de *ciborgue* a essa forma de hibridação.

Ao considerar os dois espaços sociais principais do set, a cena e o seu exterior, pode-se destacar dois tipos de híbridos em função da diferença tipológica das interfaces dos componentes não humanos dos ciborgues que serão analisados: a *máquina* e a *máscara*. O conceito de *interface* foi eleito para a análise porque dialoga diretamente com a tecnologia interativa de nossos tempos, constituindo uma produtiva metáfora, mas também porque seu transporte para a antropologia do corpo e da técnica pode gerar um efeito direto sobre os objetos, colocando-os necessariamente *em ação na relação* com o humano⁴⁴.

⁴³ In: Louise Poissant, 2009, pág. 73.

⁴⁴ Poissant (2009), ao abordar a arte interativa, observa que esta prática, no mundo das artes visuais, possibilitou a transição do *material* para o *meio* e depois para a *interface*. Do ponto de vista do espectador, embora o cinema tenha permanecido, de acordo com a teoria da autora, no âmbito da relação material-meio, a ideia de *mente sem corpo* (Xavier, 2003, pág.44-51) aponta para a interação tanto material quanto mental em uma sessão de cinema, na medida em que possibilita a experiência do olhar sem participação direta nos eventos apresentados no filme, mas com participação na perspectiva do *voyeur*, ou seja, a possibilidade de interagir sem responsabilidade sobre os atos das personagens, fenômeno que imprime prazer, dor, e outras sensações ao espectador.

Do ponto de vista tecnológico, a interface define, em geral, aqueles objetos que possibilitam a relação entre humanos e máquinas (teclado, tela, *data glove*, *joystick*, etc.) gerando uma imbricação física e cognitiva e um espaço informacional que dilui as fronteiras entre o físico e o não físico, interior e exterior, orgânico e maquínico (Poissant, 2009: 79; Régis, 2012: 175, 195). Em sua relação com obras artísticas contemporâneas, câmeras filmadoras e equipamentos de som também podem ser analisados como interfaces a partir do uso feito pelos artistas (Poissant, 2009)⁴⁵.

“Esses agentes de ligação ou de passagem, esses filtros de tradução entre humanos e máquinas, anunciam mudanças que ainda são difíceis de delinear, embora se antecipe que sejam muito substanciais. As interfaces se multiplicam e se incorporam em vários dispositivos, tornando seu uso cada vez mais natural. Não há necessidade de botões ou manivelas. As telas logo serão transparentes; os controles, invisíveis.” (Poissant, 2009: 83).

“O exame das interfaces deve levar em consideração um complexo ergonômico incluindo os usuários, seu grau de sensibilidade e o contexto do uso, bem como a própria interface e sua funcionalidade. (...) é como fazer o exame ecológico do sistema sensorio-motor incessantemente mobilizado por novos dispositivos, que tornam antiquadas certas formas de fazer as coisas.” (Poissant, 2009: 84).

Poissant (2009) classifica alguns dos objetos caros ao nosso estudo, como câmeras e rádios, como *interfaces* intermediárias entre duas linguagens ou dois sistemas, que estariam infiltradas em todos os lugares⁴⁶. Pressupondo em sua própria

⁴⁵ Louise Poissant (2009:83)⁴⁵ analisa a passagem do *material* para a *interface* na reconfiguração contemporânea do mundo da arte, com atenção às instalações interativas e à arte-performance. A passagem analisada pela autora tomou de empréstimo materiais advindos, em primeiro lugar, do mundo industrial e cotidiano, e progressivamente, do campo das comunicações e da tecnologia (Poissant, 2009: 72).

⁴⁶ Nas novas artemídias encontram-se seis categorias principais de interfaces condutoras: **Sensores**: extensões dos sentidos: microfones, luvas de dados, planilhas fotoelétricas, detectores de ultra-som, podem ser analógicos ou digitais para força, luz, calor, movimento, umidade, transpiração, nível de estresse, constituindo dispositivos para interação dos espectadores com a obra de arte; **Gravadores**: câmera fotográfica, fonógrafo mecânico, memória digital. Fornecem uma amostra da realidade ou traços de uma atividade; **Transmissores**: do telégrafo à internet e performances por telepresença. Por meio dos transmissores, as artes telemáticas propuseram novas considerações estéticas sobre o tempo e o espaço, introduzindo novos tipos de presença (do espectro ao clone), intervenções (os primeiros cybercafés, performances com telepresença) e interações (redes de arte na internet, na televisão interativa), que redefinem papéis. **Difusores**: da lanterna mágica até a televisão interativa de alta definição, do realejo até a acústica digital. **Integradores**: da automação ao ciborgue. Projetos de criaturas artificiais resultam em várias integrações de interface, que tentam reproduzir o que está vivo. Situados na interseção da pesquisa de engenharia da cultura de tecidos, nanotecnologia, várias próteses e vida artificial com o objetivo de reparar, aperfeiçoar ou re-projetar o humano, os artistas multiplicam manipulações e adaptam interfaces que tem sua origem no espaço do laboratório biomédico. **Atuadores**: dispositivos pneumáticos, hidráulicos ou elétricos, que permitem a possibilidade de mover um robô ou uma de suas partes até os

etimologia uma dimensão fortemente relacional, as *interfaces* assemelham-se ao “sistema de feedbacks” da teoria cibernética, e por extensão da teoria do ciborgue⁴⁷, na medida em que (1) caracterizam as extensões corporais no registro informacional, ou seja, visibilizam o caráter simétrico na relação humano-objeto ao colocar no suporte a capacidade de produzir efeitos sobre os humanos (gerando o híbrido); e (2) são mediadores (condutores de informações) nas relações entre humanos, e entre estes e as resultantes informacionais, produtos destas relações.

“O material e as ferramentas que eles controlam também determinam as perguntas e respostas que eles, e nós, somos capazes de conceber: Tudo se transforma num prego para a mão que segura o martelo. Todo material carrega em si uma abordagem, uma maneira de se relacionar e de ser relacionado a algo, um horizonte de expectativas, de mecanismos de “atenção”, e um ambiente e postura que despertam certos circuitos neuronais, emocionais e cognitivos. Não existe material inocente.” (Poissant, 2009: 72).

A relação humana com a máquina não daria conta, no entanto, de resolver outros tipos de complexos fenômenos existentes no set, especificamente aqueles em que, na presença da câmera filmadora, emergem híbridos conformados a partir de processos corporais e intelectuais particulares às artes cênicas. Que significa, assim, assumir que a *máscara* é uma interface?

Se considerarmos a capacidade transformadora da interface (deslocamento espaço-tempo e produção de novas subjetividades), a relação ator-pessoa-personagem ganha outro *status*. Ao desenvolver novos moldes e capacidades para o corpo por meio

eletrodos musculares usados em arte e biotecnologia. Alguns atuadores são mesclados à obra de arte, tal como em esculturas feitas de ligas metálicas com memória do molde que tem a propriedade de adotar sua forma em relação às condições do clima, da luz e assim por diante. Outros, chamados de “materiais inteligentes”, permitem à escultura ou à construção adotar uma “atitude” relativa ao ambiente e podem, por sua vez, agir sobre ele. Essas interfaces proporcionam à instalação uma certa autonomia, assim ela pode administrar suas interações com seu ambiente. (Poissant, 2009, pág. 82-83).

⁴⁷ O termo *cyborg*, abreviatura de *cybernetic organism*, é atribuído ao engenheiro Manfred Clynes e ao psiquiatra Nathan Kline, no artigo *Ciborgues do Espaço* (1960), em que refletiram, a partir de experiências realizadas com um rato de laboratório na década anterior, sobre a possibilidade de um “homem ampliado”, melhor adaptado às viagens espaciais. O “rato de Rockland”, citado no artigo de Clynes e Kline, foi um espécime ao qual se implantou uma pequena bomba osmótica que injetava doses controladas de substâncias químicas, alterando seus parâmetros fisiológicos. Isto foi feito na Universidade Estadual de Rockland, em Nova York, no final dos anos 1950. (Kunzru, 2009, pág. 121). Já o termo *cibernética* teria sido cunhado em 1948 por Norbert Wiener, matemático do *Massachusetts Institute of Technolog* (MIT), a partir da palavra grega *kybernetes*, que significa “o homem que dirige”. A cibernética seria uma ideia a partir da noção de *feedback* advinda da teoria da informação, que explicaria o mundo a partir de um “sistema de feedbacks” – observemos que esta ideia é justamente a que irá embasar a teoria das redes na contemporaneidade. A informação, afinal, é o que distingue, para Kunzru (2009: 123) e Haraway, os ciborgues de hoje e os seus ancestrais mecânicos.

de exercícios corporais e objetos de cena, associados à capacidade de *fazer de conta*, a arte cênica cria e recria, *artificialmente*, incontáveis *outros* a partir de múltiplos *eus*, habitantes de mundos possíveis, que vivenciam os dramas particulares e universais. Este movimento transitório possibilitado pela máscara – entendida, portanto, como a complexa síntese entre humanos e objetos em um certo contexto social e artístico –, tem impacto material e cognitivo sobre os humanos.

Assim, ao considerar a *máscara* como uma interface, estamos expandindo o conceito para outro universo relacional entre humanos e não humanos, visando à simetria na análise antropológica, o que não significa que perderemos de vista as especificidades dos objetos que mediam as tensões nas fronteiras do corpo: como dito anteriormente, corpos são constituídos da confluência de humanos, objetos e práticas discursivas, e neste sentido, tanto a máquina, como a máscara, *agem* como interfaces deste processo na constituição de ciborgues (híbridos). Em alguns contextos, ainda, máquinas também podem se comportar como máscaras, na medida em que são elementos constituidores de identidade; em outra direção, máquinas, no set, podem estar submetidas, para serem acionadas, a reflexões artísticas relativas à narrativa cinematográfica. Assim, temos um o recorte analítico, mas as fronteiras continuam borradas na experiência etnográfica⁴⁸.

Régis (2012: 195) afirma que “*A noção de interface como um recurso que permite a mistura entre corpos e inteligências humanas/animais com mecanismos e inteligências maquínicas remete à figura do ciborgue.*”. O ciborgue na perspectiva antropológica ficou conhecido a partir da publicação do *Manifesto Ciborgue*, texto da antropóloga feminista marxista Donna Haraway elaborado por volta de 1985 e publicado em 1991⁴⁹. Para formular antropologicamente este conceito, a autora se baseou em reflexões acerca das interseções e fronteiras entre humano, máquina e animal, ou mais precisamente, entre o que se entende ontológica e epistemologicamente como orgânico e artificial na configuração contemporânea da *sociedade da informação*.

⁴⁸ Como aponta Poissant: “Os artistas, na maioria das vezes, orientam suas pesquisas em torno das cinco funções das interfaces. Elas podem ser alternadamente extensíveis, esclarecedoras, reabilitadoras, filtradoras ou agentes de integração sinestésica.” Tais funções não são excludentes e é comum que uma interface cumpra mais de uma dessas funções. “Seu papel essencial consiste em realizar mediações estáveis entre pensamento e matéria, pensamento e sensibilidade.” (Poissant, 2009).

⁴⁹ A respeito do ensaio, Haraway ressalta em nota (1991:100): “...*ele é assim (o manifesto), mais do que em geral ocorre, de autoria coletiva, embora aqueles pessoas que eu cito possam não reconhecer suas idéias.*”.

“Por que nossos corpos devem terminar na pele? Por que, na melhor das hipóteses, devemos nos limitar a considerar com os corpos, além dos humanos, apenas outros seres também envolvidos pela pele? (...) Para nós, na imaginação e na prática, as máquinas podem ser dispositivos protéticos, componentes íntimos, amigáveis eus.” (Haraway, 1985).

Longe de serem apenas fantasias presentes em livros ou filmes de ficção científica, os ciborgues seriam uma realidade desde que as pesquisas militares e a medicina biomolecular agiriam para criá-los e controlá-los (Haraway, 1991). Haraway utiliza o ciborgue para construir uma teoria da contemporaneidade, do gênero, das relações sociais presentes no capitalismo informacional, pós-industrial e pós-imperialista, com vistas a contribuir para uma teoria e cultura feminista-socialista, e para a utopia de “*um (monstruoso) mundo sem gênero*”.

Recentemente o *Manifesto Ciborgue* de Haraway foi retomado por Beatriz Preciado para uma análise profícua da relação entre humanos (homens, mulheres, transgêneros e intersexos) e objetos (próteses) na constituição histórica e cultural de corpos no ocidente. O *Manifesto Contrasexual* (2000) consiste em radicalizar o ciborgue de Haraway e as genealogias de Foucault (do conhecimento, 1972: 2000; da loucura, 1978; da sexualidade, 1988:2003) em busca de um projeto alternativo – anarquista e marxista ao mesmo tempo – sobre o gênero, o corpo e a sexualidade contemporâneos. Por outro lado, para construir o argumento político da *dildotopia*, o texto de Preciado traz à luz diversos dados históricos sobre as próteses – seu surgimento, usos e discursos –, e os utilizaremos como fragmentos (índices) que nos ajudam a pensar questões específicas nesta tese (a exemplo de suas reflexões sobre a cultura pop imagética do século XXI e suas implicações em corpos e neuroses reais e cotidianos), com o objetivo de produzir outras fraturas na reflexão sobre o fazer cinematográfico na dimensão do corpo. Assim, se no limite “o dildo não existe” ou “pode estar em qualquer parte do corpo” (Eckert, 2012, pág. 100), ele denuncia a artificialidade compulsória da construção de qualquer corpo, seja na perspectiva de objetos ou da linguagem, e é esta dimensão das reflexões de Preciado que nos interessa.

Utilizaremos esta tensão entre natural e artificial para compreender como os humanos no set *se fazem* a partir de máquinas e máscaras, alienígenas que são englobados por meio de ações sociais particulares e que se tornam, neste processo, também constituintes de pessoas; e como os híbridos atuam num espaço de socialidade,

no dizer de Strathern (1988:2006), ou de um coletivo, no dizer de Latour (1994; 2001; 2006).

É difícil precisar quando surgiu o primeiro ciborgue. Kunzru (2009), no artigo *Genealogia do Ciborgue*, afirma que, se considerarmos o imaginário acerca dos autômatos, poderíamos nos remeter ao Iluminismo, com a máquina de jogar xadrez de Wolfgang von Kempelen (século XVIII), ou, mais tarde, o Frankstein de Mary Shelley (1818, 1831). Devemos considerar, no entanto, que a fronteira entre humano e animal teve sua queda na cultura científica estadunidense no final do século XX, assim como aquela entre o animal-humano (organismo) de um lado, e a máquina de outro, por meio de processos de interação radicais surgidos a partir de pesquisas sobre próteses no pós-guerra (Preciado, 2000:2011) e levados à radicalidade, primeiramente, com o surgimento dos computadores domésticos (Haraway, 1985: 37-41), e hoje em dia, com a portabilidade do universo virtual (de implantes de chips na pele a celulares multifuncionais). Ressalte-se, ainda, que existe uma tensão entre acesso à tecnologia, de um lado, e controle das populações por meio da tecnologia, de outro⁵⁰.

A teoria do ciborgue tem, portanto, duas dimensões: uma ampla, constituidora de uma teoria geral sobre a sociedade contemporânea da informação, fruto da reflexão sociológica sobre a cibernética, os seres híbridos (humano-maquínico-animal) de nosso tempo e o controle político dos corpos a partir do gênero (e da raça/etnia) – ou seja, a sociedade da qual participamos, eu e os nativos; e outra, apropriada ao nosso estudo, uma categoria analítica que nos instrumentaliza para realizar uma antropologia dos corpos híbridos no set. O ciborgue nos ajuda a visualizar a tensão entre humano e não humano ao romper dicotomias e fronteiras do corpo: o ciborgue é, portanto, demasiadamente humano. Neste sentido, sempre que falarmos de ciborgues não perderemos de vista a *pessoa*, ou seja, a dimensão humana (e seus limites, que constituem subjetividades mais ou menos inseridas na norma) constituída culturalmente e compartilhada por uma determinada socialidade (cosmologia).

⁵⁰ Haraway fala sobre o controle daqueles que não possuem acesso direto à tecnologia, como na perspectiva do trabalho dividido por gênero (“mulheres no circuito integrado”) e geografia internacional (eticização do trabalho, trabalho escravo, etc). A questão do controle na sociedade informacional pode ser exemplificada pelas câmeras filmadoras em espaços públicos, bases de dados pessoais compartilhadas por empresas, ou mesmo GPS em celulares que permitem a localização dos portadores (detalhes podem ser encontrados na coletânea *Vigilância e Visibilidade*, organizada por Bruno, Kanashiro & Firmino, 2010).

Aceitaremos que os nativos possuem “artificialidades” de naturezas variadas: animal (hormônios, por exemplo), material (*piercings*, implantes, acessórios e tatuagens, por exemplo) e maquina (máquina filmadora, por exemplo), pressupondo que o humano só se realiza como tal a partir destes acoplamentos. Há ainda extensões corporais híbridas em si mesmas, como a maquiagem: feitas com matéria vegetal, testadas em animais, propagandeadas por (modelos) humanos; ou mesmo a voz, que embora seja fruto de um aparato orgânico do corpo humano, é alvo de investimentos culturais que a moldam, nas palavras de uma fonoaudióloga, também atriz: “*cada pessoa tem a voz que escolheu, de acordo com o que a sociedade permitiu.*” (Valéria Rocha, comunicação oral durante o curso sobre a cena beckettiana, Funarte Brasília, 2011). A própria respiração, cujas investidas técnicas são centrais para o ator, deixa de ser algo totalmente orgânico e involuntário, para compor o trabalho sistemático, para o qual uma gama de saberes é desenvolvida.

Parto, portanto de uma definição ampla de tecnologia, que considera tanto máquinas analógicas ou sofisticadas engenhocas digitais que se conectam aos humanos, como outros elementos exteriores ou interiores aos limites do “corpo humano”, utilizados para complementá-lo ou impulsionar mudanças de estado (a emergência de um personagem, por exemplo, seja por meio do truque ou do transe).

Estas extensões podem ser sintetizadas nas duas interfaces principais que elegemos, a máquina e a máscara, constituindo analiticamente dois grupos distintos de ciborgues. O primeiro, constituído por aqueles que se conformam a partir da relação com máquinas – essencialmente a câmera de filmar e suas extensões materiais e humanas, ou seja, sob determinada perspectiva, os objetos também possuem extensões, sendo, portanto, agentes “ciborguianos” de um ponto de vista da antropologia simétrica de Bruno Latour. O foco recairá, portanto, sobre as equipes de fotografia e captação de som, compostas por seres aos quais chamaremos *ciborgue-máquina*. Estes híbridos agem no limite entre o quadro da cena e seu exterior, que consideraremos como um ambiente sócio-espacial específico do set.

O segundo grupo de ciborgues age internamente à cena, no quadro, e sua interface principal é a máscara, embora suas ações sejam orientadas pela relação com a câmera. Estamos falando do elenco de atores e suas extensões corporais particulares na constituição de seus corpos por meio da relação com os personagens e outros desdobramentos em cinema (roteiro, diretor, câmera). Neste sentido, o ciborgue-

máscara amplifica a noção maquínica do ciborgue e nos possibilita pensar nas “extensões ciborgues” ou “próteses ciborgues” como aquelas que são centrais para os nativos que delas lançam mão para operar mudanças corporais e conformar híbridos, no caso, a pessoa-ator/atriz e a pessoa-personagem. Chamaremos estes híbridos de *ciborgue-máscara*, dedicando a eles, por suas especificidades e complexidade, um capítulo específico (Capítulo 2).

O ciborgue, como ensina Haraway, é uma “*realidade social e também uma criatura de ficção.*” (1991: 36): neste sentido, embora o ciborgue-máquina e o ciborgue-máscara sejam categorias construídas artificialmente pela antropóloga, a etnografia do set e os dados secundários sobre os bastidores sinalizarão para a existência da experiência vivida entre humanos e suas interfaces no set de filmagens. Ciborgues-máquina e ciborgues-máscara são, assim, criaturas de ficção produzidas pela antropóloga a partir de realidades vividas no fazer etnográfico e na intertextualidade entre autores e autoras presentes nesta tese. A observação em campo, as narrativas dos entrevistados e os enunciados colhidos em outras fontes etnográficas sobre o set permitem visibilizar as modalidades de percepção nativa sobre as interfaces entre humanos, máquinas e máscaras na produção cinematográfica, sustentando esta perspectiva de análise.

Ciborgue-máquina

“Para mim, o órgão do fotógrafo não é o olho (ele assusta-me), é o dedo: aquilo que está ligado ao disparar da objetiva, ao deslizar metálico das placas.”
Roland Barthes, *A câmara clara*, 1980.

No documentário *Janela da Alma* (Brasil, 2002)⁵¹, o cineasta míope Wim Wenders afirma que os aros de seus pesados óculos, utilizados desde a infância e incorporados ao seu corpo e personalidade, possibilitaram um treinamento contínuo na arte de enquadrar imagens. O mesmo observa Gustavo Hadba, cineasta e diretor de fotografia do filme *Faroeste Caboclo*, em entrevista concedida em 2011: “*Você tem um olhar para o mundo diferente do normal. Eu te mostrei na câmera. Você tem o frame line. então às vezes você passa a vida enquadrando dentro daquele frame line*”.

⁵¹ Direção de João Jardim e Walter Carvalho.

Esta percepção sobre a interferência da máquina na subjetividade do olhar do fotógrafo, que extrapola o momento do *shot* propriamente dito, é fruto dos usos contínuos de técnicas, quaisquer delas, do anzol ao pilão, do corpo dançante ao marcial. A técnica é uma composição processual entre humano-objeto-ação, aponta Leroi-Gourhan (1965). Como observa Sautchuck (2007: 9) a respeito deste autor, “*ao tomar o ‘gesto’ como unidade primordial da análise, [Leroi-Gourhan] estabelece uma relação intrínseca entre a técnica e os homens.*”. Desta relação intrínseca, emerge uma corporalidade particular para a pessoa, que é moldada pelos movimentos que realiza, objetos que manipula e resultados que objetiva produzir (pescar um peixe, transformar mandioca em farinha, dançar uma coreografia ou lutar boxe).

Podemos tratar os objetos técnicos em relação com o corpo a partir da noção de prótese ou extensão corporal presente na teoria do ciborgue, aceitando que esta extensão é parte de uma cadeia de movimentos (gesto), e que é agenciada pelo humano na mesma medida em que o agencia, delineando seus movimentos de corpo. Como aponta Régis (2012: 196), as definições recentes de ciborgue incluem tipos diversos de intervenção tecnológica, abrangendo o uso de medicamentos, marca-passos, juntas e pele artificiais, a conexão a instrumentos de mecânica, eletrônica ou informática, o que inclui o neurocirurgião guiado por um microscópio durante uma operação ou uma pessoa jogando vídeo game.

Uma prótese não é necessariamente um objeto corretor de um sentido ou uma faculdade motora, ela pode ampliar, reduzir ou alterar faculdades motoras e cognitivas por meio da interação que estabelece com o humano. Como observa Preciado (2009: 154), algumas tecnologias implicam em esquecer um aprendizado para incorporar outros, mais híbridos – a máquina de escrever, por exemplo, foi criada para dar acesso mecânico à escrita aos cegos, e ao ser incorporada pelos videntes, gerou a necessidade de uma apreensão momentânea da cegueira (não olhar o teclado)⁵².

⁵² O isolamento artificial dos sentidos efetuado pela cosmologia ocidental moderna que recorta o humano em partes é relativo. A percepção é fruto tanto da interação dos sentidos classificados e compartimentados como aqueles que constituem a percepção total e perfeita de um humano (cinco, somente), quanto da combinação entre eles, e ainda, da combinação destes com extensões corporais que não adentraram este sistema ideal da percepção. Entre grupos de comunidades de surdos nos EUA, por exemplo, existe polêmica sobre implantes cocleares em crianças: de um lado, aqueles que creem ser necessário corrigir a *deficiência* da criança, a *falta* de um sentido; de outro, aqueles defendem que a surdez não é um defeito, e sim uma especificidade humana. Para detalhes, ver o documentário Som e Fúria (Sound and Fury, EUA, 2000, direção de Josh Aronson). Do ponto de vista do gênero, ver a questão dos intersexos (Butler, 2006, a respeito do caso John/Joan; ou comunidades de intersexos que também rejeitam a medicalização “corretiva” de seus corpos).

Do ponto de vista do “corpo-máquina” e das extensões corporais existentes no set cinematográfico, adotaremos uma classificação que envolva: a natureza da extensão corporal (mecânica ou digital); as diferentes formas de integração entre humanos e objetos, decorrentes da natureza da extensão corporal; e os tipos de informação que são produzidas a partir desta conexão, ou seja, que terceira criatura (o híbrido) é conformada a partir desta relação.

Iremos isolar temporariamente os ciborgues que estabelecem relações com a câmera, um *objeto crítico* presente no set, e estão mais próximos da captação de imagens (tomada), o *evento crítico* correspondente. O conceito de evento crítico aqui utilizado advém da teoria antropológica dos rituais (Veena Das, 1995; Tambiah, 1985) e será tratado no Capítulo 4, mas adiantamos que remete a eventos rituais, especiais, que uma sociedade põe em relevo para *dizer coisas* sobre si mesma. Nesta sessão, optamos por definir analogamente a câmera como um *objeto crítico* na medida em que agencia uma gama de ações individuais e coletivas, sendo o objeto mais especial presente no set.

O objeto “câmera” e o evento “tomada” estão alinhados à equipe de fotografia (diretor de fotografia ou fotógrafo, *gaffer*, foquista, *loader*, *steadcam* e maquinistas) e à equipe de som (chefe de equipe e microfônistas), e por meio destes grupos será possível explorar a teoria do ciborgue e compreender como se dá a conexão dos humanos às máquinas cinematográficas. Ressalte-se que o diretor do filme de ficção de médio porte, aquele que no limite determina a estética das imagens – forma e a textura –, não empunha a câmera de maneira literal e material, nem tampouco capta a imagem e o som diretamente: ele se utiliza destes coletivos de humanos e não humanos para realizar o ato de filmar, ele dirige não só atores, mas as máquinas e aqueles responsáveis por as fazerem funcionar.

A equipe de fotografia se localiza no limite entre os atores e o que está fora do quadro e é composta pelo fotógrafo e seus assistentes, o *foquista* (lida com a luz na perspectiva da cena) e o *loader* (cuida dos chassis). Além disso, a equipe de fotografia conta com departamento de iluminação, coordenado pela figura do *gaffer*, (lida com os equipamentos de luz na perspectiva do cenário), que pode ter outros assistentes para posicionar refletores, rebatedores, filtros e difusores. Este núcleo incorpora, ainda, os

maquinistas, responsáveis por operar ou criar mecanismos para que a câmera tenha maior mobilidade e trânsito, ampliando as possibilidades de captação de imagens.

A escolha da câmera interfere nas atividades e nomeações técnicas dos profissionais da equipe de fotografia. Cine Holliúdy foi feito com uma câmera RED Digital, o que implica no surgimento, por exemplo, de outro tipo de profissional, o *logger*, o segundo assistente de câmera, em lugar do *loader*, como no caso de Faroeste Caboclo, em que a câmera utilizada era uma Alexa 35mm, com 2 perfurações. A função destes técnicos, no limite, é a mesma, garantir a integridade do material filmado, mas como são suportes diferentes, as tarefas e objetos com os quais interagem são também distintos: no caso do *logger*, câmeras, cartões de memórias, HDs externos, cabos, computadores e softwares; no caso do *loader*, o chassi, onde se encontra a película em que foi impressa a imagem captada⁵³.

Outras escolhas antecedem o processo de filmagem no set e interferem nele. Para que o trabalho se efetive, ou seja, que a imagem seja captada de acordo com o *conceito* do filme, o diretor de fotografia atua também na pré-produção, construindo a roteirização da fotografia do filme. Esta é uma dimensão interessante se considerarmos novamente que, independentemente do momento da captação da imagem, a sua prótese determina a atuação particular como sujeito no filme (no caso, com poder de criação artística). Como ensina o nativo:

“A escolha é assim, você lê o roteiro. Então começa a imaginar naquele roteiro coisas que quer fazer, o jeito que você quer filmar. Ai você vai conversar com o diretor e o diretor de arte, um trio que se forma, como é que vocês vão contar aquela estória áudio-visualmente. Então, por exemplo, eu estou aqui neste posto de gasolina com você, esta luz é boa, não é, ou vamos fazer algo parecido com a realidade ou não, ou vamos quebrar o naturalismo. Tem coisas que são muito interessantes de você ir pelo naturalismo que dá certo, o naturalismo é legal, e outras coisas não. Então você vai estudando e pensando visualmente como fazer. Eu sou de uma turma que acha que não existe fotografia sem câmera, então eu começo a pensar nos movimentos de câmera ou nos não movimentos de câmera que eu usaria para contar aquela estória. Então, por exemplo, esse filme é assim, então vamos começar com um negócio preto, que abre uma porta, entra uma luz, enfim.” (Gustavo Hadba, diretor de fotografia, 2011).

⁵³ Como observa Poissant (2009: 89), “A partir da interface de transmissão ou de gravação, a tecnologia digital se torna uma interface para a criação associada com a possibilidade do computador. A gravação torna-se uma memória transformável, uma extensão da faculdade mental”.

“Bom, tem que se pensar uma coerência para as coisas, mas a coerência pode ser porque as coisas são parecidas ou porque elas são totalmente diferentes. Você tenta encontrar rimas. É um exercício poético. A poesia pode ter rima, ela pode não ter rima, ela pode ter uma métrica ou outra, mas ela tem coerência. Então a fotografia do filme deve ter uma coerência poética.” (Gustavo Hadba, diretor de fotografia, 2011).

Em cinema, como em outras artes, a dimensão criativa deve estar associada ao seu espelho tecnológico. Para criar artisticamente, portanto, Hadba ressalta que deve imaginar a fotografia a partir do olhar permitido pela câmera. Criar implica em pensar com a câmera e realizar, ao mesmo tempo, metáforas ou metonímias em relação a outras modalidades criativas ou obras cinematográficas, e assim tem-se o *encontro* da fotografia do filme com sua coerência poética: a coerência poética é aquilo que, na perspectiva do receptor, gera efeitos, ou seja, sentimentos de envolvimento, dor, medo, prazer, em que os desejos do diretor (intenção) e do espectador (um universo particular) se realizam simultaneamente, de maneira alinhada ou ruidosa. É possível, ainda, construir referências indécias⁵⁴, algo bastante comum em cinema, por meio do uso de metanarrativas ou outros recursos: em *Faroeste Caboclo*, por exemplo, os diretores utilizaram o frame line 2x235 para homenagear o faroeste clássico norte-americano⁵⁵.

O corpo híbrido da equipe de fotografia

Considerando então o grupo responsável pela fotografia, a visão é, digamos, o aparato principal destes profissionais, embora utilizem o corpo em sua inteireza para realizar suas atividades, levantando mão de atributos como atenção, concentração, rapidez e precisão de movimentos. Além disto, não se trata de uma visão qualquer, mas de uma visão construída a partir das necessidades da imagem cinematográfica e das possibilidades finitas dos movimentos de câmera e a partir de uma elaboração coletiva (do “trio que se forma”: diretor, diretor de arte e fotógrafo) quanto à técnica e arte.

⁵⁴ De acordo com Pierce (1990), “Um *índice* é um signo que de repente perderia seu caráter que o torna um signo se seu objeto fosse removido, mas que perderia esse caráter se não houvesse interpretante. Tal é, por exemplo, o caso de um molde com um buraco de bala com o signo de um tiro, pois sem o tiro não teria havido buraco; porém, nele existe um buraco, quer tenha alguém ou não a capacidade de atribuí-lo a um tiro.”.

⁵⁵ Um método para fazer referências indécias é a releitura de cenas clássicas, que funcionam como citações: um forte exemplo, mais geral, são as cenas de beijo, que pela necessidade de enquadramento e visibilidade para a câmera, são muito semelhantes. Para citar um exemplo específico, as cenas do filme *Matrix*, repetidas em diversos filmes e até mesmo desenhos animados, para referenciar avanços tecnológicos de efeitos especiais inovadores que se tornaram um marco cinematográfico.

Este trio se multiplica ao considerarmos a dimensão da tomada, ou seja, daqueles humanos e objetos necessários no momento da filmagem. O diretor de fotografia coordena o *gaffer*, o *clap loader* e o foquista visando reproduzir uma ideia, contextualizada às escolhas estéticas da fotografia do filme previamente definidas com os diretores. A corporalidade dos membros desta equipe é essencialmente definida a partir do *ver* com acuidade e *controlar* o que poderá ser “visto” pela câmera enquanto objeto tecnológico com limites, ou seja, eles trabalham conectados conformando uma “super-visão” daquilo que se lhes apresenta no mundo. Trata-se de ser sensível à luz, à perspectiva e à profundidade, considerando como o ambiente físico deve ser preparado para que se capte a imagem segundo as decisões estéticas e capacidades tecnológicas da máquina. Para que este “olho artificial” funcione, fatores como destreza e força podem ser fundamentais, como no caso, por exemplo, do operador de *steadcam*, que efetivamente *veste* a câmera.

“*Quando estou lá dentro...*”, foram as palavras utilizadas pelo fotógrafo para explicar como percebe a ação de filmar: *estar dentro*, nesta fala, se refere a estar com o olho colado ao visor da câmera, gerando a sensação de estar *dentro* da câmera, percebendo o mundo sob a perspectiva de um determinado *frame line* (enquadramento), e de estar no lugar do espectador, ou seja, vivenciando momentaneamente o *voyeurismo* próprio desta perspectiva cinematográfica, olhando de maneira privilegiada o que acontece na cena. *Tudo se passa como se* a pessoa do fotógrafo adentrasse um universo paralelo⁵⁶ por meio da máquina de filmar (interface), sua prótese característica, produzindo uma subjetividade alternativa. Sua relação com a câmera, neste sentido, é de total integração no momento em que o set está em funcionamento, o que resulta na produção do ciborgue. Fora do set, seu olhar está comprometido com a forma como o treinamento do olhar se deu pela técnica de filmar.

Arlindo Machado (2009) afirma ser a fotografia a primeira arte genuinamente industrial e mecanizada. Uma pergunta colocada pelo autor pode nos fazer refletir sobre este fazer da imagem do ponto de vista da criatividade artística e da questão

⁵⁶ No âmbito do gênero ficção científica, “*Quando vários universos coexistem, às vezes interagindo entre si, trata-se de uma história de universos paralelos.*”. (Régias, 201: 177). Ao lado do universo paralelo, podemos encontrar outros tipos de universos alternativos na literatura e filmografia deste gênero, a exemplo de viagens no tempo e *o inner space*. Ambos são espaços heterotópicos, ou seja, são contralugares, utopias efetivamente realizadas no interior de uma cultura: Régis (2012: 180) lança mão do texto *Des espaces autres*, de Foucault (1984), no qual o autor distingue heterotopia e utopia para realizar uma reflexão sobre o ciborgue em suas diferentes possibilidades espaço-temporais.

tecnológica: a quem atribuir a concepção e a realização de uma foto, ao “engenheiro que projetou a câmera, ao físico que codificou a representação do espaço por meio do sistema óptico da lente, ao químico que “traduziu” as diferentes propriedades reflexivas dos objetos em relação à luz para os componentes fotoquímicos da emulsão de registro ou ao sujeito que, valendo-se de todas estas contribuições, atualiza-as e as concretiza no registro da imagem singular?” (1993:2007: 190).

Para Machado, embora admita que existam diferentes tipos de fotógrafos, com maior ou menor domínio das etapas de fotometragem de luz e determinação de foco, as câmeras atuais possuem tais funções totalmente automatizadas, e até mesmo a função de revelação, restando ao fotógrafo apenas “a tarefa burocrática de apertar botões.”.

“O problema, já de difícil solução no âmbito restrito da fotografia, torna-se infinitamente mais complexo quando evoluímos para o campo da produção cinematográfica, em que o volume de talentos, tanto técnicos quanto especificamente artísticos, que concorrem para a construção do produto fílmico é tão gigantesco que só mesmo por uma extrema simplificação se pode atribuir a sua paternidade a um roteirista, um fotógrafo, um técnico de laboratório ou, caso mais comum, mas nem por isso menos discutível, um diretor.” (Machado, 1993:2007: 190).

A câmera filmadora como prótese engendra relações com o humano que reverberam sua invenção, produção, comercialização e uso no set. Se invertemos a perspectiva de observação para mirar o outro lado da relação, percebemos que o humano, no set, é a extensão da câmera, pois é a partir dele que ela se realiza enquanto máquina. Neste sentido, a agência é compartilhada pelo humano e o não humano no momento de captação da imagem, embora a subjetividade seja própria ao humano. O estatuto da câmera parece ser um nó interessante para refletirmos sobre a (misteriosa) agência dos objetos. Como observa Machado:

“Parece que a principal dificuldade está em determinar o estatuto da máquina na elaboração dos produtos culturais. Já sugerimos, em outra ocasião (Machado, 1984), que a câmera fotográfica é largamente determinante na constituição dos elementos significantes da “mensagem” fotográfica. A imagem por ela produzida confirma o código da perspectiva renascentista, que coloca um olho abstrato – o olho do “sujeito” – no centro do sistema de representação, constituindo uma espécie de “escopocentrismo”, mais ou menos correspondente, no âmbito das artes visuais, ao logocentrismo da civilização do Ocidente. Este conteúdo de fundo “fala” em todas as fotos, independentemente dos “conteúdos” singulares imaginados pelo fotógrafo, pois ele é

impresso pela própria câmera e para suprimi-lo seria preciso desconstruir a máquina.”
(Machado, 1997: 2003: 190).

Consideremos dois níveis de hibridação da equipe de fotografia. Cada um de seus componentes humanos pode ser recortado como um ciborgue isolado, na medida em que possuem extensões corporais particulares que implicam em especificidades gestuais, os determinando como humanos: fotógrafo/câmera; foquista/trena; loader/chassi; gaffer/equipamentos de controle da luz; maquinista/suportes de câmera; operador de steadcam/steadcam. Em outro nível, a equipe de fotografia em si é um ciborgue, ou seja, conforma um todo híbrido de máquinas e humanos que possibilita a captação da imagem, um organismo no qual hierarquicamente o fotógrafo deve executar as ordens na cadeia de comando e controle⁵⁷, e os demais devem executar suas tarefas técnicas para suprir esta demanda. Esta reunião, agindo segundo interesses determinados, produz um coletivo que funciona em conjunto para captar (super-olho) e resguardar a imagem (um cérebro externo).

É a fala do diretor de fotografia entrevistado que remete diretamente à noção do cinema como uma produção coletiva de pessoas, câmera, braço, músculos e cérebro:

“O cinema é coletivo. E quando eu falo coletivo não tem nenhum populismo nisso. Funciona assim. Meu braço para mexer: eu preciso que mexa o músculo, preciso do impulso cerebral, preciso que esteja bombeando sangue, senão não acontece. Digamos que eu seja o cérebro, mas sem eles [a equipe] eu não consigo fazer nada. Sendo pretensioso, eu posso dizer que neste sentido da luz e da câmera eu sou o cérebro. Mas as pessoas são quem fazem com que aquilo funcione, eu não sei fazer sem eles. Se eu for filmar sozinho, eu filmo de outra maneira, porque eu já aprendi a lidar com as minhas frustrações. Mas eu sei os limites que eu tenho. Já fiz coisas “maneiras” com equipes mínimas ou sozinho, mas em cinema trata-se de entender que você não é sozinho, nem onipotente, você não pode tudo. Não pode tudo no cinema. Você tem que tentar fazer o melhor possível no que você pode. Tua tentativa é fazer do filme que você está fazendo o melhor possível. O impossível você não faz. Tem um ou outro cineasta que é gênio, mas aí a gente entra em outro mundo.” (Gustavo Hadba, cineasta e diretor de fotografia de *Faroeste Caboclo*, 2011).

⁵⁷ Segundo Haraway (1985:1991: 65), a informação constituiu-se como um poder universal, em que se opõem a comunicação eficaz e a interrupção da comunicação: “*Os elementos fundamentais dessa tecnologia podem ser condensados na metáfora C3I (comando-controle-comunicação-inteligência) – o símbolo dos militares para sua teoria de operações*”.

“Eu escuto eles o tempo inteiro. Eu escuto gente, assim como eu vejo gente, eu saio na rua e dou umas enquadradas, e dou uma pensada, e vejo um monte de coisas, e vejo um monte de imagens, eu escuto o que as pessoas falam porque tem um momento que eu talvez esteja tão focado em uma coisa que eu não vejo o que está a minha esquerda ou direita, mas escuto com um limite. Todos eles [da equipe de fotografia] têm sacadas geniais, que complementam aquilo que eu quero fazer.” (Gustavo Hadba, cineasta e diretor de fotografia de *Faroeste Caboclo*, 2011).

Gustavo atua há mais de trinta anos como realizador de filmes, tanto de publicidade, documentários, curtas e longas. Neste sentido, sua relação com a equipe de fotografia (conformando humanos em interação) e com a câmera (conformando humanos e objetos em interação) se colocam como intrínsecas ao modo como se percebe enquanto filma e para além deste momento. A estruturação de sua identificação como profissional em interface com a câmera faz efeito em sua identidade como homem na dimensão emocional pessoal: “*Eu era muito tímido e a câmera é uma coisa que tira a timidez. (...) Isso é um clássico, a câmera é uma arma. Se você me der uma AR15 eu vou deixar de ser tímido.*” Vejam que o objeto – uma extensão do olhar e, no caso do cinema, uma “*extensão da capacidade de sonhar*” (Preciado, 2000:2011: 153) –, acaba por ser determinante de reflexões do fotógrafo sobre sua relação com o mundo que extrapolam o momento da captação da imagem, em que de fato o humano se conecta à sua prótese. Baseada em sua observação sobre a câmera ser (metaforicamente?) uma arma – ou seja, um objeto de poder que compõe a construção identitária por meio da mediação com o social – questionei sobre a possibilidade de intimidação que a câmera pode gerar, e obtive a seguinte resposta:

“No começo você não é muito atento a essa intimidação que provoca, você é jovem, quer se sentir poderoso. Depois, com o passar do tempo é que você entende que o poder pode ser exercido de outra maneira, então você passa a tentar não intimidar as pessoas. Mas eu trabalhei muito com *news*, com reportagens, com aquela câmera que chega e pergunta: o que está acontecendo? (risos), fazia parte, este poder fazia parte.” (Gustavo Hadba, cineasta e diretor de fotografia de *Faroeste Caboclo*, 2011).

O poder está inserido e é atualizado tanto pelo uso da câmera, quanto pelo exercício da direção (metaforizado na ideia de ser ele o cérebro), mas sem retirar a ênfase dada ao processo coletivo de pessoas e instrumentos, pois sem esta concertação híbrida, não há filme possível. Por outro lado, considerando as percepções múltiplas e difusas que o processo de hibridação pode gerar, e reduzindo em outro nível a

importância da câmera, o diretor de fotografia ressalta os limites da máquina, e o faz *performatizando*, em sua fala, os limites de si:

“A câmera para mim é uma ferramenta, e tem técnicos que lidam muito bem com estas ferramentas. A câmera para mim é um meio de exercer o que eu quero exercer. Não tenho fetiche por aquilo, é um meio. Então eu quero fazer a melhor imagem possível com qualquer tipo de equipamento que eu tenha. Eu sei que cada equipamento tem limitações, como a vida. Você vira um homem frustrado se você acha que você não é o que queria ser. Eu não nasci na Noruega, não sou loiro, não tenho 1,90 m, então eu sou filho de árabe e pronto. Eu sou assim. Cada pessoa é de um jeito, cada câmera é de um jeito. Eu não posso esperar que uma menina de 1,50m alcance a ultima prateleira. Assim como eu que tenho 1,80m não alcanço uma prateleira que um holandês alcança. As câmeras são ferramentas, eu tenho que entender que com esta ferramenta, o máximo que eu posso chegar é isso.” (Gustavo Hadba, cineasta e diretor de fotografia de *Faroeste Caboclo*, 2011).

De acordo com Ramos (2005), as imagens feitas pela câmera são constituídas em uma circunstância específica denominada *tomada*. Isso implica que o espectador, ao acessar a imagem, se lança inevitavelmente para esta circunstância: “*A imagem-câmera dá ensejo a esse ‘lançar-se’ por ser conformatada por um maquinismo, a câmera, que permite à circunstância da tomada deixar seu traço na forma de uma marca (um índice), em um suporte que ‘corre’ na câmera (película, chip digital, suporte videográfico). (...) Ou seja, o mundo transcorre enquanto o suporte também ‘transcorre’.*” (Ramos, 2005: 185). Por outro lado, há um sujeito por trás da câmera, e este “*...não apenas sustenta a câmera fisicamente (embora este aspecto também o constitua), mas ancora o campo da imagem como um todo na dimensão presencial*”. (Idem: 168).

A circunstância da tomada é fabricada para atender às limitações de captação da imagem pela câmera. Assim, a questão do controle é central para a função do *gaffer*, pois é ele que controlará a luz do filme, por meio da medição de sua intensidade e temperatura ajustando a luz à sensibilidade da câmera cinematográfica. A câmera cinematográfica, tal como o olho humano, é, até certo limite, capaz de se ajustar a condições de baixa ou alta luminosidade. Entretanto, na ausência ou no excesso de luz, nem a câmera, nem o olho humano conseguem registrar formas e cores, informações fundamentais ao sentido da “visão”, e o *gaffer* tomará as decisões de usar objetos tais como o *butterfly* (rebatedor de luz), o pára-sol (para o ambiente ou para a acoplamento

na própria câmera, como a bandeira francesa), filtros (contraste, efeito, difusor, polarizador), e iluminação artificial, entre outros, para corrigir a luz “natural” de uma locação. Neste sentido, a função do gaffer é possibilitar que a câmera capte a imagem, ou seja, possibilitar a *existência* da própria imagem, e o *sentido* da própria câmera.

O *gaffer* que entrevistei tem a noção da importância da manipulação dos objetos sob sua responsabilidade no set: “*Eletricista chefe (gaffer). Tem vários sentidos. É o chefe de elétrica. É o braço direito e esquerdo do fotógrafo, porque ele desenha uma luz com o diretor, depois de me passar como vai filmar, então depois você vai trabalhando lado a lado com ele.*” (Jubel Magalhães, *gaffer* de Faroeste Caboclo, 2011). Assim, o *gaffer*, enquanto ciborgue isolado, forma com seus materiais de trabalho – de controle da luz – e com o seu olhar e conhecimentos técnicos, além de seus assistentes (que carregam, posicionam e operam tais materiais) uma relação simbiótica, e por outro lado, forma com o fotógrafo um outro “corpo”, ou seja, ele é a luz da visão do fotógrafo, e conseqüentemente, do diretor.

O corpo híbrido da equipe de fotografia, em que o diretor de fotografia é o componente principal com relação ao *status* socialmente construído em uma produção, conta, ainda, com o foco: o primeiro assistente de câmera, ou foquista, técnico que conferirá nitidez (ou menos nitidez) para a “visão” do filme, ou seja, para a imagem captada. O foco é alcançado por meio do ajuste de lentes, de acordo com a distância em que se encontram os atores e a composição da luz e cenário.

Sautchuk (2007), a propósito do estudo sobre técnica e pessoa entre os pescadores de arpão e anzol na Amazônia, observa que os peixes e outros animais aquáticos pescados possuem características (agências) particulares quanto às suas formas de se comportar – o pirarucu, por exemplo, é “*fino, inteligente, sabido*” (Sautchuk, 2007: 105). Para que a pesca seja bem sucedida, os pescadores devem dominar esta forma de “pensar” dos animais, essencialmente o que os animais sabem sobre o que o pescador sabe. Este conhecimento faz parte da técnica do pescador: por exemplo, o laguista pode realizar “fintas” com o arpão, ou seja, “*ações que simulam certos comportamentos, jogando com o processo de interpretação do outro para gerar ações equivocadas*” (Idem: 2007: 107), que tem como contrapartida do sistema comunicativo uma ação equivalente do animal, e neste sentido, ambos tentam se enganar, e somente um dos dois será bem sucedido em seu objetivo - pescar/matar *versus* sobreviver.

Do mesmo modo, o foquista, em sua visão subjetiva, compreende o seu fazer como uma relação de negociação com os demais objetos em cena que deve controlar, para alcançar o seu objeto – de certa forma, ele também realiza “fintas”, ou seja, ele deve calcular o comportamento dos demais agentes em interação para alcançar o seu objetivo: “*O foquista tem que saber o que o ator vai fazer e, mais, tem que antever o que pode acontecer na cena. Porque só tem um momento certo para passar o foco, de um ator para o outro por exemplo. E esse momento cabe ao foquista descobrir.*” (Joaquim Torres, foquista, 2011) ⁵⁸.



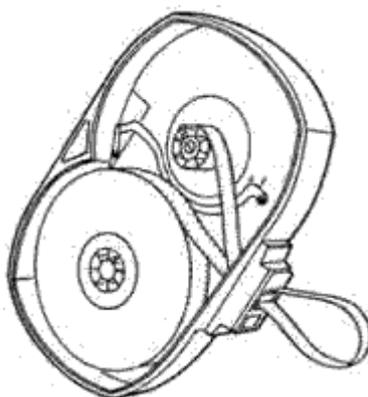
Joaquim Torres mede o foco. Fonte: Site oficial do filme Faroeste Caboclo.

Por fim, compõe a equipe de fotografia a figura do segundo assistente de câmera, ou *loader*. Como dito anteriormente, a missão, digamos assim, do *loader*, é garantir que as imagens captadas estejam protegidas e cheguem até o laboratório intactas (latas vedadas denominadas “virgens”⁵⁹). Além da manipulação dos chassis que

⁵⁸ Fonte: Site Oficial do filme Faroeste Caboclo, 2012.

⁵⁹ “A câmera “roda” justamente porque o rolo de negativo roda dentro do chassi da câmera, passando de virgem à exposto. Lembrando que o negativo “exposto” é aquele que, exposto à luz, consegue, por reações fotoquímicas, registrar imagens, que mais tarde constituirão o filme. Em geral, os laboratórios padronizam o comprimento dos rolos de negativo. A medida mais comum é 400 pés, que equivale a aproximadamente 122 metros de negativo. Definido na câmera a bitola e a velocidade de filmagem, o *loader* é quem controla, pela metragem de negativo no chassi, quanto tempo de filmagem resta para cada rolo. Um rolo virgem de 400 pés, em 35 mm, a 24 quadros por segundo, roda 4 minutos e 36 segundos de filme. Se você já rodou muitos *takes* e pretende rodar mais um é bom checar com o *loader* se tem negativo o suficiente no chassi para continuar a filmar. Se não, é o momento certo para o *loader* trocar o

guardam a película, este técnico deve inventariar e manter limpos e prontos para uso todos os equipamentos (lentes, câmeras), marcar a posição dos atores para que o foquista possa medir o foco e bater a claquete no início de cada tomada. A responsabilidade do *loader* é imensa, se considerarmos que o filme pode ser perdido em caso de manipulação equivocada. Neste sentido, este técnico manipula o resultado principal do set – as imagens – sendo o seu guardião (ou guardiã, como no caso de Luz Guerra, *loader* de *Faroeste Caboclo*) e aquele que vai consolidar o rito de passagem das imagens para outra etapa do filme, o laboratório de revelação.



“Desenho do chassi plano”

Fonte: Site oficial do filme *Faroeste Caboclo*.

Temos ainda outra equipe associada à fotografia, a equipe de maquinária. O trabalho do chefe da equipe de maquinistas inicia na pré-produção, quando, ao visitar as locações ao lado do *gaffer*, são determinados os equipamentos que serão usados no set. O chefe da equipe de maquinistas realiza, ainda, a gestão das pessoas de sua equipe, pois as funções são repartidas de acordo com as habilidades: maquinaria, traquitana (improvisação) e amarração de nós. Além destas habilidades físicas, é necessário que os membros desta equipe tenham sensibilidade para o que se passa na cena, por exemplo, quando há necessidade de seguir, empunhando algum equipamento, a marcação do ator que improvisa. Segundo o maquinista chefe que entrevistei, seu trabalho consiste em: “realizar o sonho do diretor de fotografia, com movimentos, estruturas, dar a infraestrutura para o set. Do ponto de vista dos objetos, este grupo possui um caminhão

chassi e, no “saco preto”, separar em latas diferentes o negativo exposto – que segue para o laboratório de revelação – do negativo virgem remanescente – que poderá ser reaproveitado em takes de duração compatível.” Fonte: Site oficial do filme *Faroeste Caboclo*, 2012.

próprio para gerenciar – tripés, garras, *dollys*, trilhos, *buterfly*, cordas –, objetos que são extensões da câmera e possibilitam que seu “olho” possa se mover gerando a ampliação do olhar na perspectiva do espectador durante a exibição. A interseção câmera-trilho, por exemplo, gera um híbrido, um olho que pode andar e deslizar; se falamos em câmera-bolsa (*flash bag*), um olho que pode estar e enxergar embaixo da água; e se pensamos na câmera-grua, um olho que está a uma grande altura do chão (olhar panorâmico). Outro tipo de acoplamento efetuado por esta equipe é o da câmera-humano, como podemos visualizar por meio das fotos a seguir:



Maquinista acopla câmera em figurante.

Foto: recorte de vídeo feito por mim em campo, 2011.



Maquinista acopla câmera em figurante.

Foto: recorte de vídeo feito por mim em campo, 2011.

Uma habilidade específica citada nas entrevistas com o maquinista chefe de Faroeste Caboclo, Edu Mourão, é a capacidade de realizar o trabalho sem serem percebidos pelas demais pessoas no set, e para isso é necessário discrição e agilidade, além do rádio, que possibilita uma comunicação praticamente silenciosa.

“Cada minuto do set é importantíssimo, às vezes você pede uma cunha e vai demorar 30 segundos para chegar, parece uma eternidade, está todo mundo te olhando, te esperando, então tem horas que você não tem tudo, mas eu tenho os curingas: alicate, estilete, cunhas, uma catraquinha, e o nosso kit fica ali do lado do set. Tem umas coisas que a gente pensa que nunca vai usar, teve um dia que a gente viu lá tinha uma pinça, mas em alguma hora precisa, caiu um negocinho ali, você vai precisar.” (Edu Mourão, maquinista chefe de Faroeste Caboclo, 2011).

Das atividades presentes no set, é esta que envolve o risco de morte para humanos (e objetos), pois é necessário, muitas vezes, subir em grandes alturas, ou avaliar se há perigo em alguma demanda do diretor, como amarrar um equipamento pesado em uma viga de concreto. Também estão em risco, nestas atividades, os objetos, especialmente a câmera de filmagem, que deve ser tratada com todo cuidado devido à sua sensibilidade intrínseca e ao seu valor de mercado. Por exemplo, após minha saída do set, mantive contato com o maquinista chefe que entrevistei por meio da internet, e o mesmo me relatou estar elaborando uma cartilha de segurança para maquinistas.

“E a relação, como você mandou no *Facebook* para mim do corpo-máquina, o maquinista define isso. O termo maquinista vem do maquinista do trem que empurra carrinho, mas não é só empurrar, é de fazer também, a gente já fez coisas que se um engenheiro formado visse ele falaria “você estão malucos, essa “porra” vai cair, vocês vão matar alguém” (risos), mas o dia a dia te dá esta certa liberdade, de você usar os seus tubos de alumínio com uma garra, com não sei o quê, e você sabe que vai aguentar. Eu sempre aprendo. Eu já trabalhei com caras “fodões” em traquitana, eu ainda sou bebê, mas eu vou chegar lá. Para mim é a realização de um sonho ser maquinista. Eu comecei sendo o ajudante da produtora, varrendo o set, e eu sonhava em ser o maquinista, em colocar o fotógrafo em cima do carrinho, do cara falar diretamente comigo. E eu consegui.” (Edu Mourão, maquinista chefe de Faroeste Caboclo, 2011).

Os maquinistas, assim como as demais equipes, valorizam o trabalho em equipe: “Então 3 é o mínimo do mínimo, ninguém é bom sozinho, sempre que eu recebo um elogio ou uma crítica, eu compartilho com eles, é o corpo.” (Edu Mourão, maquinista, 2011). A maquinária é uma tarefa que envolve fortemente a dimensão da *invenção*, pois

algumas soluções para necessidades dos diretores ainda não foram criadas. Por exemplo, em Faroeste Caboclo, foi necessário colocar a câmera na piscina, mas como não havia recurso orçamentário para o equipamento de *flash bag*, os maquinistas construíram um aquário de vidro, ao que o entrevistado ressalta ter sido necessário saber qual espessura em milímetros do material seria adequada, como cortá-lo, e ainda responsabilizar-se pela câmera caríssima que seria submersa. Historicamente, podemos citar como exemplos da dimensão da inventividade técnica presente no set, mesmo antes do surgimento do maquinista como profissão específica, o diretor Rubem Mamoulian, que, “*para capturar o sentido onipresente do som, adiciona rodas à cabine à prova de som que abriga a câmera*” (Dancyger, 1993:2007: 52); ou *Um homem com uma câmera* (1929), em que Dziga Vertov visibiliza o trabalho do operador de câmera e até mesmo de “maquinistas” – assistentes de câmera suspensos em curiosas invenções – em busca de efeitos inovadores.

Enquanto coletivo que deve solucionar os problemas do diretor para alcance da imagem desejada, os maquinistas submetem os limites da câmera a outros limites possíveis do ponto de vista físico, agregando a ela outras potencialidades tecnológicas. Este é um conhecimento elaborado no set e posteriormente disseminado em outras produções. A inventividade, como parte da evolução das técnicas, gera outras coletividades, a partir do momento em que impulsiona outras relações entre objetos e entre estes e os humanos, estabelecendo novos parâmetros e possibilidades da ação.

“Grande parte das pessoas acham que a gente é o super-homem, tem força “para caralho”, mas não tem fome, não tem frio, que é um bando de músculos que andam. Sei lá, de uma cultura de antes, gera essa mentalidade e, no entanto a criatividade é muito importante. Se eu te falar dos meus ídolos, o finado Cassimiro, o finado Jajá, tem o Pará, que tem uma locadora em São Paulo, que é um gênio, outros muitos mais enfim, essa “galera” inventou também. É uma coisa que me contam que a primeira grua que teve em São Paulo era de madeira, que na verdade não era uma grua, era uma gangorra que o Jajá construiu, era de madeira e prego. As coisas evoluíram, antigamente todas as estruturas que temos hoje eram de madeira e prego, então eu já vi fotos dos caras fazendo *grip* em carro com madeira.” (Edu Mourão, maquinista, 2011).⁶⁰

Assim, os técnicos desta equipe trabalham em silêncio e prezam bastante a rapidez da resolução dos problemas. E uma vez que uma determinada combinação de

⁶⁰ O *grip* é o carpinteiro do cinema ou um acessório para câmeras (melhora a pegada) ou de dollys.

máquinas realmente *faz* com que a câmera se movimente como quer o diretor e o fotógrafo, captando imagens de pontos de vista peculiares que irão dar ao espectador outras possibilidades de olhar, esta equipe sente que seu trabalho foi cumprido. Por envolver perigo e arranjos complexos, estes momentos são muitas vezes comemorados de maneira efusiva. Os maquinistas fazem da câmera, assim, uma super-câmera, elemento do super-humano de que nos falamos os nativos, desde os super-órgãos produzidos por equipe (o olho e ouvido apurados), até a unidade maior, o set em si, um coletivo ciborgue complexo com todos os seus componentes.

A mirada do som

Passemos ao outro núcleo que está próximo à cena, o de profissionais responsáveis pela captação do som. Surpreendentemente, para mim, o chefe desta equipe atribui aos olhos parcela importante da efetivação do “super-ouvido”: embora não seja um recurso obrigatório, é olhando o *vídeo-assist* que consegue encontrar coerência na direção peculiar que lhe é atribuída, a de captação do som – o monitor funciona, assim, como interface integradora entre humano e objeto, imagem e som.

No set de Faroeste Caboclo, me impressionou esta dinâmica da relação do chefe da equipe de som com as imagens sendo captadas, e não pude conter a pergunta: *é necessário que você veja para ouvir?* A pergunta não surpreendeu o nativo, que me apresentou uma poesia que justamente narrava a noção olhar-ouvido de sua tarefa no set. Esta *mirada do som* abriu caminho para que eu pudesse pensar na noção de super-órgão também de maneira híbrida, ou seja, para que o “super-ouvido” funcionasse, era necessário lançar mão de outro sentido, a visão – podemos nos remeter aqui a Artaud⁶¹, em sua defesa dos corpos sem órgãos, e também a Foucault e Haraway, para quem a compartimentação dos corpos em órgãos é um produto histórico do poder disciplinar e do *biopoder*, no primeiro autor, e da divisão do trabalho pós-industrial e distinções binárias de gênero e sexo, na obra da segunda. Neste sentido, apesar destes controles e poderes sobre os corpos, é possível encontrar linhas de fuga ou rituais de re-

⁶¹ *Corpos sem órgãos* é uma reflexão de Antonin Artaud (1948) re-conceitualizada por Gilles Deleuze (1969: 108). Artaud se exprime nos seguintes termos: “*Pas de bouche Pas de langue Pas de dents Pas de alryn Pas d’oesophae Pas d’estomac Pas de ventre Pa d’anus je reconstruirai l’homme que je suis*”. E Deleuze complementa: “*Le corps sans organes est seulement fait d’os et de sang*”. (Le Dictionnaire du corps em sciences humaines et sociales, Bernar Andrieu (direction), Paris: 2006).

subjetivação que visam romper com estas especializações das capacidades corporais, potencializando-as a partir de múltiplas articulações ⁶².

Assim, para o chefe da equipe de som, sua prótese fundamental, o *headfone*, pode ser associada a outra, o *vídeo-assist*, de modo a potencializar a fabricação do corpo máquina próprio à sua equipe (que ele conforma com o *headfone* associado ao som que chega até ele pelos microfones que estão no interior da tomada, conectados aos seus pares de equipe, e aos atores, no caso dos microfones sem fio). Porém, embora seja um agente importante na captação de som, é a equipe, menos que o equipamento, que aparece como determinante da qualidade do trabalho, nas palavras do técnico:

“Não é que tem que ter, ajuda, com certeza ajuda. Eu já fiz filmes sem monitor. O Linha de Passe, do Walter Salles, eu fiz sem o monitor, porque tinha uma equipe muito reduzida. E por esta troca ser muito real, da hierarquia, da função de cada um, de cada um saber do que precisa para que dê certo e a gente nem apareça no set. Se você tem um bom microfonista, se você tem uma equipe que vai te dar o suporte, você não precisa estar vendo a cena para saber que o som está coerente com aquela imagem. Até porque eles estão lá na frente tomando decisões. Por exemplo, um deles fala, ‘vamos usar um *shot gun* ou um hipercárdio’, são fontes de captação pelo microfone, como se fossem as lentes da câmera, se essa troca existe, você não precisa ter o monitor.” (Leandro Lima, equipe de som de *Faroeste Caboclo* e *Engenho de Dentro*, 2012).

Devido à minha necessidade de estar próxima às cenas, acabei por ocupar um espaço físico muito próximo do *vídeo-assist* e da mesa de som, e a perspectiva do olhar do chefe desta equipe foi a que adotei, em muitos momentos, para mim mesma. Esta perspectiva, a que nomeiei como *mirada do som*, pode ser percebida a partir da observação das fotos da autoria de Leandro Lima, expostas a seguir:

⁶² Para Dancyger, quando do início das gravações sonoras havia inúmeros problemas tecnológicos a serem superados com relação ao sistema de gravação, a qualidade dos microfones, a sincronização de câmera e do som gravado em disco (*playback*) e a amplificação sonora. A inserção de uma nova tecnologia implica na adaptação dos demais humanos e objetos do contexto do set cinematográfico: por exemplo, com as dificuldades para captação de som, alguns objetos cenográficos foram alterados para diminuir a emissão de ruídos “. (Dancyger, 1993:2007: 43).



Leandro fica na mesa de som, onde está o gravador, com até oito pistas, para usar até oito microfones em canais separados. Além disso, têm os microfones sem fio, ao qual atribui grandes problemas uma vez que, estando acoplados aos atores, podem gerar ruídos, ou mesmo descompasso entre a fala do ator e o microfone quando de um movimento em que o primeiro não faz acompanhar o segundo na ação (*“às vezes está no peito, e o ator olha pro lado, sobre o ombro, ao falar, e aí perde o foco de captação”*, Leandro Lima, 2012). Os microfonistas operam *na tomada*, e em alguns

casos, são gravados também sons que não estão sendo “vistos”, mas que fazem parte daquele ambiente enquanto cenográfico.



Equipe de som, microfônistas. Tropa de Elite 2. Foto Leandro Lima.

Como estão muito próximos dos atores, devem controlar sua presença para não aparecerem no quadro, por exemplo, evitando fazer sombras; devem captar o som ambiente, mas com controle, eu mesma acabei por ficar sensível ao som de aviões quando da experiência em externas; e devem, por fim, controlar a captação de voz dos atores. Este último ponto gera uma espécie de direção da voz do ator por parte da equipe de som com relação aos atores, pois estes devem falar em um tom que interaja com o ambiente sonoro existente, e que possibilite à equipe captar o som sem muita “sujeira”. Ao perguntar como era a interferência deles sobre a voz dos atores, eles informaram que:

“Sim, o tempo todo, todo dia.” (respondem os três).

Leandro: “Na verdade não é dirigir, porque não estamos mudando a interpretação do ator. Mas a gente explica a conta que o Marcel falou, o nível do ambiente às vezes está alto, e aquela voz baixa não está aparecendo. Você tem que ter uma voz que predomine em cima do meio ambiente. Esta conta que a gente faz o tempo inteiro, a gente precisa de uma voz que sobressaia no ambiente. Então se o ator não consegue é problema...”

Bruno: “Atores que vem de teatro são os que dão menos trabalho sempre, porque é essa galera que projeta a voz.”. Leandro: “Mas eles acabam dando mais trabalho para o

diretor. Porque o ator passa a cena na voz e não no olho.” Marcel: “No cinema é a relação com a lente, né, ele não pode fazer como no teatro porque fica over.”.

Leandro: “Ali na frente, poucas pessoas se movem e estão em ação no momento da cena. Já teve uma vez que o Marcel lembrou o texto para uma atriz. Em uma cena de nu, a gente tem que deixar o ator à vontade. Da linha de frente, nós somos os terceiros em importância. Em uma cena de sexo vai estar o câmera, o foquista e a gente. Se tiver que sair um desses três vai sair a gente. Depois o foquista. O câmera não tem como (risos). A gente acaba criando uma relação muito doida com a cena por isso, se a gente saca alguma coisa a gente tenta ajudar de alguma forma.”

Desde o início de minha chegada em campo, esta equipe me chamou a atenção pela sua forte integração. Na entrevista, feita coletivamente, ficou claro que a história de vida dos três era importante nesta sinergia. Eles aprenderam juntos o ofício por serem amigos, através das mães, que atuavam no cinema, e do pai de um deles, técnico de cinema há 50 anos, revelando a dimensão do aprendizado *no fazer*, nos gestos e nos usos dos instrumentos: aprendizado na prática sobre a ligação intrínseca no cinema contemporâneo entre som e a fotografia, além da leitura orientada, pelo que sabe aos que não sabem, sobre a teoria do som. E, ainda, um aprendizado doméstico, passado pelos mais velhos e experientes aos mais jovens, filhos e seus amigos, relação que produz efeitos na direção também da família, ao gerar uma espécie de parentesco por afinidade. Atualmente, os três rapazes contam entre 10 a 15 anos de trabalho em cinema, quase sempre juntos.

Leandro: “Eu cheguei na Zezé [mãe de Marcel] porque eu tinha 17 anos, queria trabalhar também, fazer alguma coisa. Queria fazer um estágio com som, porque eu gostava de música. Todo mundo aqui aprendeu fazendo, é autodidata, aprende fazendo, no set. Hoje eu tenho um estúdio, porque tive vontade de trabalhar com finalização. A gente também está fazendo um filme.”

Marcel: “Nossa relação com o som é muito de bom gosto, e de brincar com esse lance de gravação, nenhum de nós aqui é músico, ou toca um instrumento, ninguém estudou o diagrama daquele microfone para entender como funciona, para entender que aquela distancia aquele som cai bem, foi o ouvido mesmo.”.

Bruno: “As escolas técnicas existem, mas não foi o caminho que a gente iniciou. Em 1997 tinha a escola de cinema da UFF e só. Hoje não, tem muito mais oportunidades de formação.”.

Bruno: “Eu aprendi fazendo, com várias escolas que são os técnicos de som, cada um me ensinava uma maneira de fazer, e eu fui selecionando o que eu ia e o que eu não ia fazer. Eu comecei com o pai do Marcel, que há 50 anos trabalha com isso. Na época dele era diferente. Comecei a trabalhar também com técnicos gringos. Então resolvi fazer uma faculdade de cinema, aos trancos e barrancos porque a gente faz longa e fica muito tempo fora. A faculdade que era três anos e meio, eu fiz em sete. Isso abriu muito meu caminho pro som, porque eu comecei a entender muito mais de fotografia, muito mais de direção, e isso me ajuda no som. Acho que foi isso, essa junção de como fazer som praticando, e a teoria do som, a gente sempre trocou livro, tem essa dimensão do autodidata, mas a gente sempre estudou. O pai do Marcel tem uns livros franceses bacanas, ele emprestava para gente, minha monografia foi sobre o som no cinema brasileiro, vários livros eu peguei dele. Acho que a minha formação vem daí.”.

Som e imagem, além de constituírem a essência do filme, se remetem ao centro do espaço sócio-espaço-temporal do set, ou seja, têm o seu foco de atenção no quadro e na atuação em cena por parte dos atores. A definição subjetiva da equipe de fotografia e de som a partir do uso dos objetos técnicos próprios a cada uma, bem como da interação em equipe de seus membros, ambas as dimensões componentes de uma *técnica* em sentido completo, demonstra que a identidade é também resultante de práticas cotidianas. Ao mirar o visor de uma câmera, medir o foco, fabricar a luz ou gravar sons em diversas camadas, o técnico chama para si a dimensão híbrida, emerge o ciborgue-máquina. Como observamos a partir dos relatos do fotógrafo, o poder que estes materiais e objetos transmitem ao humano lhes confere também a dimensão da máscara naquilo que esta tem de componente identitário.

Se todo material carrega em si uma abordagem, voltemos nosso olhar para outra relação entre humanos e não humanos presentes no set, aquela que é dada pela conexão com materiais diversos daqueles que são propriamente maquínicos e tecnológicos, mas que não menos interferem no despertar de circuitos alternativos que compõem o humano: a relação entre o ator e máscara.

Capítulo 2: A máscara ciborgue

“A máscara, disse ele, não é apenas aquilo que cobre o rosto de quem dança. O dançarino, a coreografia, a música ondeando em seu corpo: tudo isso é que é a máscara.”

Mia Couto, *A confissão da Leoa*, 2012.

“Le masque est ‘inseparable de son geste et de sa geste’(…).”

Odette Aslam, 1985.

Quando entrei em campo para acompanhar Faroeste Caboclo, o trabalho de preparação de elenco já havia finalizado. Neste filme, a preparação foi feita por Sergio Penna, uma espécie de *estrela* a parte, nos dois meses que antecederam a fase de produção. De modo geral, a preparação de elenco é o momento de construção das personagens junto aos atores e ocorre na fase de pré-produção, para que, no início da fase de filmagens, os atores já estejam imersos no universo do filme. É uma opção do diretor: em filmes de maior porte, como explicou René Sampaio, a preparação de elenco qualifica o trabalho dos atores e poupa tempo ao diretor, que já recebe os atores para ensaios e no set com material cênico um tanto desenvolvido, conscientes do roteiro e envolvidos com as personagens. Em Faroeste Caboclo, ainda, foi acessado um preparador específico para orientar os atores em cenas de lutas, Dani Hu, que utilizou o Kung Fu como base para este trabalho, e que pude observar no próprio set, em momentos que precediam as filmagens.

Se a preparação de um papel é um processo complexo e particular, é necessário então darmos um passo atrás no caminho que percorrem os atores e atrizes até a chegada ao set. A interface com a máscara, como queremos pensar a relação em ato de atores com suas personagens, abarca tanto a singularidade de cada ator, como um longo e refletido processo intelectual e corporal de construção da personagem: descobrir este *outro* que habitará o ser singular do ator durante um período de filmagens requer compreender suas atividades cotidianas que lhe autorizam na identidade de “ator” e “atriz”, bem como o trabalho específico para um determinado papel. Implica em descortinar, assim, o *fazer corpo* quanto à voz (entonações e pausas), postura (formas de andar e de manter o corpo em repouso, contração e descontração de músculos), exercícios específicos quanto à respiração (determinantes de expressividade de emoções), concentração e atenção, interpretação e sensibilidade quanto a uma estória.

Como explicitamos no Capítulo 1, assumiremos que a máscara é uma *interface* – considerando a capacidade transformadora de artefatos deste tipo –, que carrega informações (agência), deslocando espaço e tempo, produzindo novas subjetividades, híbridas: a máscara é sempre humana e não humana. Máquina e máscara, assim, ganham um *status* simétrico a partir desta reflexão: retomando, então, a arte cênica cria e recria, *artificialmente*, incontáveis *outros* a partir de múltiplos *eus*, assim como as extensões corporais maquínicas agem conformando subjetividades fluidas.

Na relação particular de atores e atrizes com a câmera em cinema, máscara e máquina, dirigidos pelo diretor, se associam reflexivamente para gerar um coletivo particular em ação no discorrer da tomada. Como ressaltamos anteriormente, este movimento simétrico não visa excluir as particularidades de nossas interfaces transformadoras – a máquina e a máscara – apenas objetivamos compreender como o artifício da mascarada, a construção de extensões do ser, a expansão da percepção ou produção de subjetividades alternativas, no set, é efetuada por agências tanto maquínicas, quanto de outros tipos de materiais e substâncias, abstrações e imaginários, exógenos à fronteira determinada pela pele. A máscara, assim, conforma um tipo particular de ciborgue.

Entrevistei cinco atores no set de filmagens de *Faroeste Caboclo*, sendo aqueles que interpretavam os três personagens principais – Maria Lucia (Isis Valverde), João de Santo Cristo (Fabrício Boliveira) e Jeremias (Felipe Abib) e um coadjuvante (Tulio Starling), além de Auri Alex, que além de maquiador, é ator e bailarino. Todos têm uma ligação maior ou menor com o teatro e trabalhos em publicidade e televisão, por isso, conduzi as entrevistas de modo a fazê-los refletir comparativamente entre estas esferas, bem como sobre suas especificidades subjetivas enquanto ator/atriz, tais como exercícios físicos, técnicas específicas de estudo e incorporação dos personagens. Mas antes de analisarmos a experiência de cada um deles quanto à interpretação de papéis em cinema, voltemos um pouco nossa reflexão para o ator de modo geral: para isso, contaremos com dados etnográficos colhidos em oficinas de preparação de atores, bem como referências bibliográficas e filmográficas.

O ator como pessoa singular

“*Você não imprime 17 anos*”, disse o diretor ao ator. Estávamos em uma oficina de preparação de atores e atrizes para cinema, oferecida pela Universidade de Brasília por meio de um projeto de extensão universitária. Ali, não é o professor de audiovisual quem fala, mas o diretor de cinema Mauro Giuntini, que observa e interpela os presentes no momento das apresentações pessoais que inauguram o curso. Há expectativa no ambiente, decorrente do fato de que há a possibilidade, ao fim dos três dias de oficina, de que alguns dos atores naquela sala serão escolhidos para atuar no novo filme de Giuntini, intitulado *Até que a casa caia*.

Participam da atividade estudantes da Faculdade de Artes Cênicas da UnB e atores profissionais da comunidade em geral. São tipos bastante heterogêneos, homens, mulheres, jovens, idosos, brancos, negros, mais ou menos bonitos segundo padrões de beleza, mais ou menos experientes no ofício de atuar em teatro e cinema. “*Ainda sou jovem o bastante*”, responde o ator, Kael Studart, “*Com alguma maquiagem, ele poderia pegar o papel*”, observa a professora de teatro Alice Stefania, que também coordena a oficina. Segue a conversação, olhares fixos no ator, com análises sobre como rejuvenescê-lo frente à câmera filmadora, cortar os cabelos ou mesmo pintar os fios brancos.

O corpo e o rosto do ator, matéria de seu ofício. Fora do contexto cênico, sem maquiagem e alheio aos processos de concentração, passível de ser moldado para a atuação em frente à câmera. Mas nunca uma tábula rasa. Pessoa e personagem são sempre, no mínimo, duplos em interface. Considerando a ampliação do conceito de interface que propomos, analisaremos a máscara em sua relação com a pessoa. A máscara seria, assim, uma noção ou objeto, carregada de informação, que, ao comportar-se como uma extensão corporal do ator, faz emergir um terceiro, um híbrido de pessoa e personagem, coletivamente construído a partir de textos, objetos cênicos, exercícios e tecnologias corporais, e também valores culturais e percepções diversas sobre o mundo.

A pessoa, como definida por Mauss (1950:2003) seria uma categoria presente em todas as sociedades em distintas modalidades. A singularidade entendida como o “eu psicológico” seria uma característica específica da pessoa ocidental, que, no entanto, apresenta características presentes em outras sociedades: a pessoa como

personagem (culturas primitivas), e como pessoa jurídica (culturas greco-romanas). Pode-se assim dizer que há tanto uma possibilidade de se entender a perspectiva maussiana como evolucionista, quanto como uma perspectiva construcionista histórica e relativista moderna. A categoria de pessoa como desenvolvida por Mauss também foi apropriada por uma perspectiva relativista radical dicotômica onde somente há personagem ou então pessoa relacional na cultura primitiva, e singularidade da agencialidade individual, do eu para si, ou da pessoa individual, no mundo ocidental.

As ideias inspiradas no diálogo com a “categoria da pessoa” de Mauss, que queremos reter aqui são especialmente três. A primeira é a de que para este autor, a *máscara* é um termo que antecede, ou é similar, ou é sinônima de personagem, dimensão sempre presente na categoria de pessoa. (Mauss, 1950:2003: 374-375). Mauss nos informa, a propósito da elaboração cultural da categoria de pessoa como um *fato* jurídico (que sucede a *persona* civil e a *persona* religiosa), que:

“Com alguma ousadia, eis como posso conceber esta história. Tudo indica que o sentido original da palavra fosse originalmente “máscara”. Naturalmente, a explicação dos etimologistas latinos – *persona* vindo de *per/sonare*, a máscara pela (*per*) qual ressoa a voz (do ator) – foi inventada logo em seguida. (Embora se distinga entre *persona* e *persona muta*, o personagem mudo do drama e da pantomima). Na verdade a palavra não parece ser exatamente de origem latina, mas sim etrusca (...). Mas, se não foram os latinos que inventaram a palavra e as instituições, ao menos foram eles que lhe deram o sentido primitivo que veio a ser o nosso.”. (Mauss, 1950:2003: 386).

De personagem à *persona*-máscara, à pessoa jurídica individual e à pessoa psicológica contida na categoria “eu”, a perspectiva maussiana reconhece a presença da ideia de personagem/máscara como presente na categoria do “eu” ocidental. Assim, torna-se uma questão crucial pensar a relação entre a pessoa na vida cotidiana – que também se configura como personagem e máscara, como demonstram estudos fenomenológicos –, e a incorporação/interpretação no set cinematográfico de uma personagem que é antes de tudo máscara, ou seja, um símile de uma pessoa. Símile e máscara que moldarão o corpo/pessoa do ator no ato de encenar.

A segunda ideia é a de que a individualidade como “eu psicológico” apontada por Mauss passou a ser valorizada cada vez mais na contemporaneidade do ocidente, em sua individualidade e singularidade, vindo a propiciar, por exemplo, a exaltação da

imagem de si. Como aponta Barthes, “a Fotografia começou, historicamente, como uma arte da Pessoa: da sua identidade, do seu estado civil, daquilo que se poderia chamar, em todas as acepções da expressão, o quanto-a-si do corpo.” (1980: 89).

Uma outra anotação devo fazer sobre o “eu psicológico” de Mauss e sua aderência à noção de individualidade. A individualidade na modernidade ocidental, para Mauss, foi entendida como subsumida à noção de “eu psicológico” e posteriormente reinterpretada como a valorização do “sujeito autônomo, dono de sua vontade”, tal como apontado por Dumont (1993). Ainda que concordemos que na contemporaneidade prevaleça o valor do indivíduo autônomo que pouco reconhece sua inserção e determinação nas socialidades onde se inscrevem, trataremos da individualidade *agencial* dos humanos reconhecendo suas subjetividades e intencionalidades, sem que, em momento algum, entendamos que ao falar de individualidade estejamos supondo que ela se faça em algum lugar que não seja a socialidade onde está inscrita. Sem supor, no mesmo sentido, que a individualidade seja uma entidade isolada auto-determinável, porque, ao contrário, entendemos que seja conectiva, fluida e possa ser compósita, mesmo no ocidente. Entendemos que a agencialidade humana se realiza a partir da individualidade com intencionalidade e subjetividade, mas sempre a partir dos eixos relacionais e das socialidades em que se inscreve e dos coletivos dos quais participa⁶³.

A terceira ideia é a de que a divisão rígida e dicotômica entre cultura ocidental e culturas de alteridade levou muitos trabalhos antropológicos, dizendo basearem-se em Mauss, a usar o termo *pessoa* para as culturas da alteridade e a noção de *indivíduo* para a cultura ocidental. Contudo, se é certo pensar que os eixos relacionais e as socialidades se diferenciam conforme as culturas e que são estes eixos que conformam a pessoa como posicionada nestes eixos, também é certo que a individualidade entendida como a pessoa/indivíduo que se engaja na ação e na decisão do ato, está presente na diversidade cultural. Se o eixo relacional da pessoa situada e posicionada em relações sociais levou Strathern (1988)⁶⁴ a denominar a noção de pessoa na Melanésia como *divíduo* (pessoa construída como *locus* cultural e compósito das relações que as produzem, pág. 40), ela

⁶³ Estas considerações emergiram a partir de conversas com Lia Zanotta Machado, a quem de antemão agradeço.

⁶⁴ A reflexividade do eu, o eu para si, o eu que age, delibera e reflete no agir e interagir, está sempre presente, como mostra Strathern entre os melanésios, ao criticar a noção de vazio no núcleo da noção de pessoa canaque tal como considerada por Leenhardt (1947: 1979).

também afirma que há sempre no “divíduo”/pessoa um indivíduo que age e interaciona com outro. Daí sua noção de agência⁶⁵, presente, portanto, na fluidez de pessoas e corpos. Como aponta Lia Zanotta Machado:

“Strathern insiste, por outro lado, de que a pessoa é sempre “divíduo”, pois sempre se situa entre pessoas; há sempre na pessoa “indivíduo”. Como pessoa, coloca-se no movimento da interação com o outro, como uma cunha. Strathern diferencia a forma como o indivíduo moderno se percebe e se imagina isolado e autônomo da forma da pessoa melanésia. Contudo, como ela mesma também insiste, sempre há na pessoa melanésia, um indivíduo que age e que se relaciona. Por ser pessoa, coloca-se como cunha na relação, mas colocando-se como pessoa é sempre um indivíduo que age. Há sempre uma agência individual.” (Machado, 2010: 88).

Para Strathern, as formas de socialidade inscritas em relações sociais distintamente configuradas fazem variar as formas de ações individuais, particulares e coletivas. Assim, entendemos que a individualidade – entendida como “o eu que age”, o eu que percebe, reflete e direciona ações, o eu que se conecta com extensões corporais (e com personagens), transitando entre diferentes percepções dos “eus” –, não é oposto à noção de pessoa situada em um eixo de relações sociais e socialidades. As socialidades diversas onde se inserem fazem efeito na conformação de como as individualidades se percebem e se consideram impregnadas, ou não, pelos seus eixos relacionais.

Na construção da pessoa em culturas (cosmologias) diversas, os sentidos dados às noções de corpo variam assim como variam as formas sociais de acostamá-lo, de moldá-lo e de metamorfoseá-lo. Corpos se moldam no exercício das relações sociais e nos atos técnicos. Em determinados tipos e conformações de socialidade e de ações coletivas, a moldagem e a fabricação dos corpos se pode fazer de forma violenta, ao estabelecer os limites daquilo que é entendido como humano.

⁶⁵ Ingold, (1995) em sua perspectiva voltada para pensar o indivíduo como, ao mesmo tempo, organismo biológico, insiste na impossibilidade de não pensar o indivíduo, em qualquer cultura, como um indivíduo em ação e interação, reconhecendo espaços culturais diversos de se pensar e se constituir como pessoa social que fazem efeito sobre as formas de agência das pessoas/indivíduos. Descola (1993:2006) que aponta a agência de humanos, não humanos, espíritos e animais em diversas culturas, aponta os contornos da cosmologia na moldagem das pessoas/indivíduos, mas aponta sempre o caráter da agência individual nos limites postos pelos distintos compartimentos cosmológicos.

Assim, pensando a particularidade do mundo contemporâneo ocidental podemos citar como os processos de moldagem dos corpos podem ser, ao mesmo tempo, formas de se acostumar, formas de traduzirem relações sociais recíprocas, e também processos desiguais de exercício de poder e violência simbólica. Os processos de nomeação de gênero, o enquadramento colonial de raça/cor, como também os processos disciplinares (em nível individual) e biopolíticos (no tratamento dos coletivos de pessoas), ao *classificarem* pessoas, tanto tendem a naturalizar os corpos, quanto propiciam distanciamento e rejeição de formas alternativas de moldagem. Os processos de investimentos subjetivos, inscritos na agencialidade dos indivíduos humanos, tanto podem reforçar este enquadramento ou este “acostumar-se”, como também podem subverter, resistir ou flexibilizar as corporalidades possíveis. Podem ser analisados como a brecha de liberdade ética do cuidado de si, como pensado por Foucault (1988: 2003). Tudo pode ser ao mesmo tempo violência e socialidade recíproca, dependerá da análise das ações individuais e coletivas na conformação da pessoa, do corpo e da agencialidade realizadas sempre em um mundo onde há humanos e objetos, humanos e não humanos com agencialidades distintas.

Mas e quanto às relações entre o ator como pessoa/indivíduo na vida cotidiana, o ator como personagem pública e a pessoa/indivíduo/ator em relação ao personagem do roteiro do filme ou do texto teatral? Considerando a dimensão do ciborgue que adotamos – a saber, um híbrido de humano e não humano, que possui extensões e técnicas corporais que possibilitam o trânsito entre condições humanas diferenciadas – analisaremos nesta sessão a dimensão da *máscara*, noção (e objetos) que sintetiza o ofício do ator em sua relação prática com a capacidade de imaginar (jogar), com as técnicas corporais e com os objetos cênicos. Não será possível aprofundar o complexo debate acerca das artes do espetáculo, especificamente na perspectiva do trabalho do ator em cena, mas iremos nos remeter a alguns elementos que dialogam com nossa necessidade de compreender o corpo a partir da fluidez: acreditamos que o corpo do ator, tratado socialmente como moldável, e principalmente, aceito moralmente nesta perspectiva, nos oferece um acesso privilegiado a esta possibilidade de compreensão transitória, construtiva, relacional e híbrida dos corpos e corporalidades em geral.

Obviamente esta assunção a respeito do corpo do ator é histórica e culturalmente determinada – e para isso tem-se desenvolvido de maneira riquíssima estudos em *etnocologia* (Pradier, 1997) –, mas por meio das informações sobre o trabalho dos

atores feito em Faroeste Caboclo e nas oficinas de atores, podemos dizer que há certo consenso na atualidade sobre a possibilidade de exploração do corpo (e da mente) do ator a limites mesmo fantásticos, por meio de exercícios e jogos que foram vastamente pesquisados e difundidos no teatro moderno de Jerzi Grotowski e Constantin Stanislavski, e nas leituras contemporâneas das obras destes mestres, *bricolages* singulares feitas com o uso de fragmentos destas que podem ser utilizadas na formação do ator em geral. Neste sentido, é importante frisar que, embora percebamos que estes mestres sejam importantes para qualquer ator ou atriz em atividade hoje, independente da mídia na qual se expressam, podendo aparecer indicialmente no trabalho de um ou outro ator no set, em cinema, a influência da fotografia (pose e luz) gerou a criação de técnicas específicas para atuação em frente às câmeras como veremos adiante.

Feitas estas ressalvas, iniciemos nossa reflexão sobre a máscara: como percebemos, uma máscara pode ser reduzidamente considerada um objeto particular com formas delimitadas, que se encerra em si mesma. Em estudos que analisam o teatro, frequentemente encontramos uma divisão marcada pela *função* das máscaras de um ponto de vista da diversidade cultural e da diversidade de objetivos em contextos distintos (Aslam, 1985; Frontisi-Ducrox & Vernant, 1985): nesta linha de pensamento, teríamos uma “máscara ritual”, presente em manifestações teatrais antigas ou em rituais religiosos de culturas “nativas”, que precederia os teatros moderno e contemporâneo:

“Le masque a été utilisé de façon exemplaire dans la tragédie grecque, la comédie dell’arte, il a été rejeté notamment par l’école naturaliste. En Orient, perdurent les représentations traditionnelles masquées ou à peintures faciales (Kahakali, nô, opéra, pékinois). Mais l’utilisation du masque n’est pas un phénomène spécifique au théâtre, elle remonte aux cérémonies rituelles, au culte des ancêtres ou des morts, aux rites d’initiation ou de fertilité, aux fêtes de Carnaval. Comment déchiffrer ces vestiges énigmatiques, protéiformes, si nous les examinons dans des vitrines de musée?” (Aslam, 1999: 13).

A palavra *vestígio* pode apontar para uma visão histórica ou linear evolutiva sobre os usos da máscara (em relação à última fazemos restrição), mas também pode estar apontando as similaridades e inspirações entre os diversos tipos de máscaras. De qualquer forma, a similaridade ou identidade entre o que seria a “máscara” parece se sustentar na divisão clássica entre representação e realidade. Por este prisma, natureza, de um lado, e cultura, de outro, seriam as duas faces de uma pessoa, o que se tornou

usual como metáfora sociológica (representações sociais, atores sociais, papéis sociais). Posteriormente, no entanto, estudos pós-modernos problematizaram a noção meramente figurativa da máscara, demonstrando como a confusão de fronteiras entre aquele que veste a máscara e ela própria são fruto do fato de que não se trata apenas de representar, mas de *vivenciar uma experiência em conjunto com a máscara*: o próprio Mauss, que percebe a máscara como o meio (ritual) para as classificações sociais (de clã, de posição, de idade, de poder), traz dados importantes sobre a tensão nesta fronteira, e na complexidade daquilo que se produz nesta interação⁶⁶.

Também podemos problematizar a separação entre máscara ritual e máscara teatral através de uma reflexão que relativiza: a. espetáculos teatrais contemporâneos fazem uso de máscaras, e também podem ter uma dimensão ritual (Müller, 2005); b. festas e expressões religiosas também possuem uma dimensão de espetáculo, entretenimento e arte (Dawsey, 2006); e c. tanto no ocidente, como junto aos povos não ocidentais, é contemporâneo o uso das máscaras em diversos tipos de eventos culturais (sociais ou artísticos). Devemos considerar, ainda, que o uso das máscaras se transforma e se atualiza, em qualquer cultura em que se manifeste.

Considerando os usos das máscaras no tempo e em culturas diferenciadas, outro tema frequente na tentativa de qualificá-las e diferenciá-las é sua maior ou menor aderência em relação àquele ou àquela que a usa. Assim, teríamos, de um lado, uma espécie de “tipo ideal” da máscara, ou seja, um objeto de madeira, papel ou plástico, geralmente com algum caráter prototípico ou animista, que possui uma existência própria, podendo ser vestido, colocado; e, de outro, a maquiagem, que não existe a não ser quando assentada em um rosto, corpo. Tal matiz se orientaria, assim, pela materialização maior ou menor da máscara independentemente da presença do elemento humano: se nos voltamos para o cinema teríamos em uma extremidade, filmes que necessitam máscaras mais elaboradas (efeitos especiais), e na extremidade oposta,

⁶⁶ Por exemplo, sobre os Tlingit do Alasca e a produção de até três totens superpostos que a máscara revela (Mauss, 1950:2003: 378); ou sobre as mascaradas temporárias entre os nativos australianos (Idem: 381); ou entre os ocidentais, em que a máscara (jurídica) faz encarnar a pessoa multifacetada que emergiu na história: um fato moral (impressão do caráter), uma pessoa cristã (substância racional individual), e ainda, um ser psicológico (uma alma e um corpo somente, pessoa=eu=consciência). *“Direi apenas: é evidente, sobretudo para nós, que nunca houve um ser humano que não tenha tido o senso, não apenas de seu corpo, mas também de sua individualidade espiritual e corporal ao mesmo tempo”*. (Idem: 371).

produções em que apenas a maquiagem “realista” cobre o rosto dos atores. Como observa Morin (1972):

“A maquiagem do cinema é como a maquiagem da vida cotidiana – que excede pela sua arte, mas à qual propõe essa arte – resgata a juventude e frescor; faz recuperar as cores, esconde rugas, corrige imperfeições, ordena os traços segundo um padrão estético que pode ser helênico, oriental, exótico, provocante, romântico, felino, etc. O cinema sempre evita revelar o rosto de uma estrela em sua verdade nua.” (Morin, 1972: 29).

“Certamente a pintura é sempre utilizada com determinados fins expressivos: as olheiras do amante de manha cedo, lábios pálidos do herói no leito do hospital; mas a maquiagem perde a sua função própria que é a de por em evidencia os movimentos dos olhos e da boca. O grande plano é que passa a desempenhar este papel.” (Morin, 1972: 29).

No entanto, esta classificação também se complica ao invocarmos, não só, mas também, as teorias do ciborgue e as teorias feministas. No capitalismo contemporâneo informacional, cenário em que habitam os ciborgues, a construção do corpo pode ser perene, e conta com intervenções cirúrgicas tais como implantes de silicone e outras substâncias químicas (botox, mudança na estrutura dos fios de cabelos, produtos para clareamento ou bronzeamento da pele, alteração na estrutura dentária, etc.) que, embora sejam vendidos como “correções estéticas”, podem ser interpretados como fabricação de protótipos humanos, ou seja, maquiagens com caráter definitivo (próteses!). São intervenções com maior ou menor justificativa médica⁶⁷ que em certa medida, sugerem que os mortais (público) se aproximem da beleza dos deuses (celebridades).

Assim, as máscaras são diferentes na história e na cultura. Uma máscara africana difere, contemporaneamente, de uma máscara utilizada em uma peça de teatro nos Estados Unidos, de uma máscara de carnaval utilizada em fevereiro no Brasil, e ainda da maquiagem utilizada por um homem ou uma mulher para ir ao trabalho todos os

⁶⁷ Uma das técnicas fundamentais para a efetividade do *biopoder* é o conhecimento: para Foucault (1975:2004; 1879: 2001), a ciência cria, reforça e perpetua as ideias de verdadeiro e falso, construindo discursos que são entendidos como destacados do campo político. Estas fronteiras reconhecidas no senso comum mascaram a dimensão política da ciência. Em suma, é atribuindo diferentes qualidades (e fronteiras imaginárias) aos discursos – técnico, científico, moral, político – que o *biopoder* torna-se possível. A crítica de Latour caminharia na mesma direção. Uma primeira distinção do autor seria: *ciências*, os diferentes saberes constituídos, as disciplinas científicas enquanto tal; e *Ciência*, o “projeto científico” moderno, que abarcaria todas as *ciências*, bem como sua relação com a política e a natureza (nas palavras do autor, a “*politização das ciências pela epistemologia, a fim de tornar impotente a via política ordinária, fazendo pesar sobre ela a ameaça de uma natureza indiscutível.*” [1999: 26]).

dias: elas diferem culturalmente em seus propósitos e contextos, mas não em essência e eficácia ritual. Mauss reconhece que “*entre uma pintura facial ou corporal e uma vestimenta e uma máscara, há somente uma diferença de grau, nenhuma diferença de função.*” (1950:2003: 381).

A principal característica da máscara é, portanto, a sua energia, sua eficácia, ou seja, a agência da máscara: ela revela uma metamorfose ou o desvelamento da pessoa (Aslam, 2009:16). Esta *revelação* se assemelha ao que Dawsey (2009: 16) denominou “f(r)icção”, ou seja, a fricção entre corpo (eu) e máscara (outro) a favor da ficção, produzindo momentos de inervação e explosão que fazem despertar a alma da pessoa, ao mesmo tempo em que transformam (e despertam) a própria máscara. Ao analisar o lugar da máscara em uma festa popular paulista⁶⁸, o autor faz dialogarem tradições teatrais não ocidentais, em que é justamente no *in between* que reside a eficácia da máscara:

“Nas interfaces da antropologia e do teatro, Schechner (1985, pág. 4) discute o modo como performers de diversas experiências rituais e tradições teatrais (rituais Yaqui e do teatro Nô japonês) não procuram esconder o corpo por trás da máscara. A experiência de transformação vivida por performers e público tem muito a ver com uma relação entre máscaras e corpos capaz de produzir um estado liminar. Os momentos em que os corpos se revelam – ou irrompem – por trás, por baixo ou por cima de suas máscaras podem ser da ordem do extraordinário. Ou insólito.”

Consideremos então duas dimensões da máscara a fim de concebermos o ciborgue de que tratamos. Em primeiro lugar, tem-se o fenótipo do ator (a máscara, digamos, social) e seu repertório cênico (técnicas corporais), ou seja, o ator como indivíduo. Em segundo lugar, a relação com a obra artística (especificamente o personagem) e as técnicas corporais relacionadas à forma de expressão ou o meio (teatro, cinema, rádio, publicidade): trata-se da dimensão, portanto, coletiva da interpretação. Analisaremos primeiramente a dimensão do ator em si e de sua relação com o personagem, para que no capítulo seguinte possamos refletir sobre suas ações em rede, em que a interface com a máscara passa a ser definida a partir de outros elementos

⁶⁸ O conceito de f(r)icção foi desenvolvido pelo autor para dar conta da análise sobre o modo como irrompem imagens mineiras, ameríndias e afro-brasileiras em narrativas do Buraco dos Capetas, na periferia de uma cidade do interior paulista. (2009).

em relação, essencialmente, a conformação coletiva da máscara própria ao cinema e a relação com a câmera e suas extensões humanas.

O ator como indivíduo: a matéria prima corporal

No que diz respeito ao ator como pessoa individual, inscrita nos eixos relacionais da socialidade contemporânea e com agencialidade individualizada, temos um fenômeno multifacetado.

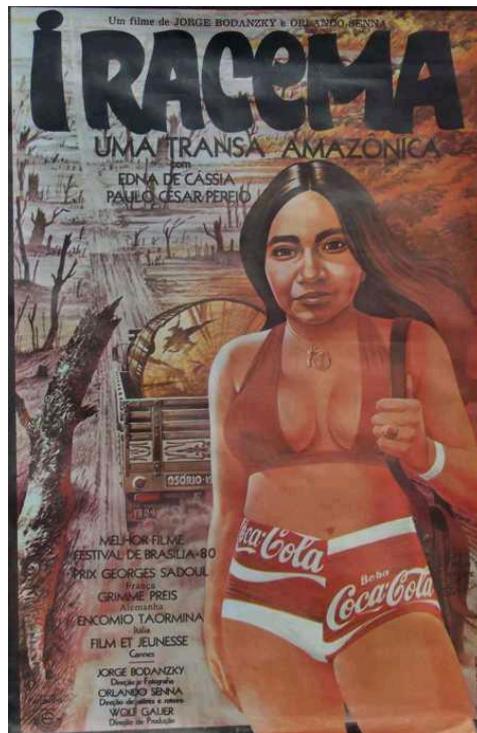
A constituição da pessoa indivíduo que se quer ser ator, ou que já é ator, leva consigo uma *aparência física*, que faz efeito. Tal como inserido na socialidade contemporânea, o ator possui um fenótipo, que funciona como uma espécie de *a priori* corporal: gênero, geração, raça/cor. Outros atributos físicos culturalmente determinados como altura, beleza, e a própria *fotogenia* servem de índice da categorização social que propicia ou dificulta o caminho para a profissão de ator ou atriz assim como para a caracterização de uma determinada personagem. O fenótipo em cinema pode constituir-se até mesmo como ícone ou em protótipos do humano, já que entram em jogo valores culturais com relação aos atributos físicos de um determinado ator ou atriz.

A segunda dimensão de sua individualidade diz respeito à formação do ator, ou seja, o desenvolvimento de técnicas corporais⁶⁹ visando a construção de um repertório cênico mais geral, e quando envolvido em algum projeto específico, o engajamento em relação a um determinado personagem.

No que concerne a esta matéria prima inicial, tomemos como exemplo de escolha fenotípica para um papel aquela feita pelos diretores do filme *Iracema – Uma transa amazônica* (1976), em que a personagem principal interpretada por Edna, uma paraense recrutada em um programa de auditório em Belém, não era atriz. Durante a produção, interagiu com atores profissionais em cena, como Paulo César Peréio, interpretando uma indígena. O diretor estava interessado em uma espontaneidade “natural” de um personagem imaginário? Por que não contratar uma atriz e realizar a

⁶⁹ De uma perspectiva antropológica, as técnicas corporais foram analisadas de maneira pioneira por Marcel Mauss em 1950, no artigo *As técnicas do corpo* – neste texto, o autor define técnica como “um ato tradicional e eficaz” (pág. 407), sendo o corpo o primeiro objeto técnico de que dispõem os humanos. Mauss chega a propor uma classificação das técnicas corporais para orientar estudos posteriores, baseada em distinções sociais de gênero e idade, natureza do adiestramento e rendimentos, além enumerar biograficamente algumas técnicas do corpo, tais como do nascimento e obstetrícia, da infância, do desmame, adolescência, do sono, vigília e repouso, do movimento, da força, de cuidados com o corpo entre outras.

construção da personagem? Aparentemente podemos afirmar que Edna foi escolhida por ter uma máscara “natural”, o fenótipo indígena, um ícone.



Cartaz original de Iracema.

A centralidade do corpo (rosto) de Iracema no filme é o índice que remete ao todo, aos signos indéxicos presentes na obra: o corpo da pessoa, o corpo da personagem, a beleza, a decadência, a indígena (feminino), o branco (masculino), o verde da floresta, o laranja das queimadas, o progresso (invisível), a pobreza (visível). Iracema é o protótipo da mulher indígena, e a Amazônia um dos índices produzidos a partir do sentido da exploração do feminino.

“Eu nunca tive sonho nem vontade de ser atriz, isso não aconteceu na minha vida. E ser atriz não é fácil não. As pessoas dizem, por causa dos prêmios... mas eu tive muitos constrangimentos, as pessoas se dirigiam a mim não para abordar o trabalho que eu fiz, mas sim para invadir a minha privacidade, escrevendo coisas que eu não gosto, fiquei aborrecida com essa parte. (...) Eu fui ao Rio de Janeiro, fui a São Paulo, fui a Salvador, fiquei assim nesse eixo, mas depois eu voltei para minha realidade, meu lugar, minha família, minha cidade. Voltei estudei me formei professora, hoje sou mãe, dois filhos, e já sou avó também. Recebi o prêmio de melhor atriz no festival de Brasília de 1980.” (Edna de Cássia, depoimento transcrito do *making of* do filme *Iracema*).

Atentemos para o fato de que a possibilidade de atores não profissionais⁷⁰ atuarem em cinema é atribuída às particularidades técnicas do mesmo – foto e decupagem. Federico Fellini também escalava não atores para seus filmes, colocando anúncios em jornais, em busca de estéticas de rostos que ficaram conhecidas nas palavras dos analistas de seus filmes como *grotescas*, revelando a negociação efetuada pelo diretor com os padrões de beleza e corpos possíveis.

Um fenótipo é fruto de valores de uma sociedade. No ocidente, o gênero é o primeiro determinante da constituição da pessoa: é uma menina, é um menino. Ao ser instituído (no *mito* cristão e no *rito* de nomeação de bebês), o gênero binário (homem, mulher) funda outra categoria de pessoas, as *abjetas*, ou seja, todas aquelas que não se enquadram no movimento sucessivo de separação e associação entre sexo e gênero pertencente ao sistema heteronormativo. Progressivamente, outras marcações são construídas socialmente, como a de raça, e todas as implicações do racismo emergem na perspectiva da pessoa. A beleza, intimamente ligada à caracterização racial, nos interessa particularmente quanto à constituição do ciborgue-máscara principalmente por ser o cinema um difusor da imagem do corpo: ser branco, por exemplo, é uma característica geralmente contida em pessoas que são vistas como bonitas pela sociedade ocidental. A beleza também guarda outros determinantes, como juventude e magreza.

O ator pode interferir na questão fenotípica, buscando se adequar ou distanciar-se de padrões. O que a sociedade nos apresenta como normalidade e beleza é um universo, no entanto, cheio de tensões. Olhemos com uma lente antropológica alguns de nossos ícones em beleza apresentados pelo cinema hollywoodiano: Elvis e Marilyn, sobre quem Preciado (2000: 191) provoca:

⁷⁰ Em uma reflexão inicial que impulsionou este projeto, feita para a finalização do curso de Antropologia Clássica II (PPGAS, UnB, 2008), ministrada pela Professora Lia Zanotta Machado, analisei os *making of*, que se constituíram, na inexistência, à época, de um trabalho de campo, em material para uma tentativa de abordar o que se passava “por trás das câmeras”. Interessava-me compreender, por meio da antropologia do corpo, a noção de ficção e realidade em filmes em que esta separação se confundia de antemão: analisei, assim, *Iracema*, mas também *Freaks* (1934)⁷⁰, que utilizava como atores pessoas com deficiência advindas de exposições em circos ou *side shows* norte-americanos. O *making of* improvisado de *Freaks* nos informa que muitas destas pessoas se tornaram bem sucedidas economicamente, e que suas profissões consistiam em mostrar seus corpos ao público, seja nos circos ou posando para fotografias encomendadas por colecionadores de “aberrações”. Outra informação interessante é a de que foi construído um refeitório específico para eles em Hollywood, pois os demais atores e técnicos não conseguiam realizar suas refeições em companhia dos *freaks*.

“Pero sé que Marilyn e Elvis eran dos cuerpos perfectamente plásticos, carburados por las drogas, tan plásticos como el vinilo em el que se grabarán sus voces. Esos cuerpos lisos y radiantes nacieron de las cenizas de Hiroshima. Los nuevos prototipos hollywoodienses da la masculinidad y de la feminidad eran ya tan artificiales que nadie hubiera sido capaz de apostar un dólar para demostrar que Elvis no era un drag king o Marilyn una transexual siliconada. Años mas tarde, el Caesar Palace de Las Vegas organizara un concurso de Marilyns y de Elvis, imitaciones modélicas de sus héroes de plástico, venidos de todo el país.” (Preciado, 2000: 191).

Preciado nos faz pensar como qualquer corpo é construído socialmente a partir de tecnologias e extensões corporais, geralmente uma interseção entre linguagem e medicina que gera uma política específica: não seriam Elvis e Marilyn, afinal, também *grotescos*?⁷¹

Como aponta Zizek (2006), mais do que colocar imagens em movimento para contar uma estória, o cinema produz o *desejo*. O desejo, como aponta Butler (1990:2003), seguindo Irigaray, só é possível a partir da linguagem, definida como aquilo que, em uma correlação de forças sociais (disputas de poder), visibiliza e invisibiliza, e podemos perceber como sutilmente o movimento de enquadramento emerge para nós em outras interpretações do social. As imagens modernas, sejam aquelas produzidas pela publicidade, o jornalismo ou o cinema, produzem uma capacidade específica de *ver*. O eu e a imagem que tenho de mim, bem como a imagem que fazem de mim, são inseparáveis, porque os efeitos se entrecruzam. Ao contrário do que defende LeBreton (2003), não se trata de um ódio ao corpo, mas de um conflito incessante entre corpos socialmente aceitos e corpos abjetos e/ou subversivos (Preciado, 2011)⁷². Neste sentido, marcadores sócio-culturais atuam como determinantes de papéis (sociais e cênicos). O cinema atua, ao ser um difusor de imagens, na própria disciplina corporal dos espectadores, como observou Mauss (1950) ao dissertar sobre as técnicas corporais:

⁷¹ Lozano (2009) realiza uma importante crítica a LeBreton a este respeito: enquanto para LeBreton , em *Adeus ao Corpo* (1999:2007), a/o transexual é uma “caricatura de uma imagem do corpo” , Lozano destaca que todo o corpo é *biotecnológico*, e não somente o corpo *trans*, quer seja aceito ou não culturalmente. E conclui que a delimitação feita por Le Breton quanto à transexualidade, bem como à antropologia do ciborgue, evidenciam o “cimento moderno de seu pensamento”.

⁷² É reveladora a opção de alguns antropólogos por não visibilizar o caráter feminista de uma autora, como no caso de Haraway e Strathern, ou o determinismo biológico de raça e sexo de Leroi-Gourhan. Quando não tratam dos “temas” *gênero* e *raça*, os textos acadêmicos, inclusive os de antropologia, tendem a executar uma lógica do visível e do invisível voltada para a reificação de ordenamentos machistas e racistas em nome da obediência a linhagens teóricas canônicas.

“Uma espécie de revelação me veio no hospital. Eu estava doente em Nova York e me perguntava onde tinha visto moças andando como minhas enfermeiras. Eu tinha tempo para refletir sobre isso. Descobri, por fim, que fora no cinema. De volta à França passei a observar, sobretudo em Paris, a frequência deste andar; as jovens eram francesas e caminhavam também desta maneira. De fato, os modos de andar americanos, graças ao cinema, começavam a se disseminar entre nós.” (Mauss, 1950: 403-404).

O trabalho do ator na produção da capacidade de renomear-se e aprender outras corporalidades, ou seja, fazer emergir outras pessoas na perspectiva da personagem, pode subverter a nomeação primária e a disciplina impressa durante toda uma vida à sua pessoa. Analisemos um exemplo cinematográfico, em que é tensionada a fabricação da pessoa do ponto de vista do gênero colado ao sexo. No *road movie* *Transamérica* (EUA, 2005)⁷³, a atriz interpreta o papel de uma mulher transexual (MTF), ou seja, que foi nomeada primariamente como homem, mas que se torna mulher. O diretor optou por não lançar mão de um ator, mas de uma atriz, e esta escolha é politicamente eficaz: a construção de Bree se dá a partir da atriz Felicity Huffman, traduzindo o fato de que um homem ou uma mulher transexual não são tipos ideais de masculino nem de feminino, mas corpos biotecnológicos que implicam em construções de gênero específicas, passíveis de serem mimeticamente traduzidas por meio de um trabalho cênico particular de desconstrução da corporalidade disciplinar e construção de uma outra.

Como espectadores de *Transamérica*, não sabemos que há de masculino e feminino em Felicity, e nem mesmo se ela, na “vida real”, é cis-gênero (sexo e gênero alinhados conforme determinado pela lógica binária do sistema heteronormativo), mas ao assistir ao filme podemos verificar que a personagem emana propriedades do masculino e do feminino compondo uma corporalidade transexual. Sabemos ainda que a atriz em questão interpretou, durante anos, em uma série de televisão, uma dona de casa, moradora de um destes monótonos bairros do subúrbio norte-americano, um contexto bem trivial. Conclui-se que as escolhas do diretor em *Transamérica*, bem como o trabalho da atriz, transformam o filme em uma experiência que problematiza, por meio da mediação fílmica, a questão do gênero na perspectiva da recepção, ou seja, da sociedade.

⁷³ Direção de Duncan Tucker.

Atores e atrizes, ainda na dimensão da pessoa/indivíduo na vida cotidiana, realizam um ritual interessante que nos faz pensar sobre a constituição desta pessoa singular: a adoção de um nome artístico. O nome próprio, após a distinção de gênero, é a segunda forma de nomeação que determina o indivíduo ocidental e o insere em uma linhagem familiar. Destituir-se deste nome é uma forma de criar outra pessoa, um personagem perene que será interpretado: o de atores e atrizes no âmbito público. Note-se que a perda do nome, quando feita não por escolha, mas por razões que são contra a vontade do indivíduo, é uma experiência bastante traumática, como demonstra Goffman (2001) ao analisar as instituições totais como manicômios, prisões e conventos. No caso de artistas, embora seja uma escolha, podemos inferir que se trata de um processo intenso, justamente por imprimir uma *marca* que chama a atenção para a fronteira entre a pessoa (eu, privado) e o ator como personagem (outro, público).

Elvis e Marilyn são exemplos de um tipo de máscara particular e complexa determinada por um tipo específico de ator/atriz, a *estrela*. Segundo Morin (1972:1989), as *estrelas*, diferentemente de um ator comum, dissolvem a capacidade do espectador de “fazer de conta”, ou seja, de participar do jogo entre ficção e realidade que acontece na sala de cinema. Esta contaminação é aproveitada na dimensão da personagem no filme, e neste sentido, o *star system* seria um fenômeno simultaneamente estético-mágico-religioso⁷⁴.

“Ao mesmo tempo, um tema como o das estrelas me parece ainda mais fascinante por nos obrigar a relacionar arcaísmo e modernidade, em vez de os separar como se faz correntemente, levando-nos a considerar tais fenômenos não somente do ponto de vista contemporâneo, mas também do ângulo antropológico: este tema, eflorescência histórica da economia capitalista e de uma civilização burguesa responde às aspirações antropológicas profundas que se exprimem no plano do mito e da religião. A estrela-deusa e a estrela-mercadoria, duas faces de uma mesma realidade, nos reenviam, respectivamente, à antropologia fundamental e à sociologia do século XX.” (Morin, 1972:1989).

Morin analisa um período específico da constituição do *star system* norte-americano, entre 1910 a 1970. Resumidamente, o *star system* implica na construção de

⁷⁴ Ressalte-se que o livro foi originalmente publicado em 1957. Na edição de 1972 (pág. xii), o autor ressalta que “É no decênio de 1960-70 que se opera uma reviravolta (...) e boa parte do que estava escrito no presente deve ser lido no passado – e foi necessário incluir um novo capítulo, no qual o crepúsculo do *star system* é acompanhado pela ressurreição gloriosa das estrelas desaparecidas.”.

um personagem, a *estrela*, que ao ligar-se carismaticamente ao público, deve ser promovida por um esquema publicitário específico, que conta com uma assessoria pessoal responsável por fabricar tanto a imagem estética corporal, quanto a imagem de uma vida pública e privada. Além disto, a estrela deve contar com um setor de comunicação com seu público e, segundo Morin, é avaliada por isso: quanto mais cartas receber, maior é o seu estrelato, e responde-se a estas cartas com fotografias *autografadas* (a assinatura, o nome artístico, esteticamente colado à foto *como se fosse* escrito de próprio punho). Este sistema operou a fabricação de seres diferenciados do cotidiano: para Morin, as estrelas são seres ao mesmo tempo humanos e divinos que suscitam cultos e até mesmo uma espécie de religião.

A lógica impetrada neste momento histórico proporcionou os contornos do *star system* atual, do qual participam também *rock stars*, atletas, políticos e as chamadas “celebridades instantâneas”. No Brasil, a fórmula foi re-inventada e é utilizada em geral pela televisão. O dicionário *Astros e Estrelas do Cinema Brasileiro* (2010), por exemplo, conta com a presença de artistas excelentes, mas pouco conhecidos do grande público, o que é uma contradição com este conceito: uma das características principais do estrelato é justamente ser um fenômeno de massa (*pop star*).

“A apropriação comercial do *Big Brother* diz respeito a uma versão do panóptico para entretenimento, quando a figura da vigilância continua e opressiva se traveste de uma amena cumplicidade de voyeurs e exibicionistas à cata de fama e de emprego. O panóptico então se afirma pelo seu avesso e se faz prótese, extensão do corpo, invertendo o sentido e a natureza do olhar: do pesadelo da vigilância (no qual somos o objeto do olhar), passamos ao engodo de um “tudo ver” (no qual somos o sujeito do olhar), que termina por se mostrar uma outra forma de controle, agora feito a partir da superoferta de imagens gerada por um sistema que constrói um mundo visível ao alcance do controle-remoto.” (Xavier. 2003: 10).

O filme *Vaquero* (Argentina, 2011)⁷⁵, por exemplo, apresentado no Festival do Rio de 2011, narra em grande medida a ansiedade de um ator de cinema por fazer parte do *metiê* do estrelato: sua neurose a este respeito lhe condena a estar quase sempre fora dos personagens que deve incorporar. Por outro lado, há diversos coletivos de atores que não se interessam com esta vertente do mercado, buscando serem reconhecidos por

⁷⁵ Direção de Juan Minujín.

outros públicos, a partir de outros critérios – a internet contribui para que estes públicos não sejam tão reduzidos quanto o eram antes de sua existência. Neste sentido, há diversos entendimentos quanto à profissão do ator e práticas da interpretação, até mesmo porque não há espaço para tantas estrelas quanto existem atores, uma vez que este papel é bastante peculiar, como destrincha Morin.

No cinema *mainstream*, é preciso, no entanto, contar com uma estrela, o que no Brasil se confunde bastante com o ator ou atriz protagonistas de telenovelas. As redes de televisão se esforçam em produzir suas estrelas, investindo em uma programação que reforça o produto “novela”, além de contarem com o setor de cartas e enviarem informações às revistas de fofocas.

Nos filmes com os quais tive contado direto nesta pesquisa, temos quatro estrelas de maior ou menor porte de acordo com as possibilidades dos cineastas: em cine *Holliúdy*, Miriam Freeland, em *Faroeste Caboclo*, Isis Valverde e Fabrício Boliveira, e em *Engenho de Dentro*, Glória Pires. Obviamente, duas dimensões se conjugam nestas escolhas, a de público, ou seja, de bilheteria, mas também a do *mana* que se quer trazer ao filme. A estrela é especial, não importa como. Sensibiliza massas, vende *coisas*, está *acima*. Não por acaso é o símbolo presente na porta do camarim, e que marca a calçada da fama.

Talvez este *mana* seja resultado de uma outra questão observada por Morin: a estrela tem seu corpo colocado no lugar do sacrifício. Para o autor, o corpo da estrela, desde seu *nascimento* até sua glória, vai progressivamente sendo moldado pelo *star system*, e poderíamos analisar este fato como um novo processo disciplinar com relação a este corpo e pessoa, que responderá com renovada docilidade (investimentos em cirurgias plásticas, exposição da vida pessoal, etc.)⁷⁶. A medida da magia que envolve o “nascimento da estrela” pode ser exemplificada pela observação de Sara Jane, maquiadora e cabelereira, que atua há décadas no *metiê*:

⁷⁶ É necessário frisar que as interpretações de Morin quanto ao mito e à magia são fundadas em uma teoria dos rituais restrita aos fenômenos religiosos, que acaba por simplesmente transpor ou metaforizar o cinema hollywoodiano em suas relações de “endeusamento” de atores e filmes. Esta abordagem difere da adotada nesta tese para uma análise dos rituais, porém, seus dados digamos, etnográficos sobre como funciona o star system norte-americano (as cartas dos fãs e demais gerências das produtoras, as análises da construção das estrelas, etc.) e a sua análise do sacrifício são pertinentes e nos ajudam a compreender questões de fundo que orientam a prática do ator de cinema em geral.

“Já vi muitos atores começarem. Até no teste de elenco o pessoal da antiga sabe quem manda bem quem não manda, só de olhar a gente sabe se a interpretação está legal. Um teste de elenco que eu fiz, por exemplo, foi com a Aline Moraes, achei ela ótima, e foi uma pessoa que se destacou depois. Eu vi Taís de Araújo nascer, Giovana Antonelli. Todas elas eu vi nascer.” (Sara Jane, maquiadora e cabelereira, 2011).

Uma vez produzida, a estrela irá se comportar no set de maneira diferenciada, contando com privilégios e exercendo excentricidades. O tratamento que receberá no set será copiado em filmes menores, como ter um camarim exclusivo, e em alguns casos, um assessor pessoal que lhe acompanha em todo o processo. Em Cine Holliúdy, por exemplo, observei que Miriam Freeland era envolta de cuidados especiais, em atos que se inspiram no tratamento dado às estrelas maiores: no pequeno espaço de locação montado em Pacatuba, a estrela era trazida de carro ao set, uma distância de no máximo vinte metros, com a justificativa de que o ar condicionado conservaria a maquiagem. Em tomadas externas de Faroeste Caboclo, os transeuntes se acercavam para ver Isis Valverde, ao passo que internamente ao set, obedecendo a regras de etiqueta, os próprios técnicos solicitavam serem fotografados ao lado da bela atriz para o acervo pessoal. Nos bastidores deste filme, conversando com os profissionais experientes que atuaram tanto em cinema como televisão, pude colher anedotas interessantes sobre estrelas: tais conversações narram em geral o fato de a estrela ser mais ou menos simpática e acessível, o que lhes confere *status* diferenciado: quanto mais *humana* a estrela no lidar com os técnicos, maior o seu estrelato na perspectiva deste olhar íntimo de quem os cerca e até mesmo toca.

Repertório cênico: como *se tornar* um ator

Considerando o que pode haver de comum entre atores e atrizes, o segundo ponto com relação à perspectiva individual deste ofício diz respeito ao desenvolvimento de tecnologias corporais voltadas aos elementos propriamente cênicos⁷⁷. Que exercícios e investimentos intelectuais são necessários para que seu corpo do ator seja pessoa, mas também objeto ou corpo aberto, a ser incorporado por personagens?

⁷⁷ Podemos então dizer que existem diversos tipos de atores, que irão se construir e serem construídos de maneiras diferenciadas, mas não é possível aprofundar tal questão nesta tese, pois isto implicaria falarmos dos palhaços, das estátuas vivas, dos modelos publicitários, e uma gama de outras especialidades existentes na profissão do ator, até mesmo o teatro de bonecos ou a arte-performance.

Uma das questões que se apresentam inicialmente é a *consciência* das potencialidades de seu corpo e rosto, bem como o desenvolvimento de outras capacidades. Na concepção de Stanislavski⁷⁸, “*O ator, como a criancinha, tem de aprender desde o começo a olhar, a andar, a falar, etc. Nós todos sabemos fazer essas coisas na vida cotidiana. Mas, infelizmente, em nossa grande maioria, fazemo-las mal.*” (1936:2009: 137). Esta pedagogia da “consciência corporal” é parte do discurso nativo, e pude ouvir variantes em todos os espaços de campo que adentrei (set e oficinas de atores). Ressalto serem variantes porque há inúmeras técnicas possíveis no trabalho metodológico de formação do ator ou para um projeto específico, algumas delas desenvolvidas de maneira autoral por diretores de teatro e preparadores de elenco para cinema.

Segundo Sheila Campos⁷⁹ (2010), pode-se dizer que “*é ampla, inesgotável, a discussão possível acerca da formação de um ator*”, sendo este um processo histórico e cultural. Para autora, “*O aspirante a ator brasileiro precisa compreender que sua rotina diária deve contemplar o desenvolvimento de diferentes campos, todos muito complexos.*”: trata-se, assim, de desenvolver tanto a erudição, por meio de leituras e acesso a outras artes, bem como o trabalho propriamente ligado ao corpo. Alinhados aos valores do corpo como entendido na *modernidade* ocidental, a dimensão do exercício físico como busca da referida consciência corporal, bem como reflexo e força, são aspectos privilegiados do trabalho sobre o corpo do ator.

“O ator não pode prescindir da disciplina do atleta e do músico em relação ao seu treinamento físico – o corpo é seu instrumento de trabalho, a exemplo do atleta. Assim, todo ator deve praticar regularmente um esporte que lhe confira resistência, força, elasticidade, maleabilidade, vigor. Pode ser capoeira, técnicas de circo, corrida, natação, yoga, lutas, dança contemporânea. É um trabalho importante e de “base”: fornece a

⁷⁸ Criador do Teatro de Moscou, Stanislavski (1862-1938) pensava o indivíduo como valor, em uma sociedade onde fazer escolhas era se libertar de convenções muito rígidas acerca do corpo e da palavra. Elabora, assim, uma metodologia para o trabalho do ator que consiste em explorar a experiência pessoal (“memória emotiva”), que foi abandonada quando ele mesmo critica e rejeita a emoção em detrimento do desenvolvimento das técnicas corporais para atuação (“memória corporal”).

⁷⁹ Sheila Campos é atriz e professora de teatro, além de locutora da Rádio Cultura em Brasília. Assim, em seu texto “A formação do ator”, publicado em seu blogue na internet, delinea algumas questões que são ao mesmo tempo pedagógicas, exploratórias de sua condição de atriz e estudiosa, e políticas, no sentido de explorar uma política cultural que perpassasse a formação dos atores de maneira ampla. Tive a oportunidade de assistir a uma de suas aulas na Invasão Funarte 2011 – Teatro Visual: O que ainda não tínhamos visto?, em oficina para atores sobre Samuel Beckett, ofertada pelo Núcleo Resta Pouco a Dizer, grupo coordenado pelos irmãos Adriano e Fernando Guimarães.

matéria-prima – um corpo forte e disponível - para a etapa seguinte, que é o treinamento expressivo”. (Campos, 2010).

Força e disponibilidade do corpo são alcançados, assim, pelo treinamento disciplinado. A conscientização sobre o corpo buscada pelos atores gera uma intensificação do distanciamento moderno com relação ao *ser* e *ter* um corpo: de fato, o corpo é entendido pelos atores entrevistados como a matéria principal de sua arte. Esta parece ser uma concepção difundida, a exemplo da análise de Prudhommeau (1981), para quem o corpo do bailarino é o seu *material* de trabalho, a ser moldado por meio de treinamentos sucessivos: “*En revanche, si le travail intensif cesse, les possibilites diminuent immediatement*” (pág. 297).⁸⁰

Mas para além dos exercícios físicos, é a respiração que emerge como principal capacidade a ser desenvolvida: ela determina a voz e a fala, que interferem reciprocamente na corporalidade. A voz tem um papel central na construção dos personagens, como apontam os fonoaudiólogos que preparam atores: para Gayotto (2002), projetar a voz é delinear os limites do corpo do personagem. Campos (2010) aponta que:

“Esse treinamento consiste em exercícios de aquecimento/desaquecimento da voz, por meio da respiração, fortalecimento dos músculos envolvidos no aparelho fonador, descoberta dos espaços de ressonância no corpo, articulação - só para mencionar os aspectos mais conhecidos” (Campos, 2010).

A respiração é tanto o agente da voz (reaprende-se, portanto, a falar, a pausar, a controlar os tons), como também é utilizada para mudanças de estado corporal e mental (determinadas respirações induzem ao choro, por exemplo). Nas entrevistas com atores e atrizes no set cinematográfico, a respiração é apontada como se desdobrando em variedades de formas e técnicas. O conhecimento e o exercício da respiração devem ser buscados e efetivados para a constituição da personagem. As falas nativas entendem os exercícios de respiração como recursos e habilidades profissionais do ator/atriz em

⁸⁰ Para o autor, o corpo do bailarino tem duas dimensões: uma natural, da constituição física e mecânica próprias ao humano, e outra subjetiva, resultante das variações nesta naturalidade orgânica de cada corpo, e nos investimentos em exercícios feitos na construção específica do corpo pelo bailarino. Um bailarino se difere sempre do outro porque os corpos e os movimentos nunca são iguais em termos absolutos: se um bailarino consegue saltar um metro de altura, outro pode não ter esta habilidade, mas ter elasticidade propícia para determinados movimentos.

adentrar as características da personagem e seus estados emocionais. Nos conceitos que estou usando: para fazer emergir momentos de *fricção entre pessoa e máscara*.

“Eu fiz yoga muito tempo, então eu trabalho muito com respiração. para entender qual é a respiração do personagem, qual o tamanho e o fluxo que eu vou ter que ter. Claro que ninguém tem uma respiração só, as coisas vão mudando. E a respiração gera coisas físicas, o teu choro, o teu pensamento, tudo isso está ligado com a respiração. Eu acabei de rodar uma cena que é toda ela de respiração, de entrada, de descobrir coisas, a respiração aumenta, uma respiração para choro. O yoga me ajuda muito tanto na vida pessoal quanto profissional. E para este filme também estou malhando bastante, porque eu precisava ficar um pouco mais magro, então estou fazendo exercícios físicos e isso me deixa também mais concentrado no set.” (Fabrício Boliveira, ator, 2011).

“A coisa da respiração é realmente para você anular essa mente inferior, cotidiana. É ela que te sabotar, que fala que você não vai conseguir. A respiração e o trabalho muscular para ativar essa respiração é para isso. Tem respirações específicas, tem lugares no corpo, o peito, por exemplo, o externo, você vai respirando por ele e vai soltando mais ar do que puxa, vem um peso no coração, no peito, que te ajuda numa cena que tem angústia, tristeza. O Dudu (personagem) eu estou trabalhando a coisa do chacra básico, sexual, a coisa mais de foder mesmo, fodo o outro, a árvore, o pó que eu cheiro, as meninas que estou comendo, o Jeremias, meu amigo, se ele deixar. É bom também você largar a psicologia e trabalhar no campo arquetípico, porque ele é anterior.” (Tulio Starling, ator, 2011).

Além da importância da respiração, as falas nativas apontam que engordar ou emagrecer são também adequações para adentrar a personagem como construída pelo roteiro e o diretor. Ao mesmo tempo, são processos que exigem disciplina e disponibilidade do profissional. As habilidades e exercícios, além das adequações na aparência física disponíveis ou criadas, constituem o repertório cênico de atores e atrizes que será invocado em cena.

O repertório cênico poderá ser preparado e testado na seleção do elenco. Tive a oportunidade de ouvir o cineasta Mauro Giuntini dissertar sobre seu método de escolha de elenco, preparação e direção de atores para seus filmes. Adepto do método da improvisação, o diretor define esta estratégia como “*um jogo em que são estabelecidos parâmetros para que os atores possam explorar outros territórios*”. A improvisação teria, assim, um caráter dialógico, em que as descobertas resultantes advêm da relação dinâmica entre diretor e ator ou atriz.

A dimensão do *teste* foi trabalhada por este diretor na oficina de preparação de atores para cinema realizada na UnB. A proposta era a de simular um teste para atores, visando refletir sobre este processo e instrumentalizar os alunos de técnicas para os próprios testes para cinema – ou seja, como compor e trabalhar um repertório cênico para esta mídia –, ao mesmo tempo em que havia a possibilidade de que algum ator fosse de fato escolhido para atuação em um filme.

Sob o mote de que “*A seleção de elenco faz parte da vida do ator, e em muitos casos a experiência do teste pode ser traumática*”, Giuntini ressalta que o teste poderia se chamar ‘encontro’, na medida em que é um lugar de busca para o diretor, em que o diretor “*busca ser convencido*”. Trata-se, portanto, de negociar, de fazer relação: “*É tão bonito este momento em que o ator convence o diretor de que o papel é dele*”, afirmou. Do ponto de vista técnico, ele sugere que o ator tenha um monólogo de um a três minutos preparado, e que seja utilizado o recurso da imitação: encenar um trecho de filme que gosta. Em contrapartida, a professora e atriz Alice Stefania sugere que os atores usem o nervosismo próprio ao momento do teste como material para a apresentação.

Ao lembrarem do teste feito com Alice Stefania para *Simplex Mortais*, filme de Giuntini, algo interessante: a memória sobre este momento é diferente para os dois, diretor e atriz, porque os interesses, posições e papéis na relação eram diversos, embora não sejam fixos, mas negociados e atualizados na relação. Usar o nervosismo, improvisar, são ações que se situam na fronteira entre as características emocionais pessoais dos atores/atrizes e que se tornam eficazes (ou não) para a constituição das máscaras. São momentos e atos liminares entre a pessoa (do cotidiano) e a máscara (personagem do roteiro), lugares e momentos onde a hibridação se faz com borragem das linhas de demarcações por meio do “play” – joga-se com aquilo que foi construído no repertório e com o que se apresenta no momento (ritual) de diálogo com diretor, demais atores e câmera.

A dimensão da máscara aparece como um dado socialmente construído quando se nomeia e se constitui o roteiro e a personagem a ser interpretado por um ator/atriz que é uma pessoa num eixo de relações cotidianas que não se confunde com a personagem. O sujeito-ator irá então realizar investimentos emocionais, afetivos e intelectuais para constituir o repertório cênico, ou seja, um acúmulo de conhecimentos

advindos de formação mais ou menos escolar em cursos de graduação em artes cênicas, oficinas, participação em coletivos de atores, laboratórios de pesquisa cênica, etc., além de exercícios, leituras, e experiências com outros personagens/trabalhos. O sujeito-ator irá realizar investimentos específicos para aprender sobre os limites e potencialidades do seu material de trabalho primordial – o corpo –, constituindo assim um repertório cênico subjetivo. A cada novo trabalho, o ator irá se confrontar com texto e personagem, e uma composição corporal específica terá que ser desenvolvida.

Preparar a personagem: a máscara como extensão corporal

“As palavras de um texto possuem ilimitadas possibilidades de movimento, assim como mover-se corporalmente”.

Lucia Helena Gayotto, *Voz Partitura da Ação*, 1997.

O primeiro contato do ator com a personagem é um texto: em teatro, o texto da peça, em cinema, o roteiro de um filme. Em ambos os casos, existem diferentes formas de efetuar este contato: o ator teatral lidará com o texto de uma maneira ampla e profunda de forma que, em determinados espetáculos, o texto fará o corpo. De acordo com Campos (2010), o texto, entendido como encadeamento de uma série de significantes e significados que resultarão em um sentido para o todo da obra, deverá ser explorado no sentido da transmissão da mensagem. O ator, assim:

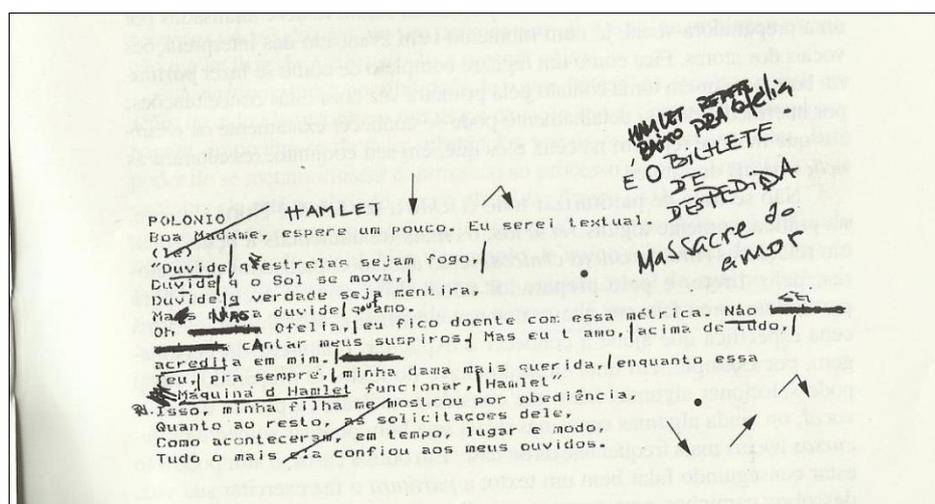
“Deve colocar-se no lugar da plateia, imaginando a recepção que esta terá de suas palavras. E sabemos que o sentido de um texto modifica-se a partir de entonação de voz, ênfase em determinada palavra ou mesmo sílaba, ritmo da fala, altura da voz (não me refiro a volume, mas à exploração de graves e agudos), além das expressões faciais, gestos, movimentações que virão se somar à “simples” enunciação”. (Campos, 2010).

Em teatro, podemos citar a técnica de preparação de Gayotto (1997), que se utiliza de *partituras vocais* durante o processo de apreensão do texto pelos atores, em que:

“Na trajetória de construção dos personagens, o texto escrito vai sendo singularizado, os atores anotam e fazem indicações nele, refletindo o processo de (re)criação do texto na montagem, partindo de suas compreensões e impressões, da direção a peça, dos treinamentos voais e corporais. Na primeira leitura, o texto mostra-se como um universo

do autor, a ser descoberto na voz do ator. “Está ainda nu”. Aos poucos, o ator vai se apropriando do texto, mais especificamente de seu personagem, e “vestindo-o” com anotações interpretativas que recolhe nos ensaios com o auxílio da direção.” (Gayotto, 1997: 38).

Abaixo, reproduzo uma partitura vocal do livro de Gayotto, para que seja possível visualizar o texto após trabalhado pelos atores no âmbito da leitura “de mesa”:



Anotações do ator - partitura vocal. Fonte: Voz, Partitura da Ação. Gayotto, 2007: 59.

Em cinema, também pode ser utilizada a leitura coletiva do texto para um conhecimento geral dos atores sobre o mesmo. A leitura do roteiro com os atores visa aproximá-los das personagens e dramas por elas vividos, e ainda, informar (ou construir com) quais são as escolhas do filme, ou seja, como a estória que será contada de acordo com o pré-visualizado pelo diretor. Após este momento inicial, o roteiro será trabalhado em ensaios, onde serão realizados exercícios, estudos e reflexões sobre o universo desta estória. A depender do estilo dos diretores, a preparação dos atores para os personagens em um filme pode ser auxiliada por uma figura que tem tido centralidade na cena cinematográfica brasileira atual, o preparador de elenco.

Tanto em teatro como em cinema, portanto, o texto é um objeto a ser acessado e deve ser trabalhado e re-trabalhado incessantemente. Busca-se os elementos psíquicos, culturais, situacionais e corporais em que as personagens *agem*, em detrimento do que elas *pensam*, ensinamento de Stanislavski desenvolvido por seus seguidores de maneiras diversas. Duas são as particularidades do cinema com relação ao texto: em primeiro lugar, o fato de que no roteiro para cinema, a câmera é também uma atriz, vejamos um exemplo: “*Enquanto o fazendeiro responde a esta pergunta, a CAMERA SE ABAIXA*

atrás de sua cadeira, em direção ao chão, atravessando o chão, até uma pequena área sob as pranchas do assoalho, revelando: CINCO SEREM HUMANOS deitados horizontalmente sob as pranchas do assoalho do fazendeiro. (Bastardos Inglórios, de Quentin Tarantino, 2009, grifos do roteiro, páginas 8-9).” Outra particularidade é o fato de que no cinema, a última versão do roteiro só é escrita após a montagem final do filme, ou seja, o texto irá se transformar até a montagem, o que não ocorre no teatro, em que o texto se altera na montagem da peça antes de sua estreia.

A leitura do texto faz parte do trabalho, portanto, de preparação do elenco para um filme. Em alguns casos, pode-se usar um profissional específico para isso, como foi o caso de Faroeste Caboclo. De acordo com a página oficial na internet de Sérgio Penna, o programa de seu curso conta com temas variados. É possível observar diversas influências advindas do teatro, especialmente de Stanislavski (“*O universo pessoal do ator na construção de personagens*” e “*Composição instantânea: pensar e agir como a personagem*”) e o orientalismo presente no teatro contemporâneo, que compõem a bricolagem de exercícios que se traduzem em um universo metodológico autoral do trabalho do preparador. Ressalte-se que a influencia do orientalismo é bem difundida, e o próprio Stanislavski se remete aos hindus em sua obra:

“Li que os hindus dizem sobre isto. Eles creem na existência de uma espécie de energia vital, chamada *prana*, que dá vida ao nosso corpo. Segundo calculam, o centro de radiação dessa *prana* é o plexo solar. Por conseguinte, além do nosso cérebro, geralmente aceito como centro nervoso e psíquico do nosso ser, temos outra fonte semelhante, perto do coração, o plexo solar. (...). Não quero provar se o *prana* de fato existe ou não. As minhas sensações podem ser puramente individuais, minhas, pode tudo ser fruto da minha imaginação. Nada disso tem importância, desde que me ajude e possa servir aos meus próprios fins. Se o meu método, prático e não-científico puder ser-lhes útil, ótimo. Se não, não insistirei nele.” (Stanislavski, 1935:2009: 240).

Assim também o fazem seus seguidores em teatro, a exemplo de Richard Schechner, que não só se volta ao teatro Nô japonês, como também à noção de *performance* (rito) desenvolvida a partir de seu encontro nos anos 1970 com o antropólogo Victor Turner e com a antropologia de Van Gennep (Dawsey, 2006; Muller, 2005). No circuito brasileiro de preparadores de atores *para cinema*, podemos citar as preparadoras Fátima Toledo e Luciana Martucelli, que também compõem seu universo metodológico mesclando influências de teatrólogos ocidentais a práticas

cênicas e religiosas orientais, no primeiro caso, por exemplo, pela utilização de meditação *kundalini* (indiana) e no segundo, os ensinamentos de Eugenio Barba e sua “antropologia teatral”⁸¹.

Estas influências diversas que compõem *bricolages* metodológicas para a orientação dos atores no que concerne a sua preparação e a criação do papel, acaba por conferir sempre o caráter de experimentação (pesquisa) ao ambiente de trabalho do ator/atriz: não por acaso, aulas ou ensaios podem ser denominados muitas vezes como laboratórios. Outra questão é que existe, nessas buscas estéticas e do corpo em outras culturas, o desejo de conhecer e fazer dialogar técnicas diferenciadas, em alguns casos religiosas (exotéricas) e artísticas ao mesmo tempo, para acesso a outros estados mentais e expansão de possibilidades e limites corporais. A relação de proporcionar a abertura do corpo, por exemplo, é relatada pela antropóloga Regina Pollo Muller (2005) sobre a montagem da peça *Yokastas* de Richard Schechner, em que “partir de estímulos imagéticos, textuais, sonoros, poéticos e psicofísicos, promoviam a construção do “cavalo”, “médium” ou ator, integrada à construção dos personagens”. (Muller, 2006: 74)⁸².

O método de Fátima Toledo, por exemplo, consiste em desenvolver as ideias de “como não ser ator”, ou “como não atuar”: “Para o tipo de trabalho que vamos fazer, o artifício da atuação é um mal”, afirma em entrevista⁸³. Infelizmente não consegui entrevistar a preparadora, mas os conteúdos sobre seu trabalho estão disponíveis na internet, em formato de textos e vídeos:

⁸¹ O trabalho de Barba no que se refere ao Tratado de Antropologia Teatral congrega influências do Odin Teatre (Dinamarca) de Grotowski, do qual fez parte, da China (Opera de Pequim), do teatro balinês, de indianidades diversas da América Latina (do México a Argentina, passando sempre pelo Brasil), visando a construção de um estudo (sempre prático) do comportamento cênico pré-expressivo, encontrado na base dos diferentes gênero e tradições pessoais e coletivas.

⁸² Sobre como uma antropóloga e atriz promoveu um interessante encontro de método e prática intercultural, ver Regina Pollo Muller (2005), na composição de sua *anthropo-performance* apresentada no 51º Congresso Internacional dos Americanistas, em Santiago do Chile, em que fez dialogar a dança das mulheres Asuriní do Xingu com os ensinamentos de Richard Schechner obtidos na montagem da peça *Yokastas*, em Nova York, em seu pós-doutorado na Tisch School of the Arts. Outro exemplo é o projeto *Koikwa: um buraco no céu*, em que artistas apresentaram aos indígenas da etnia Kayapó-Xikrin, em sua própria aldeia, um espetáculo inspirado na mítica existencialista Kayapó, gerando uma interatividade particular entre indígenas e artistas na compreensão do drama teatral e do mito indígena (Gianinni, Torres & Santos, 1998).

⁸³ Reportagem publicada na Revista Piauí, em janeiro de 2009, por Emílio Fraia.

“Fátima Toledo observa que a falha do "se fosse eu" de Stanislavski está na "possibilidade de não ser". "Há a chance do ator não ser! O 'eu sou', por outro lado, desperta o sensorial imediatamente. É real! É como na vida!", diz, e cita como exemplo a preparação do ator Wagner Moura para o filme *Tropa de Elite*. "Stanislavski diria ao ator: 'Se você fosse o capitão Nascimento.' Mas isso tiraria a força do personagem", argumenta. "Hoje em dia não temos mais esta suavidade. As pessoas não estão mais sentindo, ouvindo, não estão vendo. O 'se' dá segurança. Quando tiramos o 'se', a pessoa toma uma atitude." Foi o que Fátima fez para que Wagner Moura virasse o capitão Nascimento.” (Vídeo “A preparação de atores com Fátima Toledo”, 2009).

Fátima iniciou seu trabalho como preparadora no filme *Pixote: a lei do mais fraco* (1981). Relata⁸⁴ que foi convidada a preparar as crianças do filme, e que não havia um método para este trabalho na época – neste sentido, considera que o método que leva seu nome e lhe rendeu diversas preparações de atores para filmes começou a ser construído naquele momento (além da “revisão” de Stanislavski, utiliza aquecimento, “baseado na bioenergética”, e meditação *kundalini*, “*para liberar a energia primal, que está aprisionada*”).

A partir do trabalho de terapia ocupacional que realizava na FEBEM de São Paulo, foi convidada pelo diretor Hector Babenco para a difícil tarefa de preparar as crianças para o filme, que nunca haviam atuado antes, seja em teatro, seja em cinema. A preparadora teve a ideia de envolvê-los em uma aura lúdica por meio de brincadeiras e passeios, até chegar a um exercício específico de imitação de animais, sempre focalizando o lúdico e o prazer. Observe-se que as crianças foram selecionadas em comunidades pobres, para interpretar, em um certo sentido, a si mesmas no filme, com o acréscimo, claro, da violência a ser praticada segundo o roteiro. O caminho escolhido por Fátima foi justamente o contrário a esta realidade vivida no cotidiano – presumidamente da “falta” – construindo um espaço de segurança e fantasia nos momentos em que não se estava filmando. Funcionou, e os meninos e meninas se permitiram empunhar armas e fantasiar a violência diante das câmeras.

Voltemo-nos à preparação do elenco de *Faroeste Caboclo*. Ao analisarmos a ementa de Penna acerca de cursos que ministra⁸⁵, podemos observar que os primeiros

⁸⁴ Vídeo: A preparação de atores com Fátima Toledo – V Panorama Internacional Coisas de Cinema (2009): <http://www.youtube.com/watch?v=kGnTXNsylKs>.

⁸⁵ Tentei diversas vezes entrevistá-lo, mas nunca consegui uma agenda. Foi-me oferecida, por sua equipe via e-mail, a possibilidade de participar de um curso, mas valor a ser pago era bastante alto e não foi

onze itens referem-se a reflexões e exercícios para a dimensão individual do trabalho do ator. Outros são técnicas de como agir no próprio set a fim de que o personagem aconteça de maneira eficaz (*“Aquecimento do ator específico para cada personagem e cena”*; *“Ritual de aquecimento: dos ensaios ao set”*; *“Importância da pré e do pós cena”*; *“A relação direta entre o movimento do ator e o movimento da câmera”*; *“Dinâmica de ensaios que seguem a cronologia do roteiro; A importância de ensaios nas locações ou espaços próximos do real”*). Há ainda tópicos relacionados com ideias fundamentais para a relação do ator com a dinâmica própria ao cinema, algumas das quais analisamos nesta tese, como as especificidades de se escalar não atores para o processo (*“A singularidade do trabalho com atores não profissionais”* e *“A contextualização artística e simbólica do cinema com atores não profissionais”*).

Um ponto de sua ementa que é marcante na diferença entre atuação em teatro e cinema é a ordem não linear como se filma a estória em cinema: de fato, no teatro consegue-se, após incorporar o personagem, realizar a obra plenamente a cada espetáculo. Em cinema, devido aos aspectos econômicos da produção (pagamento de diárias de equipamentos, ou cachê de um ator que tem outras agendas), a ordem de filmagem não segue a ordem do roteiro, menos ainda da montagem. Como indicamos, é comum que se aglutine a filmagem de noturnas em um período e de tomadas diurnas em outro. Isso tem um custo para o ator, que deve desenvolver um método específico para não perder de vista o contexto psicológico da personagem no momento da tomada: *“de onde ele vem, para onde ele vai”*, é a noção citada nas entrevistas, não só dos atores, mas também da continuísta, Patrícia Alencastro, que encarna uma figura, portanto, central para o set inclusive para contribuir com os atores neste processo. A atriz Isis Valverde relata como é viver este processo liminar no set:

“Às vezes fica borrado porque você tem que segurar o personagem para outro take, às vezes não, porque nunca é sequência. O que este primeiro filme mais me ensinou foi isso, ficar atenta para onde o personagem vai e de onde ele vem, para não ter aquela quebra. É esta ligação de ter com o set, de descolar dele, claro você não pode ser um autista, mas tem que tentar se concentrar”. (Isis Valverde, atriz, 2011).

possível. No entanto, pude acessar trechos de suas aulas por vídeos na internet, além de ter conseguido o relato de cada ator do filme sobre como foi este o trabalho para este filme específico.

Há ainda no programa do preparador uma reflexão sobre “*A opção de entregar ou não o roteiro aos atores e seu desdobramento*”, que nos remete a trabalhos de diretores mais ou menos voltados à improvisação em cena diante da câmera. Não foi o caso por mim observado em campo: em Faroeste Caboclo o texto foi trabalhado pelo preparador junto aos atores e, além disso, todos os chefes de equipe deveriam chegar ao set com o texto lido, estando o roteiro também disponível para outros técnicos.

Segundo os informantes, o preparador atuou primeiramente com os três atores que interpretariam as personagens principais, seguido de uma preparação dos demais pouco antes do início das locações. O diretor René Sampaio, a respeito do trabalho de Penna, afirma que:

“Ele coordenava o dia a dia, porque o diretor em um projeto como este não tem como estar todo dia com os atores, mas posso te falar que os momentos que nós tivemos juntos trabalhando com eles, ou só eu e o Sergio, foram dos mais enriquecedores para o filme. Ter um parceiro como ele, que te ajuda a entender também...digamos que ele também faça preparação de diretores (risos). A preparação de ator também é uma preparação de diretor para a filmagem.” (Rene Sampaio, diretor de Faroeste Caboclo, 2012).

A fala nativa do diretor interconecta a dupla face da preparação de atores: é também uma preparação do diretor, que terá a tarefa de dirigi-los no set. Assim, diferentemente do que pensa o senso comum, o trabalho do preparador não é isolado e independente do diretor: muito pelo contrário, o preparador é “brifado”, ou seja, deve estar imerso no pensamento do diretor, em como ele pensa que as personagens devem agir em cena.

Fabrizio Boliveira, o protagonista João de Santo Cristo, ressalta a diferença entre os métodos dos preparadores, que dialogam com as características e escolhas profissionais dos atores:

“Trabalhar como Sergio Penna foi muito diferente de trabalhar com a Fátima Toledo, com Cristian Duvor, com quem eu fiz 400 Contra 1, muito diferente com a Paula Riane. Com cada preparador é um trabalho diferente. Eu sou um ator brechtiniano por escolha, e o Fabrizio é muito político, eu sou muito político, na vida, e isso eu levo pro meu trabalho, e o Brecht chega neste ponto. Então os meus personagens tendem a ter uma questão política mais claramente ou mais sutilmente.” (Fabrizio Boliveira, ator, 2011).

“Eu anoto muito, mas não faço diário. A minha disciplina vem em outros lugares. O Penna falava “você escreve pouco”, e eu respondia “mas a minha cabeça está lotada, Penna”. Eu não consigo passar muito para o papel, isso sou eu, está na minha cabeça, está 24 horas na minha cabeça, meio que em um transe de pensar no filme o tempo todo, ver as cenas, meu olhar vai afinando, a minha cabeça fica muito preenchida, as minhas ideias, o meu olhar. Mas aí tem o meu dia de caos, que aí é o dia que tudo vai para fora e eu consigo ver tudo isso, e começo a materializar as coisas de verdade. Neste caso, foi um dia antes de começar a rodar aqui, foi incrível, uma madrugada inteira de loucura, exercícios particulares, de escrita, pensamento, eu ajo muito com a respiração, analisando onde está em mim, o que falta em mim. É um trabalho muito próximo a mim, está mais em mim do que fora. Eu consigo sentir mais as coisas do que achar elas fora.” (Fabrício Boliveira, ator, 2011).

A fala de Fabrício nos indica que a subjetividade do ator, que discutimos na sessão anterior, é central para a composição de seu trabalho: “ser político na vida” é parte de seu repertório cênico, e impacta, portanto, a reflexão que realiza sobre as personagens. De algum modo, esta dimensão importa para ele, e para o papel. Outro ponto interessante, que também diz respeito à subjetividade do ator, é o fato de negociar com o preparador: “*não gosto de escrever para que o outro leia*”, afirma. Mas produz um discurso que justifica isso de maneira positiva, apresentando outra alternativa, o chegar ao personagem por meio do corpo, da escrita, da respiração em momentos nos quais, sozinho, encontra dentro de si este ser outro que deve aparecer, posteriormente, em público, no set. Alternativamente a este encontrar dentro, relata que, para a composição de João de Santo Cristo, foi no olhar de uma criança, em Salvador, que visualizou a primeira identificação com a personagem.

“Foi um processo longo, trabalhar com o Penna, ir à Bahia, afinando o meu olhar para este lugar. A primeira coisa que eu consegui ver do João foi o olhar do Tico, que é o irmão de uma amiga minha Têba, e que ele tinha um olhar desconfiado das coisas, um olhar fixo. Eu achei que tinha a ver com o João, dessa música que eu já tinha ouvido. Eu conhecia essa música, eu tinha uma namorada quando eu tinha 15 anos que era “renato-maníaca”, andava de preto, risos, e eu era um menino. Ela cantava bem, e eu fui me apaixonando por ela e pela música, e pelo Renato Russo inteiramente, eu fui consultando a vida dele, as músicas dele. Depois eu li livros sobre Brasília, porque o filme fala muito sobre a história de Brasília, da cidade. Tive elementos da Feira de São Cristóvão, nós fomos até lá, então eu fui vendo os elementos como os que eu tenho também, o santinho que ele carregava, o bodoque, coisas que representavam a infância dele.” (Fabrício Boliveira, ator, 2011).

Observemos que o perfil da personagem e a caracterização, provavelmente presentes no roteiro adaptado, emerge: no perfil apresentado de João ele carrega um santinho, um bodeque. O mesmo relatou Isis Valverde quando narrou que “*Maria Lúcia gostava de música*”. Nada disso é falado na música original. No entanto, para construção da personagem, é necessário minimamente compreender quem é aquela pessoa, qual é a sua identidade, e os objetos de cena contribuem para esta contextualização da pessoa-personagem. Na construção da personagem – como nos informa o próprio Stanislavski (1936:2009: 69) quanto ao objetivo da *ação* cênica – é preciso conhecer o caminho que a personagem percorreu até ali, o que implica muitas vezes em *dizer* o que não está informado durante a construção do papel, roteirizar de alguma maneira a memória afetiva da personagem, sem a qual ela não se move.

O ator Felipe Abib interpretou Jeremias, o anti-herói do filme *Faroeste Caboclo*. À época, estava em cartaz, em São Paulo, com a peça *Pterodátilos*, na qual contracenava com Marco Nanini. A entrevista com este ator foi realizada durante a gravação de tomadas noturnas, e um dia que aconteceriam cenas de bandidos, perseguições, tiros no meio de uma mata. O set abriu às 18 horas, e a entrevista foi feita após a maquiagem do ator, precedendo, portanto o momento da cena. Sobre a preparação de elenco, relata:

“Eu acho que a gente foi mergulhando numa espécie de zombaria, humilhação, um personagem que não tem limites, e a gente foi construindo este lugar de não limites do Jeremias. O Sérgio pediu para eu reunir materiais, referências da época, livros, e eu comecei a estudar, aí eu acabei de comprar um apartamento no rio, aí eu falei, Penna, eu tenho uma casa, você acha que eu uso a minha casa de personagem? Aí ele achou espetacular, e comecei a fazer a minha casa de casa de Jeremias. Aí eu comecei a pichar, eu li o livro *Rock Brasília*, que me inspirou em algumas coisas, textos, frases, gírias, locais, o gilbertinho [Gilberto Salomão], essas regiões, o que significa a Área 51, aí eu pichei na minha casa, asa norte, asa sul, superquadra, essas coisas, e o Penna, pediu para eu escrever *haikai*, que são os poemas japoneses. E aí comecei a usar o *haikai* a serviço do personagem, como é que ele pensa sobre a Maria Lucia, como é que ele pensa a vida dele na cidade, na noite, e aí tem vários *haikais* que eu escrevi, estão lá na minha casa.” (Felipe Abib, ator, 2011).

Observemos que a fala nativa aponta para uma construção coletiva da personagem: dele como ator, do preparador, mas também dos outros dois atores principais – podemos inferir que além da perspectiva individual, o preparador privilegiou a interação entre as três personagens, o triângulo amoroso deste faroeste, e consequentemente entre os dois atores e a atriz, que psicologicamente estariam

interligadas de maneira visceral no enredo de Faroeste Caboclo. Outro ponto crucial é o estímulo à pesquisa que deve partir dos atores: sendo um filme de época, buscar referências, contextualizar-se sobre o tempo, espaço, estética, clima, em que se passou a estória de Jeremias, João e Maria Lúcia: o que os jovens como Jeremias faziam em 1980? Como falavam? Com quem conviviam, onde moravam, por onde circulavam? Combinam-se aqui as observações de Campos (2010) sobre o desenvolvimento perene da erudição e da reflexão sobre os textos, papéis e personagens.

Além disso, o preparador utiliza a técnica de escrita de poemas japoneses – não sabemos se de fato os atores escrevem os poemas segundo a matriz poética do *haikai*, mas é um recurso também ritual de estímulo à reflexão e inscrição. Vejamos que a entrega à personagem é tamanha, que o ator se dispõe a reservar um espaço em sua casa para o encontro com a personagem, uma espécie de confusão necessária, produzindo um ambiente em que poderá trabalhar a personagem no corpo, no espaço, em sua mente: uma solidão em que o ator está, no limite, acompanhado deste outro eu carregado de subjetividade que é a personagem.

O trabalho em cima do texto e sobre a personagem é acompanhado da caracterização. Segundo Morin, “...a maquiagem teatral teria perpetuado esta função, diferencia o ator em cena da humanidade profana (que, aliás, se veste ritualisticamente para assistir a esta cerimônia), investe-o de uma personalidade hierática e sagrada: indica que a personagem habita o ator.” (Morin, 1972: 28). A máscara cênica do ponto de vista material pode funcionar como um signo de acesso (um índice) para o personagem. A materialidade é sempre trabalhada, seja na criação do papel, seja em cena, observando-se que cada processo criativo de um personagem, na visão nativa, é ímpar. Tudo depende do roteiro, das escolhas do diretor, do método do preparador, da dinâmica do set. Felip Abib relata que:

“No teatro a gente usa uma experimentação de figurino para descobrir o movimento do personagem, porque o figurino dá volume, dá delicadeza, dá peso. No caso do Jeremias, tem o bigode, jaqueta bacana, um sapato lustroso, de couro, tudo isso dá um certo *status*. Tem uma cena que eu falo que o Beto coloca a mão na minha jaqueta e eu digo, ‘tira a mão da minha jaqueta seu viciado’, porque a jaqueta dele vale mais do que o Beto inteiro. Eu acho que isso traz uma coisa, os anéis, o cordão, traz um certo poder, importância, essa demonstração de riqueza traz uma hierarquia em uma vida que o dinheiro prevalece, que os negócios e o *status* prevalecem, você vê um bicheiro, um

traficante que usa um tênis da *nike*...eu trouxe por exemplo essa barbicha, eu estava fazendo uma peça eu trouxe e eles gostaram, uma figura meio nojentinha, meio cafajeste, e a produção gostou. E o cabelo anos 80, com franja, meio volumoso. Uma calça mais no umbigo.” (Felipe Abib, ator, 2011).

A visão sobre Jeremias não se destaca de sua imagem. Neste sentido, a caracterização em cinema, como aponta o nativo, pode ser mais ou menos pesada, mas deve comportar elementos que facilitem o acesso ao personagem. Um bigode, uma jaqueta, elementos carregados de simbolismo não em si, mas na relação com a personagem. A máscara emerge em sua materialidade, é com a jaqueta que o ator sente o poder, que é da personagem.

No set, me chamava a atenção a forma como Felipe estava sempre em busca da agressividade em seus momentos de isolamento: enquanto as equipes preparavam o set para as filmagens, era possível vê-lo em algum canto chutando e socando o ar, ou muito calado e fechado. Questionei durante a entrevista como havia sido a reflexão acerca do mal, da perversidade, durante a preparação de elenco, ao que ele me informa que esta percepção – primeiro sinal da passagem possível para a incorporação de Jeremias –, teria acontecido ainda no teste para a seleção de atores:

“Quando eu vi o roteiro, eu percebi que o Jeremias podia ser esse, ou seja, um playboyzinho rico. Só que ainda assim eu não queria fazer o teste. Mas quando eu peguei a cena, eu comecei a brincar: a câmera estava parada na minha frente, a câmera vai ser o meu João, e aí eu comecei a fazer a cena da curra, que a gente tortura ele, começou a vir a energia de foder mesmo, de meter a porrada, e eu comecei a brincar com essa energia com uma espécie de humor assim, eu lembrei muito do Heath Ledger, no Coringa, que tem um nível de perversidade mas com muito humor, e eu pensei nisso e começou a vir uma coisa interessante, então eu acho que já no teste eu descobri alguma coisa, que era um misto de psicose com ironia, com zombaria, com infância. Uma mistura de psicose com garoto mimado”. (Felipe Abib, ator, 2011).

Na relação de teste, Felipe toma a câmera como o seu interlocutor: ele faz de conta. No jogo, procura elementos que podem fazer vir, de dentro de si, uma agressividade que pertence à personagem, Jeremias – mas que pertence a Felipe também, na medida em que é uma *energia* existente nele. Não se trata de dizer que Felipe e Jeremias são o mesmo, mas que o ator busca emoções presentes na personagem em si mesmo, em outras inspirações que lhe marcaram (no momento do improvisado do teste, lhe veio à mente o Coringa de Heath Ledger, e obviamente não foi por acaso, há

uma identificação, age-se a partir de índices mais ou menos refletidos), que são porções, fragmentos de emoções mais ou menos desenvolvidas, e que são controladas, ampliadas, pensadas para a personagem.

No momento do teste, do improvisado, da cena, a eficácia está no fazer, o comprometimento vai se dando progressivamente, o ator demonstra em sua fala que há, no jogo, uma progressiva descoberta de por que caminhos seguir para alcançar a eficácia – que pode inclusive não acontecer e o ator não ser selecionado para o papel. A percepção inicial sentida no teste foi, portanto, trabalhada posteriormente junto ao preparador de elenco, de forma a aprofundá-la e aperfeiçoá-la em função dos desejos do diretor.

“Quando o João de Santo Cristo chega, a questão do Jeremias não é perder o tráfico, é perder espaço, *status*. Ai eu comecei a estudar essa coisa da zombaria, da humilhação, do diabo como é aquele que pisa. Comecei a ver uns filmes como *Laranja Mecânica*, que busca a ultra violência, buscar essa violência dentro da gente, é uma questão de expor ela, de não ter medo disso, eu comecei a gostar disso, você começa a sentir um tesão por isso, por zombar dos outros, a gente sente isso quando é criança, eu acho que o Jeremias é isso, não saiu da infância, ele é o garotinho mimado que quando quer alguma coisa tem que ser na hora, eu quero meu leite, sabe?” (Felipe Abib, ator, 2011).

Felipe me relatou, por exemplo, que o filme *A Noite por Testemunha*⁸⁶, que narra o terrível episódio dos jovens que atearam fogo ao índio Galdino em Brasília nos anos 1990, foi material para pensar o universo de Jeremias como um perfil mais geral do jovem de classe média alta da Capital Federal, remetendo-se então a uma vilania que provém de uma violência estruturada na sociedade, permitida, não um caso isolado de perversão. Aparece como recurso de alcance da agressividade ampliada presente na personagem, é por meio de uma ação deliberada – zombar, ou seja, brincar de maneira a machucar o outro – que Felipe encontra uma forma de encontrar, mas também lidar, com Jeremias. Pessoa e máscara se comprometem na atuação, conformando o nosso ciborgue singular.

Como Felipe Abib estava com um trabalho em paralelo no teatro, questionei como era este trânsito de personagens, ou seja, como ajustar-se a duas vivências tão distintas, às vezes em uma mesma semana. Na narrativa feita por ele, abaixo,

⁸⁶ Direção de Bruno Torres, 2009.

encontramos algumas dimensões técnicas particulares a cada mídia, e como ele as percebe.

“Felipe: Tem uma super crueldade, são super neuróticos os personagens, tanto no filme quanto na peça. É doente né, eu gosto também de coisa doente. Eu acho interessante. O teatro tem uma verdade, mas também tem um tônus, coisa que no cinema tem, mas a verdade é interna acima de tudo, e o tônus no teatro é muito importante, tem que estar preenchido do dedo do pé à cabeça, porque tem que ser mais abrangente, tem 500 pessoas assistindo. Então é óbvio que a gente vai no truque, digamos assim, porque a gente repete todo dia a mesma cena, é essa a dificuldade do teatro, a gente repetir todos os dias a mesma cena com frescor, assim, é difícil, eu não tenho esta capacidade de repetir da mesma maneira todo dia, as vezes é melhor, as vezes é pior, as vezes eu estou pensando em outra coisa, às vezes demora para entrar na estória...” (Felipe Abib, ator, 2011)

Por fim, destaco uma fala da atriz protagonista a respeito da construção da personagem e das tensões encontradas na vivência do papel:

“A gente viveu tudo intensamente. Eu acho que o Penna introduz a realidade na ficção. Você fica dentro sem querer estar. Às vezes a gente falava ‘cara não quero estar no personagem, que coisa chata’. Isso é muito bacana, mas às vezes é muito perigoso para os atores. O caos é ótimo, mas tem que ter um freio.” (Isis Valverde, atriz, 2011).

As técnicas expostas de preparação de atores e de papéis, independente de serem direcionadas ao cinema, seja para o teatro, constituem ritos preparatórios para incorporação dos personagens. Muitas vezes trata-se de trabalhar o roteiro de um rosto ou uma expressão. São métodos que se utilizam de *atos de fala* (Austin, 1975) para marcar contextos e sentimentos, gerando nos atores a percepção do aspecto global da obra artística que se quer produzir, ou da percepção individual de como expressar, no caso do cinema especialmente pelo olhar e micro-movimentos de rosto, aquilo que o diretor espera da personagem⁸⁷.

⁸⁷ Em uma perspectiva inter-cultural, a análise de Muller sobre a art-performance pode nos ajudar a pensar sobre como os atos de fala funcionam na eficácia do drama: “*Esse processo é realizado através da condição de playing e é dirigido por uma estrutura. No caso dos rituais em sociedades tradicionais, essa estrutura é encontrada em sua cosmologia e mitologia. No teatro, a atividade de playing está baseada na estrutura que é representada pelo script, o tema, a narrativa dramatúrgica. São a atividade de playing e o caráter processual do ritual e das artes cênicas que permitem sua comparação e a conceituação de ambos como “performance cultural” (Singer apud Turner, 1988, pág. 21). Por outro lado, dentre as linguagens das artes cênicas, é a performance a que mais se aproxima, a meu ver, da experiência ritual nas sociedades indígenas. A reelaboração e atualização dos conteúdos dos rituais indígenas no contexto histórico corresponde, na experiência artística contemporânea ocidental da performance, à elaboração*”

A imersão em um *outro*, relatada por atores e atrizes, é fruto de um processo de conhecimento de si e deste outro a ser vivido no filme. Também se trata de fabricar o corpo e acostumá-lo (Lagrou, 2007), ou fazer a cabeça (Segato, 2005) - *feito e fato* se articulam (Latour, 1996:2000): “*Ganha-se ascendência ou poder sobre o outro, não através da pacificação das forças selvagens da alteridade, mas por meio de uma aproximação cuidadosa, diminuindo a distância em termos espaciais, cognitivas e corporais.*” (Lagrou, 2007: 64).⁸⁸

O trânsito entre pessoa e personagem impacta também a pessoa quando “retira” a máscara: vivenciar emoções de outro é cansativo, intenso, transforma, é neste sentido que interpretamos esta experiência de maneira análoga a processos de transe. O ator aprende coisas com a personagem quando se deixa afetar por ela: *ser afetado*, como explica Gayotto, abrir-se para receber outra pessoa em si, o que exige cuidados, treinamento, controle, saberes. Neste sentido, que tipo de impacto poderia ocorrer com os atores após retornarem ao seu estado cotidiano? Ou seja, haveria aprendizado com os sentimentos e dilemas da personagem? Esta entrega total ocorre independente da quantidade de pessoas presentes no set, e demonstra como pode haver envolvimento em nível de transe psíquico mesmo em cinema, de maneira diferente do teatro (a superfície, criticada pelos teatrólogos que questionam a função do preparador de elenco), mas com uma experiência que, a depender do filme e dos atores, se revela não menos intensa. Assim observou Marcello Maia, produtor de *Faroeste Caboclo*, a respeito deste e de outros filmes que produziu:

“Com a própria Alessandra [Negrini], em *A erva do rato*, ela e o Selton [Mello] fazem um casal aprisionado numa casa, e a maneira como os personagens impactaram os dois foi impressionante, o Lázaro Ramos, em *Madame Satã*, os filmes do Claudio Assis, que mexem com as pessoas, o Fabrício, nesse filme, fica transtornado no final de uma cena, você não consegue nem falar com ele, esse envolvimento ou ele existe ou você não

subjetiva do ator performático. Ele propõe à audiência, com seu script dramaturgico, o mesmo exercício de reflexividade sobre a realidade, através da experiência estética. (pág. 67).

⁸⁸ O corpo feminino pode ser aberto, por exemplo, por meio de uma violência. Lia Zanotta Machado (2000) demonstra, como o trauma visibiliza diversas agências que podem conflitar no corpo feminino (o puro e o impuro, neste caso), pois discursos diversos sobre o masculino e o feminino passam a intervir na pessoa e no corpo após um estupro: o discurso jurídico, o moral, o terapêutico, o religioso. Estas narrativas paradoxais permeiam a mulher e o homem de formas diferenciadas, por isso rituais também distintos: no primeiro caso, ritos de purificação, no segundo, ritos discursivos exorcizatórios. Ambos, no entanto, visam a recuperar ou reconstituir algum dos discursos hegemônicos existentes, a fim de reconstituir a pessoa, masculina a feminina.

consegue ter o resultado que você busca, mesmo no cinema americano, que tem muito dinheiro, que os atores são importantes, acho que se não houver um mergulho no personagem, não tem resultado.” (Marcello Maia, produtor, 2011).

A fala do experiente produtor revela o seu reconhecimento no set de momentos em que a transição do ator à personagem e vice versa causa impactos emocionais na pessoa do ator. Análise que são momentos em que há fricção intensa entre pessoa e máscara, pois há encontro emocional forte entre a subjetividade do ator e a subjetividade projetada da máscara. O produtor entende que o ator se sente “transtornado”, portanto, “afetado”. Podemos entender que a máscara está afetando a subjetividade do ator tal como construída nos seus eixos relacionais cotidianos e que, aos olhos do produtor, há momentos em que o ator vivencia com tensão o seu “eu”. Nas minhas palavras: o ator se percebe como um híbrido sem fronteiras entre pessoa/personagem.

Outro exemplo sobre o impacto da personagem na pessoa que podemos citar está presente no *making of* do já citado filme *Iracema: Uma transa amazônica* (1976), onde uma questão polêmica do filme é relatada pela não-atriz: sua resistência em interpretar uma indígena, descoberta somente após aceitar o papel e presentificá-lo no set, especialmente em cenas que continham relações de subalternidade: “*Eu não queria ser índia*”, afirma. Em uma das cenas, a atriz chega a chorar *verdadeiramente* (a atriz chora, não a personagem) para não realizar uma ação solicitada pelo diretor, a saber, a de servir Paulo César Peréio em um restaurante.

Que aprendemos até agora sobre este complexo ciborgue-máscara, o ator e sua potencial relação com a personagem? O corpo do ator, assim, pode ser analisado ora como objeto, ora como pessoa, e em ambos os casos a noção de fluidez, em oposição à fixidez, é central. Suas extensões corporais constituem-se em: o próprio personagem (ou seja, a ideia de outra pessoa), exercícios físicos de voz e corpo, maquiagem, figurino, e, também, amuletos. Passa-se, assim, de um protótipo a um ser vivente, efetua-se um movimento de personificação. A objetificação e personificação do corpo do ator torna este corpo um objeto de arte antropomórfico (ou um “person-like”, nas palavras de Gell, 1998), ou seja, um protótipo da personagem. E é preciso lembrar que em geral, esta personagem não possui uma imagem primordial, verdadeira, ela é autoral (Drácula, de Bram Stoker, Rei Lear de Paulo Autran ou Alice de Tim Burton – respectivamente

autor, ator e diretor), reside na imaginação dos realizadores e, posteriormente, na mente e no corpo do ator.

“Eu acho que nós somos seres espirituais que habitam um corpo material, e este corpo material está em uma dimensão tridimensional, que a gente pode chamar de ilusão, sem juízo de valor. E essa ilusão pode ser manipulada. O que a gente chama de eu é só uma coisa que a gente precisa para viver em sociedade. Eu acho que tratam-se de estados de presença, essa palavra é crucial. Este estado seria o estado de alma que o Stanislavski fala. O trabalho do ator é manipular os estados de presença ou estados de alma.” (Tulio Starling, ator, 2011).

Na palavras de Tulio, é a ideia da presença e da manipulação dos estados de presença que explicam o trabalho do ator. Faz uso da dicotomia das noções de corpo/alma e corpo/espírito, fórmula característica da pessoa moderna ocidental, mas partilha da pergunta pós-moderna de que o “eu” seria um “eu” múltiplo e de que o “eu” e o “corpo” seriam uma ilusão passível de manipulação. Para o escopo deste trabalho, quero ressaltar nesta fala nativa, o entendimento de que o trabalho do ator é tornar-se outro espírito e tornar-se outro corpo e voltar ao ponto de partida.

O que podemos entender analiticamente do processo do trabalho do ator? Como, a partir de todas estas falas nativas podemos referendar o conceito de ciborgue-máscara, e entender o que se media e o que se conecta entre pessoa e objeto? Gell (1998) analisa como objetos podem ser pessoas a partir de considerações nativas sobre a arte e a técnica. No nosso caso, temos o seguinte movimento: uma pessoa (o ator) pode ser considerada um objeto (porque o seu corpo é o objeto da técnica, nas palavras dos próprios nativos), e após esta aceitação, e a partir do trabalho técnico, este objeto torna-se pessoa (quando encarna a personagem). Da mesma forma, uma câmera é um objeto, que também é a extensão corporal daquele que a opera e do diretor, e está em relação de diálogo (contracena) com o ator. Os atores falam de si e da personagem como dois, ato, no entanto, reversível. Efetuam-se como *pessoa-indivíduo-divíduo*, ou seja, o ator e os *distributed objects* (Gell, 1998) presentes no contexto de sua vida e de seu set, com os quais se relaciona.

Assim como a pintura corporal indígena, a maquiagem, o figurino, a voz, o olhar, os contextos do roteiro, os cenários do set, os atos de fala dos diálogos, são formas de abrir e fechar o corpo – são todos, no limite, extensões corporais. Vejamos

por exemplo, como Muller vivenciou a relação com as miçangas na experiência intercultural promovida em “Anthropo-performance”:

“Eu fui com todos os colares que havia trazido comigo, um grande volume de peso. O uso de um monte de colares pelas mulheres Asuriní nas danças rituais sempre me intrigou. Se a proposta do *workshop* era a de explorar o estado de transe provocado pelo movimento e respiração realizados pela execução da dança, eu tinha para mim um laboratório para testar o estado das Asuriní do Xingu ao dançarem, e, portanto, obter experiência semelhante com um elemento diverso da proposta de meu “adviser” americano. Em lugar da leveza, o peso. Em lugar do corpo à vontade, carregar quilos de contas que potencializam o peso da gravidade, a puxada do corpo para o chão. Eu experimentava juntar a experiência da memória do corpo na aldeia indígena com a do corpo na cidade de Nova Iorque, ambas na situação de reclusão e suspensão de minha vida regular. Schechner apenas perguntou se eu iria participar daquele modo e eu expliquei meu objetivo, dizendo que pretendia experimentar um “light trance” à moda das mulheres Asuriní.” (Muller, 2005: 73).

Observei alguns momentos da encarnação de personagens no set. No filme *Faroeste Caboclo*, houve uma cena de estupro masculino⁸⁹. Foi um dia de tensão do início ao fim, para todos no set. Antes da gravação, os “vilões” se agrupavam juntos ouvindo músicas, fazendo caretas, gritando, em outros momentos se recolhiam sozinhos realizando movimentos que reverberavam violência. O herói do filme, a vítima da violação que seria filmada, ficou recolhido ao camarim. Ao final do dia, o ator que interpretava o anti-herói saiu machucado, pois batera sua testa de encontro à câmera. Quanto àquele que interpretava o herói, deixou o set absolutamente esgotado e foi levado diretamente ao hotel.

Se em um primeiro momento pensamos no corpo do ator como *plástico*, um corpo passível de ser moldado, construído e reconstruído, a partir da performatividade, podemos também pensá-lo como *fluido*, no sentido de que, após exercícios e rituais específicos, o trânsito, a permeabilidade, se tornam possíveis. Os atores referem-se à personagem dando a ideia não de rompimento entre ego e outro, mas de fusão e liminaridade. Esta fluidez, ou uma agencialidade da personagem sobre atores e vice-versa, convive paradoxalmente com a crença no limite radical entre ficção e real. A justificativa para tal é que o treinamento técnico do ator possibilita seu domínio sobre a arte de representar (interpretar). Mais que representação, o domínio técnico do corpo

⁸⁹ Esta cena será analisada no Capítulo 4 desta tese a partir da perspectiva dos eventos críticos ou rituais.

(voz, movimento, músculos, extremidades, olhar) é a principal matéria para o exercício de *tornar-se outro* no plano daquilo que é considerado como fantástico ou ilusório. No caso dos atores, o corpo é a extensão corporal em si. Pensar as técnicas corporais no set implica em se voltar, também, para as extensões propriamente desenvolvidas pelo exercício corporal, pelas fontes internas e externas que o ator busca para fazer emergir sentimentos e feições que sejam coerentes aos contextos do roteiro e da cena que será filmada naquele momento.

No Festival do Rio de 2011, perguntei a Alessandra Negrini como havia se dado o processo de construção do personagem para o filme *O Abismo Prateado* (2011), de Karin Ainouz, inspirado na música *Olhos nos Olhos* de Chico Buarque. A resposta foi “falta”, assim que resolveu parar de fumar, porque era necessário “*Trazer para o corpo*” a dimensão desta falta. Disse, ainda, que é necessário, para a coerência da personagem, “*Entregar-se para o diretor*”. Um exemplo simétrico oposto, em que o cigarro é o mesmo índice, é o relatado por Nicole Kidman quando da construção de Virginia Wolf para o filme *As horas* (2002), de Stephen Daldryem, que os cigarros enrolados pela pessoa Virginia (como a atriz descobriu na pesquisa) e pela atriz (no set de filmagens) gerava a abertura (material, no corpo) para a chegada da personagem. No *making of* do filme a atriz informa, ainda, que o maneirismo adquirido com o enrolar de cigarros permaneceu após o fim das filmagens, sendo incorporado pela pessoa atriz e reverberando Virginia. Os efeitos do ciborgue-máscara, assim não necessariamente terminam sempre no depois da cena.

Analisamos neste Capítulo o ciborgue em sua constituição a partir da máscara, a fim de compreender como se constituem subjetivamente os humanos como seres híbridos na relação entre humanos e não humanos. Conhecimento técnico e sensibilidade artística se articulam no dia a dia, agregando ciência, crenças e erotismo, relacionando pessoas e coisas. Valorizam-se a meticulosidade, a habilidade, a força, a disciplina, a experiência e o talento. Estes elementos são constituidores de práticas que possibilitam a confecção de um microcosmo paralelo que, embora seja entendido como “faz de conta”, é uma realidade vivida por humanos (ou pós-humanos, como aponta Preciado, 2011).

No capítulo anterior mostramos como, na visão nativa dos ciborgues-máquinas, ou seja, de como as máquinas e os objetos do set são ferramentas que aumentam as

capacidades dos órgãos de enxergar, ouvir e mover-se. Tal como visto neste capítulo, na visão dos ciborgues-máscaras, os objetos, as personagens e os roteiros, são percebidos como aumentando a capacidade de sentir, como é o caso das emoções vividas pelos atores no momento (crucial) da cena. No Capítulo seguinte, veremos como o ciborgue-máquina e o ciborgue-máscara interagem em rede, entre si e com outros personagens da vida social do set.

Capítulo 3: Coletivos híbridos, ciborgues em rede: socialidades no set

“...o real foge por todos os buracos da malha,
sempre demasiadamente larga,
das redes binárias da razão.”

Eduardo Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem*, 2002.

“Jamais estamos limitados a vínculos sociais.
Jamais nos defrontamos unicamente com objetos.
Esse diagrama final recoloca a humanidade em seu devido lugar - na permutação, a coluna
central, a articulação, a possibilidade de mediar mediadores”.

Bruno Latour, *A Esperança de Pandora*, 2001.

Isolando alguns ciborgues críticos, discutimos nos Capítulos 1 e 2 *quem* são estes híbridos de humanos e não humanos que habitam a contemporaneidade e os sets cinematográficos. Neste capítulo, trataremos da análise de *quem são eles* [as pessoas-ciborgues] a partir de suas ações vinculadoras, ou seja, *que tipo de sociedade estão produzindo* (Latour, 2005), para além da microssociedade que produzem enquanto ciborgues no próprio *fazer-se* da construção perene de seu corpo e pessoa. Analisaremos, assim, como as ações individuais se tornam eficazes em sua dimensão coletiva, e de como a *socialidade* (Strathern, 1998:2006)⁹⁰ no set é estruturada a partir da ideia de ações concertadas entre si, ou seja, em *rede*⁹¹, um conjunto heterogêneo de agentes e ações interconectados e referidos uns aos outros.

Temos, portanto, alguns conceitos de teorias distintas, porém alinhadas, que precisamos esclarecer: o set congrega *coletivos híbridos em rede*, como definidos por Latour (2008), assim como *ações coletivas* que conformam uma *socialidade* particular como definido por Strathern (1998:2006). Que constituem estes conceitos nas respectivas teorias?

⁹⁰ Quando nos referirmos a Marilyn Strathern, nos apoiamos em seu livro *O Gênero da Dádiva* (1998:2006), especialmente as questões teóricas colocadas na Introdução (Estratégias Antropológicas e Um lugar no debate feminista) e na Conclusão (Dominação e Comparação), além da entrevista *Porcos e Celulares: uma conversa com Marilyn Strathern sobre antropologia e arte* (2010).

⁹¹ Régis nos oferece uma definição alternativa e sintética sobre a noção de rede na Teoria da Informação (TI): “As redes são constituídas por nós e ligações diretas ou indiretas entre os nós. O percurso não importa. As redes são acentradas, possibilitam múltiplas conexões para todas as direções. Entre os nós não há diferença qualitativa ou de tipologia. A distinção é topológica: qual o lugar ocupado por uma informação, quais as suas conexões. Se o valor na rede é o da topologia, a noção de centralidade será a de intermediação. Um nó é mais central de acordo com o número de conexões que ele intermedia.” (2012, pág. 186). Veremos no Capítulo 4 como os nós de importância variam de acordo com as etapas do ritual.

Latour define o *coletivo* como um híbrido de humanos e objetos, ambos com agências constituídas na relação que estabelecem entre si, mais especificamente, na troca de informações sociais que realizam em rede. O *coletivo*, assim, substitui o termo *sociedade*, enquanto *actante* toma o lugar do termo *ator social* (ou o indivíduo), advindos da teoria sociológica clássica. Esta reconceitualização visa atribuir agência, ou seja, capacidade de ação social, a estas unidades sociológicas reificadas. Neste sentido, *coletivos* de humanos e não humanos teriam mais mediadores (actantes ou atores sociais) a transportar informações, do que a *sociedade*, entendida como um agrupamento *a priori* que separaria as pessoas das coisas. Como aponta Segata (2008: 4) com relação ao indivíduo e sociedade na teoria de Latour:

“Antes tomados como uma espécie de entidades com ontologias bastante contornáveis e auto-explicativas passam então a ser vistos como coletivos híbridos compostos por atores que nunca estão essencialmente definidos ou estáveis e que se que se associam e se traduzem formando redes que descentram agências, purezas e universalidades.” (Segata, 2008: 4)

Embora de forma geral a teoria de Latour seja emblematicamente conhecida como do *Ator-Rede*, o próprio autor prefere o termo “actantes”⁹² para denominar os humanos e não humanos que habitam os mundos sociais por ele pesquisados. Isto porque, segundo sua avaliação, a palavra “ator” é extensamente utilizada na “sociologia do social”, que acaba por relegar a agência ao nível figurativo (“indivíduos”, “agentes econômicos”, “Mão invisível”):

“Esto es exactamete lo que las palabras “actor” y “persona” significan: nadie sabe cuánta gente actúa simultaneamente em cualquier individuo dado; inversamente, nadie sabe cuánta individualidade puder haber en una nube de puntos de datos estadísticos. La figuración da uma forma a los agentes, pero no necesariamente a la manera de um retrato fiel de um pintor *figurativo*. (...) Para romper con la influencia de lo que podría llamarse “sociologia figurativa”, la TAR usa la palabra técnica actante, que proviene del estudio de la literatura.” (Latour, 2005: 84).

Um *actante* ou um *agente* (termo também utilizado por Strathern, 1988:2006; e Gell, 1998) pode ser determinado em níveis de integração, a depender do foco da

⁹² Percorrendo a sociologia e a antropologia, outros termos poderiam ser eleitos, e vale a pena lembrá-los (bem como a seus pares) a título de compreender a escolha pelo termo “actantes” por Latour: indivíduo (sociedade), sujeito (objeto), pessoa (corpo), corpo/sexo/natureza (pessoa/gênero/cultura), moderno (primitivo).

relação social que estabelece, ultrapassando, portanto, a noção de indivíduo/sociedade e as metáforas sistêmicas explicativas, que visam enquadrar o social antes de compreender que efeitos produzem. Por exemplo, em uma relação *homem-câmera*, segundo a “teoria do social” criticada por Latour, teríamos um agente – o homem, atribuindo uma dimensão simbólica ao objeto “câmera”, um dado (da natureza) –, ou, considerando teorias que atribuem agencialidades aos objetos, *dois* agentes, o homem e a câmera. Se tomarmos, no entanto, as considerações de Latour, temos diversos *actantes* em ação – o homem, a câmera, além dos *discursos* sobre ambos (científicos, artísticos, políticos e religiosos), os *efeitos* produzidos pela máquina ou por cada um de seus componentes (lente, foco, *frame line*) no humano e vice-versa, para citar apenas algumas das agencialidades *possíveis*. O coletivo de Latour, assim, mesmo que a um primeiro olhar possua dois termos – ator e rede –, agrega, por meio da rede, uma gama de outras agências, podendo ser, portanto, utilizado tanto para se referir ao ciborgue como coletivo, quanto a um coletivo de coletivos ciborgues.

Há, no entanto, um risco de essencialização do termo *coletivo*, como efetuado por Latour, seguindo a lógica como assinalada por Strathern (1988:2006) quanto ao uso do termo *sociedade*. O risco reside em tomar os “coletivos” como se fossem “sujeitos individuais” presos na armadilha da metáfora do senso comum de sujeito individual pensado fora das relações sociais e imaginado como categoria oposta da noção, também do senso comum, de “sociedade”. A fim de evitar um novo processo redutor, utilizaremos a noção de *socialidade* de Strathern para garantir que sempre que falarmos em coletivos híbridos estamos considerando a *ação coletiva* que os conforma, ou seja, a interconexão das ações individuais dirigidas umas às outras em função das relações que mantêm entre si, dos significados e materialidades trocadas relativamente.

É importante ressaltar que Strathern também problematiza os conceitos sociológicos de indivíduo e sociedade por meio do conceito de socialidade: a fecundidade do uso deste termo reside em como o mesmo sintetiza a inserção das ações individuais em relações sociais, de tal forma que as ações sociais são dirigidas umas às outras em nome das relações sociais que os *agentes* mantêm entre si – em contraposição a uma noção de sociedade como um conjunto (todo) de indivíduos (partes). Desta forma, considero relevante utilizar a noção de *coletivo* de Latour, deixando de lado o risco de hipostasiar a metáfora do sujeito intencional e isolado, reconhecendo que a

noção de coletivo permite enfatizar a força que *reúne* humanos e não humanos que integram a ação coletiva nas relações sociais.

No set existiriam, assim, ações que poderíamos chamar individuais e coletivas considerando as ressalvas efetuadas por Strathern (1988:2006) a estes termos analíticos: a agência do que se poderia compreender como individual só existe a partir da socialidade, e é a partir desta que se constituem as subjetividades humanas. As ações individuais no set têm particularidades, seja na perspectiva dos técnicos em interface com máquinas, seja na perspectiva dos atores e atrizes em interface com máscaras: por exemplo, enquanto os primeiros devem agir de forma a parecer invisíveis no set, os segundos devem visibilizar-se a partir da emergência dos personagens em frente às câmeras. Estes *atos* deliberados se dão a partir do indivíduo, determinado cosmologicamente como aquele que termina na pele, embora suas extensões corporais sejam indispensáveis para a efetividade da socialidade. Por outro lado, há que se pensar a dimensão das relações sociais onde as ações individuais se inserem de maneira interconectada, de tal modo que constituem uma ação coletiva que, como tal, tem eficácia que a ação individual não alcança.

Nomearei tais ações como coletivas entendendo que são ações situadas em um determinado tipo de socialidade relacional e que elas se fazem como interconexão entre múltiplas ações individuais. Elas pretendem produzir uma ação coletiva concertada: trata-se, portanto, de uma “ação coletiva,” ou de um “coletivo em ação”. Temos, finalmente, a possibilidade de enquadrar os nossos ciborgues e demais coletivos híbridos não somente a partir dos objetos que a eles se conectam, mas também a partir do que eles *fazem e com quem interagem* imediatamente na cena (no quadro), em fronteira com a cena ou em segundo plano (nas bordas).

Observemos a foto a seguir, em que a *sombra* (imagem) e o seu original (dois homens com uma câmera, em cima de um trilho, ao lado de um refletor) nos dá a ideia imagético-metafórica de um coletivo, conformado por humanos e objetos: na sombra se perdem as fronteiras corporais e materiais entre homens e equipamentos enquanto filmam, ou seja, o coletivo conformado na imbricação entre humanos e não humanos *agindo* socialmente. A foto visibiliza uma heterogeneidade que, por meio de múltiplos gestos e agenciamento dos equipamentos, se transforma em uma ação integrada.



Foto: Fernando Niper, 2012.

Focalizemos exemplarmente dois tipos de ações coletivas presentes no set. A primeira, a do operador de *steadcam* no ato (gesto) de filmar, relacionando-se com a máquina (gerando o híbrido, o ciborgue) e com aqueles que circulam no interior (atores e atrizes) e borda da cena (diretor). Sua ação social inicia ritualmente ao vestir o equipamento e prossegue durante a tomada, na relação com o equipamento e as pessoas: a particularidade inscrita em seu estatuto humano-maquínico implica, portanto, em um *continuum* gestual, um encadeamento de gestos e posturas na ação de operar o *stead* (composto de suporte e câmera), movimento análogo ao definido por Leroy-Gourhan como “cadeia operatória” (1965)⁹³. A particularidade nesta atividade está no fato de que ela, embora abarque a dimensão individual do operador, necessariamente implica em

⁹³ De acordo com Claudine de France (1998: 32), poderíamos definir a *postura* como o “...*tônus que o conjunto do corpo conserva em quaisquer circunstâncias, graças à relativa rigidez do dispositivo osteomuscular (...), elemento mais constante da atividade corporal, (...) aquilo que subjaz permanentemente ao comportamento técnico inteiro*” e o *gesto* como “*uma atividade intermitente e muitas vezes parcial do corpo, e mesmo como uma sucessão de posturas [reveladas pela análise dos fotogramas]*”.

uma relação dialógica com aquilo ou aqueles que são filmados. Neste sentido, se filmar é sempre uma atividade coletiva que implica no mínimo aquele que filma (humano), a câmera (objeto), aquilo que é filmado (um enquadramento do mundo) e o efeito da filmagem (a imagem), neste caso, temos uma multiplicação de termos no coletivo efetuada pelo estatuto híbrido do operador de *steadcam*.

A segunda ação coletiva à qual daremos destaque é a inter-relação de ações sociais individuais para a encarnação do personagem pelo ator, em que a complexa máscara depende de outros humanos para sua fabricação e manutenção no set, em razão da continuidade das cenas própria ao cinema. Analisaremos como o *fazer corpo*, no caso de atores e atrizes, implica em técnicas e rituais coletivos em que participam também a equipe de arte (figurinistas, maquiadores, continuísta), o diretor e a própria câmera. Assim, as interfaces na perspectiva do ator se complicam: sejam elas *máscaras* (textos, roteiros, substâncias, objetos, vozes, duplos, outros, etc.) ou *máquinas* (câmeras e microfones), fervilham interferências e informações na ação coletiva de humanos e não humanos que permite a encarnação da personagem e suas ações em cena.

Neste nível de análise consideraremos a formação dos coletivos *em rede*: a concertação das ações individuais para a produção de resultados esperados depende da organização e circulação da informação de maneira eficiente, ou seja, persegue-se uma comunicação idealmente sem ruídos. Considerando a Teoria do Ator-Rede (ANT ou TAR) de Latour (2005) podemos compreender como as ações no set são *vinculações sociais em rede entre humanos e não humanos*, com oscilações geradas pela importância circunstancial da informação circulante.

A informação é fundamental para a compreensão do ciborgue: as interfaces, enquanto extensões conectadas ao humano, possuem, mediam e catalisam informações. A “sociedade informacional” foi assim cunhada justamente pelo fato de que tudo que existe no mundo passou a ser traduzido em termos de *problemas de codificação* (Haraway, 1985:1991: 64-65; Régis, 2012: 121-125)⁹⁴, ou seja, como a informação se comporta e circula.

Como aponta Tambiah (1985: 137-138), além da codificação, o ruído (*noise*) e a redundância (repetição) são os outros dois elementos da circulação da informação segundo a teoria da informação. O ruído age no canal de comunicação causando erro na

⁹⁴ Em campos de conhecimento como a ecologia e a biologia, por exemplo: “...os organismos deixaram de existir como objetos de conhecimento, cedendo lugar a componentes bióticos, isto é, tipos especiais de dispositivos de processamento de informação”. (Haraway, 1985:1991, pág. 64-65).

recepção correta dos sinais. Já a redundância, embora pareça supérflua, é um elemento da inteligibilidade na medida em que situa o receptor a respeito das condições de verdade da mensagem, nas palavras do autor: “*Redundancy, like the unemployed worker, is unproductive, but only when the message is to be sent through a perfect noise-free channel to a perfect receiver.*” (Corcoran, 1971: 33)”. (Tambiah, 1985: 138).

A rede existente no set não é uma organização equilibrada e estável entre humanos e não humanos, e isso decorre tanto do poder diferenciado sobre as informações, da forma pré-determinada (hierárquica) da circulação destas informações, e ainda da maior ou menor quantidade de ruídos que vão se formando no cotidiano. O set *visa* a constância, a previsibilidade, a economia (eficiência) e os resultados (eficácia), porque perseguir a imagem (tomada) é o objetivo principal compartilhado, o que é ainda mais central para aqueles que estão em posições elevadas da hierarquia, diretor e produtores. Porém, sua dinâmica, na prática, é sempre influenciada pela concentração diferenciada de poder sobre a informação, os recursos orçamentários, sobre os humanos e os objetos; pela qualidade de enunciados e quantidade de enunciadores em comunicação; e pelas relações interpessoais geradas no processo de filmagem, que escapam à hierarquia.

Para outros níveis de interação (equipes técnicas na linha horizontal da hierarquia), o *processo* do set é mais significativo que o *resultado*, do qual em geral não participam. Por exemplo, dos entrevistados, somente atores, diretores e chefes de equipe assistem aos filmes em que atuaram: demais técnicos relatam quase nunca irem ao cinema ou verem o resultado final de produções em que trabalharam. Neste sentido, para muitos dos técnicos atuantes nos bastidores de uma produção, existe um *fazer* filme e um *dever* filme (ideia de contornos gerais sobre o roteiro e sobre a possibilidade de finalização), menos que o filme como obra acabada. Do mesmo modo, na montagem, existe imagem, mas não existe set – este passa a ser um acontecimento indicial. Já nas salas de cinema, existe uma narrativa, e o set pode aparecer somente em casos como quando o envolvimento no *fazer de conta* é quebrado pelo desinteresse do espectador ou por algum efeito tão marcante que desencadeia o imaginário do *como foi feito*.

No set, observei a composição de coletivos e de coletivos integrados entre si. Podemos considerar o coletivo *homem-câmera-atriz*, o coletivo *dois homens com uma câmera, em cima de um trilho, ao lado de um refletor*, ou mesmo *todo o set em funcionamento* como coletivos. Em todos estes exemplos, importa analisar as redes que

possibilitam as corporalidades, ou seja, os fluxos de informação que atravessam e constituem tais corpos, objetos e os discursos que sobre eles. As ações individuais humanas e as potencialidades dos equipamentos são partes de uma *ação integral de filmar*. Sem os equipamentos não haveria filme, assim como sem as ações gestuais dos humanos (intencionais, automáticas ou refletidas) não haveria filme. O resultado esperado depende da integração destas múltiplas ações.

Na teoria do ator-rede, Latour visa trazer os próprios objetos (sejam eles os genes, as baleias, as pedras ou a mobília) para o conjunto dos humanos. Para o autor, não se trata de humanizar os objetos, mas de dizer que humanos e objetos tem agência.

“Se la acción está limitada a priori a lo que los humanos “con intenciones” y “con significado” hacen, es difícil ver como un martillo, un canasto, un cerrojo, un gato, una alfombra, un jarro, una lista o una etiqueta pudieran actuar. Podrían existir en el dominio de las relaciones “materiales” e “causales”, pero no en el dominio “reflexivo” y “simbólico” de las relaciones sociales. En cambio, si nos mantenemos en nuestra decisión de partir de nuestras controversias sobre actores y agencias, entonces cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor o, si no tiene figuración aún, un actante. Por lo tanto, las preguntas que deben plantearse sobre cualquier agente son simplemente las siguientes: **¿Incide de algún modo en el curso de la acción de outro agente o no? ¿ Hay alguna prueba que permita que alguien detecte esta incidencia?**” (Latour, 2005: 106, grifos meus).

“La TAR no es la afirmación vacía de que son los objetos los que hacen las cosas ‘en lugar de’ los actores humanos: disse simplemente que ninguna ciência de lo social puede iniciarse siquiera si no explora primero la cuestión de quién y qué participa de la acción, aunque signifique permitir que se incorporen elementos que, a falta de mejor término, podríamos llamar *no-humanos*. Esta expresión, como todas las demás elegidas por la TAR, no tiene ningún significado em sí misma. No designa um dominio de la realidad. No designa pequeños diablejos com sombreiros rojos que actúan a niveles atómicos, sino que sólo indican que el analista debería estar preparado para mirar y poder explicar la durabilidad y la extensión de cualquier interacción.” (Latour, 2005: 107, grifos meus).

A afirmação polêmica de Latour com relação aos *objetos* está baseada em um esquema de pensamento que o filósofo desenvolve bastante particular, mas não é impossível fazer dialogar a sua teoria com os estudos feministas, pelo contrário, é desejável, e há contiguidade entre alguns pontos centrais de teorias como as de Haraway (os objetos fazem pessoas), Preciado (as próteses tem agência) e Strathern (as relações e

os objetos são genderizados), como a fluidez dos corpos, a problematização de dicotomias engessadas, a noção de rede e trocas de informações.

Politicamente, no entanto, o contraponto é profundo. O exercício de feministas e escritores pós-coloniais é o de trazerem humanidade aos humanos objetificados, (mulheres, homossexuais, colonizados, grupos étnicos) e neste exercício, as utopias ciborguianas funcionam para pensarmos para além dos contornos corporais e para além dos poderes desiguais. Os objetivos dos autores diferem nos pontos dos respectivos projetos *políticos*, mas têm em comum a desconstrução de epistemologias científicas canônicas, que operam naturalizando pensamentos e ordens sociais, dicotomias engessadoras como natureza e cultura, sujeito e objeto.

O exercício político e metodológico de Latour é buscar reconhecer “*a impossibilidade de termos um artefato que não incorpore relações sociais, bem como a impossibilidade de definir estruturas sociais sem explicitar o amplo papel nelas desempenhado por não-humanos.*” (Latour, 2001: 243.). Latour não está afirmando que os objetos *fazem coisas no lugar dos humanos*, mas que os “*objetos ajudam a rastrear as ações sociais*” (Latour, 2008: 110), a exemplo de espaços de inovação, como o são os laboratórios, departamentos de desenho do engenheiro, painéis de provas dos especialistas em marketing, em que há numerosas controvérsias sócio-técnicas e onde os objetos – desenhos, planos, regulamentos e provas – têm uma vida claramente múltipla e complexa (Latour, 2001: 118). Estamos acrescentando a este rol, o set de filmagens.

Rastreando objetos no set em busca de relações sociais

No set, os coletivos de humanos e não humanos são críticos e visíveis, e por isso consideramos este espaço social como privilegiado para uma análise antropológica que aborda a agência dos objetos. Tomemos por exemplo, a agencialidade possível de um artefato privilegiado neste estudo: a câmera cinematográfica. Arlindo Machado (1993:2007: 191) ressalta, retomando Gilbert Simondon (1969), a ideia de que não devemos encarar a máquina como um simples artefato mecânico, pois a mesma seria, antes de tudo, a materialização de um processo mental, ou seja, um pensamento que ganhou corpo e ganhou existência autônoma. De acordo com Machado, há uma inteligência inscrita na câmera cinematográfica, “*...que corresponde a uma*

potencialidade técnica de tornar sensível a duração, de dar forma às impressões de tempo e de representar a velocidade, independentemente do que ela filma ou de quem a utiliza.” (1993:2007: 190).

“As máquinas – sobretudo as máquinas semióticas, ou seja, aquelas dedicadas prioritariamente à tarefa da representação – desempenham papel fundamental na atividade simbólica do homem contemporâneo, porque tem uma eloquência própria, que pode ser inclusive mais decisiva que a utilização particular que lhes dá cada um de seus usuários. Elas falam, elas determinam modos de percepção, elas incutem ideologias pelo que têm de saber materializado em suas peças e circuitos, pela sua maneira particular de tornar sensível o mundo de que são a mediação e por sua específica resolução do problema da codificação desse mesmo mundo.” (Machado, 1993:2007: 191).

Para Latour, rastreando os objetos (suas agências) pode-se identificar as relações sociais estabelecidas, os mediadores em ação e os efeitos dessas relações. Aqui, os objetos serão rastreados em uma perspectiva ampla, ou seja, podem ser *coisas*, mas também *humanos*, e vice versa. O caráter transitório na qualidade dos termos da relação é dado de acordo com a perspectiva dos humanos e objetos que se inter-relacionam. Quando a natureza material da pessoa se coloca a serviço da personagem, o próprio corpo humano é percebido pelos nativos como *objeto*. Da mesma forma, quando o ator posa e contracena com a câmera, o faz a partir da presença indéxica do olhar do espectador presente no centro da lente, humanizando, portanto, a câmera. O mesmo ocorre quando a relação entre atores seja por meio de diálogo ou uma coreografia, implica em interdependência: eu só posso agir se o outro age de maneira coerente em relação à minha ação, ou seja, as ações de estímulo-resposta tornam os humanos como extensões corporais dos próprios humanos, como no circuito do sistema de feedbacks da teoria do ciborgue. Podemos mencionar, ainda, o movimento ocorrido quando o personagem se desloca do lugar do objeto (um texto), para uma abstração (uma interpretação do texto) e para se materializar como humano (o personagem vivido no set). O mesmo podemos dizer da dimensão biográfica dos filmes, que os torna, seja no set ou após a finalização, *personificados* em alguma medida.

Estes movimentos em rede que alteram a qualidade dos objetos e pessoas na *socialidade* estabelecida – ou seja, a depender da relação, da posição e da direção em que a informação está sendo transmitida, trocada, podemos ter objetos mais humanos ou

humanos mais objetificados⁹⁵ –, são análogos ao analisado por Strathern (2013) quanto às trocas na Melanésia:

“E, de fato, as mulheres são tradicionalmente, ou classicamente, consideradas como objetos de modo similar e a elas são dados nomes de conchas. Mas antes que alguém se aborreça com mulheres sendo tratadas como objetos, precisamos perguntar o que são esses objetos. E esses objetos acabam sendo pessoas, porque essas conchas se referem, de fato, à fertilidade feminina e são, realmente, tratadas como pessoas. Portanto, apesar de se tornarem objetos em uma transação, não são objetos no sentido ocidental de entidades não personificadas, ou seja, das coisas a que estamos acostumados.” (Simoni, Cardoso, Oliveira & Bulamah, 2013).

A partir da fronteira que separa a cena e o que acontece em seu exterior imediato, analisaremos as ações coletivas dos ciborgues *máquina* e *máscara* – aqueles que estão mais próximos à produção das imagens propriamente ditas –, sua relação com outros humanos e não humanos que com eles se conectam para conformá-los, até que o foco se feche e cheguemos à pequena luz refletida na pupila do ator.

Iniciemos pelo ciborgue-máquina, por meio do operador de *steadcam*: propositalmente não abordamos este sujeito em profundidade no Capítulo 1, quando descrevemos a conformação dos ciborgues de natureza maquinária, porque este é o ciborgue que nos leva, neste momento, a outro nível da análise, a saber, o da integração dos ciborgues em rede produzindo socialidades na perspectiva da relação com as máquinas do set.

O operador de *steadcam* tanto propicia entender um tipo de relação simbiótica entre humano e máquina (relação individual por meio da prótese), como permite o acesso às relações em rede que produzem a socialidade do set (relação coletiva por meio do gesto): o operador, por meio dos *atos* de vestir e operar o equipamento conforma um híbrido e produz uma subjetividade particular, ao passo que, paralelamente, pela sua atuação no set (*filmar com seu corpo*), estabelece relações sociais coletivamente.

Vamos, portanto, segui-lo, a fim de rastrear o social como nos ensina Latour. Este rastreamento será feito a partir da fala nativa, ou seja, das percepções apresentadas pelo próprio ciborgue em entrevistas, além da observação direta da antropóloga no set,

⁹⁵ Igor Koptoff (2008) destrincha esta noção de humanos objetificados a propósito da mercantilização de pessoas ou dos conflitos em torno do aborto. Ver: *A biografia social das coisas: a mercantilização como processo*.

nos momentos de filmagem. Iniciemos com a observação desta imagem do operador de *steadcam*, com seu equipamento que possibilita *vestir* a câmera:



Foto gentilmente cedida por Fabrício Tadeu, operador de *steadcam*, 2013.

Segundo as palavras do entrevistado, o *steadcam* é um equipamento feito à medida de se ajustar e se adequar às configurações e peculiaridades do corpo humano e aos seus movimentos, e que funciona da seguinte forma:

“O *steadcam* é composto por três partes fundamentais – o colete, em inglês, *vest*, que cobre o tronco do operador, tem a parte da cintura, que é uma parte muito importante, que é onde o peso vai se sustentar, para não estragar muito a coluna do operador. Existe uma segunda parte, vou fazer um desenho para você...aqui é a cintura. O braço, hoje em dia tem o braço que faz a ligação no colete por trás, eu já experimentei, mas prefiro este que sai por aqui. E sou destro, mas opero com a mão esquerda. Bom, ai qual foi o princípio que usaram? Bom, eu preciso amortecer os solavancos, as passadas do operador, além de qualquer outra trepidação eventual que acontecer, o vento, enfim. Então pensaram o seguinte, quando você anda com o copo de água cheio, é o seu braço que compensa [o entrevistado faz todos os movimentos para demonstrar], só que o braço faz isso voluntariamente porque temos um cérebro que comanda ele, e manda esta mensagem, pensaram num braço com este mesmo princípio só que mecânico, que

tivesse dois estágios, que segurasse aqui [mostra a pinça]. Então inventaram este braço, o braço do *stead*, então no princípio era com molas, tinha 3 molas aqui, 3 molas aqui, esta articulação, quem faz o movimento, em vez de ser o cérebro, é o operador. A mão do steadcam se chama *gimbal*, que é a garra, um poste, que a gente chama de *sled* em inglês, e o braço se chama *arm*, como no inglês (levanta com o copo d'água e demonstra como funciona o braço). Só que no steadcam, em vez do copo você está segurando o poste. Ai entra um outro sistema, aqui é totalmente mecânico [o encaixe do braço, e este com dois estágios], ai entra uma viagem de outra física, o poste, o *sled*, onde vai a câmera, é uma viagem a parte, é um conjunto de vetores, um sistema que se conecta a este outro sistema aqui, que é o operador, o colete, o braço e a mão direita do operador, controlando a altura e a posição da ponta do braço, que é o que vai se ligar ao poste. Este poste, onde vai a câmera, que é o principal do *stead* – na verdade o principal é o braço – mas enfim, vou desenhar aqui, aqui esta a câmera, e a lente. Aqui vai o poste, com as baterias e o monitor, através do qual o operador vê o que esta filmando.” (Fabrício Tadeu, operador de *steadcam*, 2011).

Segundo Fabrício, ainda:

“Nos anos 1970 já se fabricavam câmeras de cinema que continham dentro dela uma mini câmera de vídeo, que transmitia exatamente em termos de enquadramento o que imprimia na película [primórdio do vídeo assit], então uma evolução leva a outra, como estas câmeras já obtinham uma imagem de vídeo que não podiam ser aproveitadas devido a qualidade ruim, já dava uma noção ao diretor que não podia ver o que estava sendo filmado, pois quem opera a câmera é o operador, surgiu esta invenção. A partir daí o steadcam ficou possível, porque o operador de steadcam não pode colocar o olho no visor, é incompatível com os princípios físicos do *stead*, então colocou-se a imagem aqui. O que é este *sled*? Este braço vai se ligar a este poste através da mãozinha que chama *gimbal*, que é um negocio que abraça o poste e dele sai uma pontinha que se encaixa a um pino, e este *gimbal* é mais ou menos o que a minha mão faz agora neste copo [ou seja, ele sustenta a câmera]. Ele tem dois movimentos, e ao girar, gira ate mais do que a minha mão pode fazer, gira 360 graus. O *gimbal* fica próximo aos seus contrapesos que são as baterias e o monitor, levemente tombando aqui para baixo o peso das baterias para ficar verticalizado, isso no caso do *high mode*, que é quando a câmera esta alta, se for o caso do *low mode*, você rouba [o peso] ao contrário, deixa a parte da câmera mais pesada que ela vai ficar embaixo. Então estes dois sistemas separados se conectam.” (Fabrício Tadeu, operador de *steadcam*, 2011).

Segundo o próprio Fabrício, trata-se de um sistema homem-máquina em que contribuem o cérebro, o olhar, as articulações e a força do operador, e as potencialidades e as limitações da máquina que, embora imite as articulações de braço e

mão humanas, continua sendo uma imitação imperfeita e dependente do humano. A coluna do operador é, assim, a coluna da máquina, e a energia do humano a energia que a faz emanar sua agência. Logo, a partir da fala nativa, pode-se afirmar que o operador profissional reconhece que o *steadcam* foi feito para ser uma continuidade ou prolongamento de seu corpo obedecendo a uma reprodução mecânica das capacidades corporais dos humanos que impactam a sua capacidade perceptiva (o olhar) do mundo: neste sentido, o equipamento amplia, por meio de todo o corpo do operador, a capacidade de ver, tanto do humano, quanto da própria câmera.



Equipamento de *steadcam*. Fonte: Google Imagens.



Gimbal. Fonte: Google Imagens.

O *steadcam* é uma interface integradora, se seguirmos a classificação de Poissant (2009: 82-83), ou seja, trata-se de uma extensão corporal do nível da automação, em que a máquina, associada ao humano, tenta reproduzir o que está vivo: um braço e suas capacidades motoras (ser o suporte da câmera); e o cérebro, no que concerne à capacidade perceptiva possibilitada pela visão (a própria câmera em ação de filmagem). Neste caso, a máquina, ainda, integra humano e câmera, é uma prótese que objetiva *reparar* a trepidação da câmera e *aperfeiçoar* a captação de imagens de forma que o espectador tenha uma perspectiva de seu próprio olhar enquanto caminha. Esta prótese, embora tendo sido criada com vistas ao cinema, tem sua filiação nas próteses de reconstituição de membros surgidas nos laboratórios biomédicos. O corpo humano do operador é parte intrínseca da prótese, sem o qual esta não produz efeitos.

“Tomemos apenas um exemplo óbvio, mas muito complexo: as múltiplas ações da mão são muito mais difíceis de reproduzir do que se imaginava antigamente. Abdução, adução, flexão e extensão da mão e suas várias funções de agarrar, prender, reter, girar para cima e para baixo, que tornam possíveis múltiplos movimentos (beliscar, acariciar, coçar, esfregar, empurrar, bater, etc.) desafiam qualquer retorno à simples aparência da mão. E estamos muito longe das conexões que envolvem mais de quarenta músculos com todos os seus tendões e milhares de terminações nervosas e que tornam possível coordenar a mão com o antebraço, o braço e o restante do corpo.” (Poissant, 2009: 85).

De acordo com Preciado (2009: 152), o estatuto *borderline* de uma prótese expressa a impossibilidade de traçar limites nítidos entre o “natural” e o “artificial”, “o corpo” e a “máquina”. A prótese, neste sentido, mostra que a relação corpo-máquina não pode ser compreendida como uma montagem de partes anódinas e articuladas conjuntamente que cumprem um labor específico – ela modifica as atividades do corpo orgânico, e sua incorporação “alucinatória” conforma o ciborgue. Esta dimensão está implicada na operação do *steadcam*, e então temos outras agências em funcionamento. Nas palavras do operador do *steadcam*:

“O interventor é o operador. O operador é o que faz: seguro aqui com a mão esquerda no poste, fazendo o movimento de panorâmica (vertical, *tilt*, e horizontal, *pan*), a mão direita segura o *gimbal* e localiza o poste, que tem a câmera como meu objetivo de posicionamento, e as minhas pernas andam e o meu cérebro pensa, e eu faço isso sempre apreciando o enquadramento, e conhecendo as estruturas narrativas, tem que conhecer de cinema, o trabalho de *steadcam* é muito complexo, é uma máquina que é uma loucura, o *stead*, é uma força, é quase uma transformação mediúnica mesmo o negócio, como se você vestisse a roupa de Ogum na festa de São Jorge, você prolonga,

“você aumenta os seus sentidos, a sensação é essa. É uma prótese quase de corpo inteiro, é um corpo todo, é mais que um esqueleto, é melhor que um esqueleto, e é uma máquina, você com o *steadcam* é que é a máquina, a máquina sem o operador não é máquina, é um conjunto, a máquina não trabalha sozinha, e você deixa de ser só um operador.” (Fabrício Tadeu, operador de *steadcam*, 2011).

Nesta fala nativa, o operador reconhece sua íntima relação com o equipamento de *steadcam*, ou seja, sua subjetividade é constituída na relação de identidade que cria com a máquina: trata-se de um coletivo híbrido de humano e máquina, ou seja, de um coletivo ciborgue em nível “individual”. Ele alterna falas onde a máquina não trabalha sozinha e onde o operador nada é sem a máquina. Outros enunciados remetem diretamente à constituição de uma unidade entre operador e máquina: “*você com o steadcam é que é a máquina*”, “*a máquina sem o operador não é máquina*”, “*você deixa de ser um só operador*”. O nativo vai além em sua própria análise do processo de produção de sua subjetividade (f[r]icção) quando está operando o equipamento: “*o stead é uma força*”; “*é quase uma transformação mediúnica*”, “*é como se você vestisse a roupa de Ogum na festa de São Jorge*”, “*você aumenta os seus sentidos*”: o equipamento de *steadcam*, neste sentido, é, também, uma *máscara*.

Há ainda a questão da relação entre o operador e a câmera a partir do momento que se instaura esta relação no cotidiano, o aprendizado do corpo, o *acostumar-se*: o entrevistado ressalta, ao ser questionado por mudanças corporais advindas do uso do equipamento, que os onze anos de trabalho com o *steadcam* teriam “des-lesionado” seu corpo, fortalecendo-o e reduzindo desconfortos na coluna. Atribui a isso o fato de a extensão lhe ter feito aprender “*a ficar em pé corretamente*”, a “*usar a força em uma intensidade certa*”, a “*economizar energia*” e a ter “*sabedoria de como lidar com o meu corpo*”.

“No início foi difícil, mas o corpo foi se fortalecendo, e fortalecendo os músculos que estou utilizando, minhas costas ficaram mais fortalecidas, usei muito a força de empuxo, e as pernas também tem que se fortalecer. Mas não é nada do outro mundo, eu não tenho dores de colunas, isso ocorre de vez em quando, e eu me trato com acupuntura, mas já tem mais de um ano que não faço uma sessão. Faço alongamentos em casa, moro em um lugar onde eu posso relaxar, enfim. Eu não posso gastar muita energia em outras atividades, pois eu já gasto muito energia operando o *steadcam*, alongar é muito importante, eu às vezes alongo durante três horas, eu me alongo todo dia, mas nem sempre tanto tempo. Eu não sinto falta de atividade esportiva porque opero o *steadcam*,

porque ele é atlético, estimula o intelecto, deste ponto de vista é uma atividade esportiva bem completa.” (Fabrício Tadeu, operador de *steadcam*, 2011).

Como vimos na análise acerca do potencial das máscaras, a noção de *acostumar-se* é desenvolvida por Lagrou (2007) a propósito dos rituais de abertura e fechamento dos corpos Kaxinawa: é a partir da pintura corporal, modalidades de arte como a tecelagem e da interação com a *ayuaska*, que estes indígenas conformam corpos mais ou menos humanos de acordo com o conceito de humanidade daquela sociedade. Acostumar-se, portanto, é *fazer corpo*, a partir do aprendizado que o molda em relação aos objetos exteriores e interiores com os quais participam em relações sociais. Acreditamos que, de maneira análoga, embora diversa, o operador de *steadcam* efetua um trabalho progressivo de adequação de seu corpo ao corpo do equipamento, processo que é contínuo, cumulativo e envolve conhecer sensivelmente o objeto.

Os objetos necessários para que as ações do operador produzam efeitos no set (o próprio equipamento de *steadcam* e a câmera) se relacionam conformando um ciborgue. Há relação de alteridade entre o operador e a máquina, para progressivamente ser produzida uma relação de identificação, de complementação, simbiose; mas a eficácia deste híbrido só ocorre em sua relação prática com o diretor e os elementos da cena que busca captar. O operador de *steadcam* deve filmar os atores enquanto estes estão em movimento, geralmente caminhando, uma vez que o efeito visual produzido para o espectador é o de movimento do olhar humano sem trepidações. Neste sentido, ele deve também desenvolver sensibilidade específica para relacionar-se com o ciborgue-máscara praticamente no interior da cena.

As cenas que filma são tecnicamente mais complexas, e consideradas mais especiais por envolver a própria particularidade do híbrido: o operador de *steadcam*, no set, é foco de atenção por parte da equipe de maquinária e fotografia, que contribuem no seu fazer corpo, lhe dando apoio ao vestir e retirar o equipamento, e pelo próprio diretor, que o dirige perenemente. Na relação hierárquica, ele é um técnico que detém prestígio ímpar devido a esta capacidade de hibridação com a máquina (força, potência mediúnica, como destaca em suas palavras). O que emerge nas entrevistas como a percepção de uma transformação subjetiva do operador também é compartilhado pelas outras pessoas no set, que passam a referir-se ao operador+*steadcam* apenas como “o *stead*”, ou seja, um humano-câmera. Após vestir câmera e realizar a re-subjetivação

particular ao *stead*, é na relação de filmar, de colocar o ciborgue/*steadcam* em ação, que o transe efetivamente acontece e os efeitos passam para o plano do visível: são captadas imagens especiais.

O ciborgue *steadcam* é o coletivo por excelência que nos permite passar para o entendimento da integração em rede de ciborgues, humanos e objetos no set. Sua ação se dá na relação com a tomada, e falar de seu funcionamento implica imediatamente falar da integração com o diretor e com os atores em cena. Durante a tomada, ele é a própria câmera funcionando como o olhar do diretor; é a própria interface entre os atores e este olhar; é o primeiro *voyeur* do filme, precedendo o espectador, um *voyeur* humano-maquínico.

Que rastreamos até agora? O *steadcam* cria, com o operador, uma relação simbiótica, em que o objeto, por suas características, molda e ensina o humano, que lhe coordena: ambos agem em conjunto, transferindo informações que fluem em direção mútua. O objeto, na visão nativa, imita algumas características do corpo humano, de maneira a reproduzir um olhar “sem trepidações”, tal qual o olhar humano “natural”. Passemos agora a focalizar e analisar como se dá a integração dos ciborgues, humanos e objetos no set, levando também em conta sua organização e distribuição espacial.

Cenas e bordas

*“No coração do faroeste, a estrela troca de roupa a cada sequência.
A elegância supera a verossimilhança. O estético domina o real.”*
Edgar Morin, *As estrelas: mito e sedução no cinema*, 1972.

No Capítulo 1 vimos como os técnicos das equipes de fotografia e som atuam na extremidade fronteira entre o que está fora e o que está dentro do quadro de uma determinada tomada de cena. Também mencionamos como são necessários atos rituais específicos para resguardar a relação entre o ciborgue-máscara e o ciborgue-máquina quando do contato direto, até mesmo físico, entre eles. O objetivo desta sessão é complementar: visa descrever como *agem* os técnicos que podemos encontrar nas bordas, isto é, numa camada além da fronteira que demarca o que está no quadro e o que está fora de quadro, mais especificamente membros da equipe de arte (figurino, maquiagem, cabelo e contrarregra), além da figura do continuísta.

Estou denominando como a *borda da cena* o espaço sócio-geográfico composto por técnicos de figurino, maquiagem e cabelo, continuísta e contrarregra, um passo atrás das equipes de som e fotografia. Ou seja, os técnicos que abastecem a cena diretamente com objetos e agências. Temos, assim, a interseção entre o que está fora do quadro e o que está dentro do quadro, neste entorno imediato ao local fisicamente definido em que será filmada uma tomada. Estes técnicos manuseiam seus corpos e objetos discretamente com foco no quadro, observando meticulosamente o que se passa na tomada.

Digamos que, embora de um ponto de vista macrossocial estes técnicos também sejam ciborgues contemporâneos, na perspectiva analítica que adotamos iremos analisá-los enquanto *actantes mediadores* (Latour, 2005) da conformação dos ciborgues: eles transportam informação que transforma, gerando o híbrido, uma microssociedade específica, um coletivo humano-animal-maquínico, o ciborgue-máscara.

O conceito de mediadores da ação na teoria do Ator-Rede de Latour é um qualitativo dos atores sociais, ou, em seu conceito alternativo, dos actantes. Para Latour, os atores sociais poderiam se comportar como *intermediários* ou *mediadores* da ação social: os *intermediários* seriam aqueles agentes (actantes) que transportam significados sem força de transformação (“*uma caixa preta que funciona como uma unidade*”), enquanto os *mediadores* tem a capacidade de transformar, traduzir, distorcer e modificar o significado ou os elementos que, se supõe, devem transportar (“*podem ser um, nada, vários ou o infinito*”), (Latour, 2005: 63, tradução livre). Utilizando um exemplo do próprio Latour a título de esclarecer estes termos, tem-se que:

“Aunque el matiz pareza discutible, sus efectos son radicales. Si, por ejemplo, una diferencia social se “expresa en” o se “proyecta sobre” un detalle vinculado a la moda, pero este detalle – digamos el brillo de la seda o en vez del del nailon – se toma un intermediário que transporta fielmente algún significado social – “la seda representa lo sofisticado”, “el nailon lo no sofisticado” – entonces es en vano que se haga referencia ao detalle de la tela, que se há puesto em em escena puramente com un proposito ilustrativo(...). Aún sin la diferencia química entre la seda y el nailon, la diferencia social entre sofisticado y no sofisticado de todos modos habría existido; simplemente há sido “representada” en una pieza de tela que se há mantenido totalmente indiferente a su composición. Si, por el contrario, se tratan las diferencias químicas o de manufatura como otros tantos mediadores entonces pude suceder que *sin* los muchos matices materiales indefinidos que diferencian la sensación, el tacto, el color, el brillo de la seda y el del nailon, esta diferencia social podría no existir en absoluto.” (Latour, 2005: 63).

Rigorosamente, a partir da simetria proposta por Latour, poderíamos considerar máquinas e máscaras como objetos mediadores das ações dos humanos no set, porque carregam informações transformadoras da ação social dos humanos. O foco nesta sessão, no entanto, está centrado nos próprios humanos, nos agentes (atores sociais, actantes humanos) mediadores das ações do ciborgue-máscara. O coletivo que atua na borda contribuindo com atores e atrizes na conformação da interface com a máscara, faz mais do que transportar informações ao ciborgue: ele é composto por mediadores que transformam o resultado da interação social, manipulando objetos caros ao ciborgue e participando dos rituais relativos a ele/ela. Agindo coletivamente possibilitam a emergência da personagem, mas também do contexto ou mundo possível desejado pela narrativa fílmica.

Iniciemos pelo contrarregra. Francisco Pires (Chiquinho) começou atuando em televisão, onde trabalhava com cenografia. Posteriormente migrou para o cinema, tendo trabalhado em produções nacionais e internacionais, onde trabalha há 25 anos. Sua função compõe a equipe de arte. Destaca *A hora marcada* como um filme “bom de fazer”: “*Porque tem coisas que acontecem em cinema que você se identifica, com as pessoas. Naquela época a integração total com a equipe foi muito marcante.*”

A contrarregra, como função técnica, faz parte da equipe de arte: a cenografia entrega o set pronto e o contrarregra, uma pessoa, deve atuar durante as filmagens, ajustando os objetos segundo a demanda do diretor e do fotógrafo e criando soluções para tais ajustes. Segundo o nativo:

“Toda profissão tem um nome ligado ao fazer, o carpinteiro, madeira, o ferreiro, o ferro, e o contrarregra não tem isso. Eu acho que o cara que colocou este nome, o fez para não colocar “exceção”, pois o contra regra é a exceção à regra. Por exemplo, se tem uma parede que não pode colocar um prego, eu vou lá e colo. Este é um exemplo simples das coisas impossíveis que eu tenho que fazer (risos).” (Chiquinho, contrarregra, 2011).

O material de Chiquinho ocupa uma van inteira: lá, encontra-se “*aquilo que vai resolver o que está na cabeça do diretor*”. Variam os objetos entre cola, arame, prego, martelo, alicate, ferramentas: “*Mas o contrarregra não é o feitista, de efeito especial. Ele faz coisas que ele aprendeu a fazer: colocar um sangue aqui, quebrar uma garrafa, coisas mais fáceis do que o cara do efeito. E tentando definir então, é o curinga do*

baralho.” (Chiquinho, contrarregra, 2011). Ao ser questionado sobre o que mais lhe agrada em seu dia a dia como contrarregra, o nativo responde que *“lhe dêem uma missão impossível.”*

Sigamos outra *mediadora*, a continuísta Patrícia Alencastro, que trabalha em cinema há 22 anos, e já atuou em mais de 100 longas metragens. Ela sintetiza seu trabalho a partir da seguinte frase: *“Onde a câmera vai eu tenho que ir.”* Ela reconhece aqui a agência da câmera e agência de sua atividade de continuísta, mas se coloca como seguindo o caminho da câmera, ou seja, na fala nativa, os objetos produzem efeitos: *“A responsabilidade pela ação deve ser dividida entre os vários actantes. Eis o primeiro dos quatro significados de mediação”* (Latour, 2001: 208).

Sua função de vigília com relação ao filme produz a costura do enredo contido no roteiro. Mais que os objetos propriamente ditos que utiliza para sua função – o computador, a máquina fotográfica, a caneta e o papel – a atenção e a concentração, bem como “jogo de cintura” para relacionar-se com as demais equipes, são elementos de destaque em sua fala quanto às principais necessidades de sua profissão. O seu trabalho implica em anotar tudo o que se passa na cena, desde alterações no texto até movimentações de cena e caracterização das personagens.

A preparação para o trabalho, segundo a informante, inicia alguns dias antes das filmagens. Ela lê o roteiro, e depois há um momento, com a equipe de direção do filme, de nivelamento acerca dos entendimentos sobre o filme. Ela cita a passagem do tempo da estória como um dos fatores que sempre merece especial atenção por parte dela:

“Eu tenho as minhas perguntas que eu chamo de “questões filosóficas” (risos), como o que este personagem foi fazer aí, ele sentiu isso ou aquilo, está frio ou está calor, etc., e dúvidas mesmo sobre o roteiro. E daí, da filmagem para frente, essa é a nossa base de trabalho. É claro que muda depois, mudam falas, uma cena pode mudar do dia para noite, da noite para o dia, e vamos justamente ajustando isso, tendo esta base bem feita, que estória você está contando, fica muito mais fácil durante as filmagens não perder o fio da meada do acontecimento das coisas, porque **é na filmagem que acontece a estória verdadeiramente.**” (Patrícia Alencastro, continuísta, 2011).

No set, a continuísta deve dominar minimamente as técnicas de seus colegas, para saber como dialogar com eles e orientá-los ou demandá-los nas questões próprias da continuidade – sem conhecer o que a equipe de fotografia, som e arte fazem, bem

como os limites dessas ações técnicas, ela não poderia interferir com demandas que lhe são próprias. Do ponto de vista da comunicação, Patrícia explica que teoricamente ela deve se comunicar com o primeiro assistente do diretor, e ressalta que embora possa dirigir-se diretamente a ele, *“existem pessoas para filtrar isso, então às vezes eu falo com o Gustavo [diretor de fotografia], às vezes eu falo com a Gigi [primeira assistente do diretor], se for uma coisa do figurino eu falo direto com eles e alguém vai lá resolver, não precisa todo mundo ficar sabendo tudo, você vai diretamente na pessoa que vai resolver o assunto.”*

Os filtros que “limpam” a informação circulante podem estar contidos na estrutura hierárquica (quem fala com quem), mas em alguns casos, se necessário, pode acontecer troca de informações fora do que está pré-determinado por tal estrutura. Esta negociação cotidiana com relação à hierarquia deve ser dilapidada, para evitar problemas para o filme gerados por informações ruidosas. A hierarquia é uma divisão do trabalho que implica em fronteiras entre enunciadorees para que os enunciados produzam efeitos para o filme. Esta demarcação é também física, o que constitui o espaço social do set, ou seja, um território ordenado segundo a lógica nativa.

“Quando você está no set, você está em um lugar **sagrado**, é uma coisa muito preciosa, muito peculiar. Você vê quantas pessoas se envolvem, o quanto se gasta, para você ter aquele momento ali. Aquela momento é uma coisa única, uma coisa mágica que pode não se repetir nunca mais. Você não sabe, porque quando os atores estão em cena, idealmente eles vão fazer o melhor, o mais verdadeiro que eles tem para cena, e você tem que estar com tudo pronto para captar aquilo.” (Patrícia Alencastro, continuísta, 2011).

“Tudo mundo que está diretamente envolvido na cena, está completamente atento para isso, e desejando que aquilo aconteça da melhor forma, então tecnicamente estão todos muito preparados, não dá para ter interferências, não dá para ter uma pessoa desavisada que vai parar na minha frente, ou na frente de um cara que vai ter que se locomover ante a ação de um personagem, então não dá para existir isso, você tem que estar muito atento a tudo e saber como tudo funciona, você tem que dominar a engrenagem, senão, se houver alguma interferência na peça, você vai perder a magia.” (Patrícia Alencastro, continuísta, 2011).

Evitar ruídos de comunicação no set é uma forma de resguardar a *magia*. Esta noção de magia e sacralidade do set presente na fala da continuísta é generalizada no entendimento nativo, e por isso definimos a tomada/cena como o centro desta sociedade

particular. A dimensão sagrada da tomada é fruto de diversas questões que vão desde a economicidade orçamentária de um dia de trabalho no set, à valorização dos esforços de uma série de profissionais envolvidos que produzem ações e resultados; ao fato de que no set circulam atores e atrizes, misteriosos seres *capazes de encarnar outras pessoas*; além disso, o set remete à figura do diretor do filme, aquele que personifica todas as ações e agências, na medida em que tem o poder de demandar e questionar a gama de processos complexos que a ele se submetem. Estes fatores separam o set do mundo como um *lugar* particular, onde acontecem eventos especiais.

A estes fatores, soma-se outro fator discrepante de percepção do set como mágico: a característica própria à fotografia, ou seja, a captação da imagem implica em fixar um momento único, que não pode ser, no limite, repetido. No momento da tomada, atores e diretores, figuras também sacralizadas por serem os principais agentes da cena, estão concentrados e envolvidos em produzir, por meio de seus corpos, a imagem no plano do real a ser captada para o plano da imagem ficcional – material, porque inscrita na película, mas de alguma forma irreal, por passar para outro plano da realidade, uma espécie de fora do mundo que ao mesmo tempo o aprisiona.

Dois autores que se debruçaram sobre a fotografia – sua fenomenologia e história social – nos auxiliam nesta compreensão do caráter mágico da fotografia, Roland Barthes e Susan Sontag. Barthes (1980: 88) salienta que a fotografia funda o passado e o presente, e isso ocorre por meio da intrincada relação entre humano (que bate a foto) e máquina (que capta a humanidade presente no mundo, em um momento radicalmente específico). Sontag (1973: 2004), a respeito da fotografia, explica como as mesmas são sentidas pelas pessoas como “pedaços do mundo” ou “miniaturas da realidade”. Esta noção de aprisionamento imposto pelo *retrato* como imagem objetiva de um momento que perpetua uma “realidade” singular, tem um outro lado a saber, o fato de que as fotografias se transformam: “...são também reduzidas, ampliadas, recortadas, adaptadas, adulteradas. Elas envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel, desaparecem, tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas”. (Sontag, 1973: 2004: 5).

Assim, a figura da continuísta comporta uma técnica, ou seja, garantir uma lógica estética ao filme, por meio de evitação de incoerências e erros na imagem em movimento, mas também carrega um conteúdo social específico, a saber, o de proteção do momento mágico de gravação da tomada, em que os ciborgues máquina e máscara

estão prontos a dar tudo de si, em que o diretor está orquestrando, dirigindo, materializando ideias, primeiro, ao dirigir os atores, e na película, no momento do *shot*. A continuísta é uma guardiã do processo de gravação de tomadas – percebido então como mágico –, que em outro momento, juntas, compõem cenas e sequências do filme. Ela deve auxiliar o diretor, mas também outras equipes, no sentido de registrar, catalogar, organizar, reforçar, por meio de observação, atenção, compreensão filosófica do enredo, etc. – lhe é outorgada a função de cuidado, de resguardo da magia.

Do ponto de vista da interseção é importante o papel da continuísta em relação aos aspectos propriamente relacionados à imagem que será impressa no vídeo. Neste sentido, a continuidade deve informar à maquiagem e ao figurino aspectos sobre as filmagens que serão realizadas naquele momento. Curiosamente, o maquiador Auri nos dá uma pista do que seria o papel da continuidade além da garantia da coerência das imagens quando da montagem: a correção dos possíveis “erros humanos”.

Como todo mundo é humano, pode passar algum detalhe, eu sei como eu a fiz, mas não sei como ela foi filmada, então é a continuísta que recupera isso, por exemplo, o cabelo caiu na testa, aí ela me avisa. Ela tem mais coisa anotada ainda. Na verdade ela deixa mais forte para gente o que foi no dia, para que a gente não tenha dúvida. Todo dia ela chega e fala ‘hoje nós vamos filmar tal e tal dia, a pessoa está assim, etc.’.” (Auri Alex, maquiador, bailarino e ator, 2011).

Como observado pelo maquiador, a continuidade influencia diretamente o seu trabalho na medida em que consiste em orientá-lo nos seus afazeres: na percepção de Auri, a continuísta evitará, por meio do registro em relação ao material filmado, os possíveis erros humanos, considerando portanto o que é corrente no senso comum de que há uma diferença entre humanos e máquinas determinada pela possibilidade (capacidade) de errar nos primeiros, o que os separa em domínios diversos do mundo. A continuísta, portanto, cria com o maquiador uma relação coletiva na transferência mediada de informações; e a sua influência como mediadora desliza para a cena por meio das ações do maquiador, gerando, portanto, circulação de informação e produção de efeitos nas ações sociais em rede.

Já os mediadores responsáveis por figurino, maquiagem e cabelo dos atores têm em comum o fato de que suas técnicas implicam em *fazer o corpo do ator*, ou seja, eles tocam os corpos (sagrados) de atores e atrizes, contribuindo diretamente para a

caracterização das personagens no âmbito da intimidade do camarim, onde o ator se veste, onde as roupas são ajustadas, em que agulha e linha, pincéis e pequenas esponjas, são tão centrais quanto qualquer outro objeto no set. É na cadeira do maquiador que o ator está imóvel aguardando ter seu rosto transformado por meio das substâncias que compõem o seu estojo. Como dito anteriormente, estas substâncias utilizadas para maquiagem sintetizam de maneira ímpar o mundo ciborgue como descrito por Haraway: elas são feitas de vegetais, testadas em animais, usadas por humanos, e ainda, tem a capacidade de transformar uma realidade considerada “natural” para outra, ideal ou surreal.

São, portanto, tarefas que requerem extremo cuidado, além do saber específico sobre moda, costura, composição dos rostos, penteados e efeitos especiais. Trata-se ainda de lidar, com questões tais como a vaidade, a insegurança, os desejos, e finalmente, o processo de incorporação das personagens pelos atores. A caracterização é a materialização daquilo que foi imaginado pelo diretor e posteriormente por atores e atrizes no processo de construção da personagem, e será complementada (*fazendo rede*) pela fotografia.

“De fato, a beleza arquetípica da estrela reencontra o hieratismo sagrado da máscara; mas esta máscara se tornou perfeitamente aderente, é um decalque que se identifica com o rosto, se confunde com ele. (...) Aos artifícios da maquiagem e da cirurgia plástica, vão-se somando os da fotografia. A câmera deve sempre levar em conta os ângulos de filmagem para corrigir a altura das estrelas muito baixas, selecionar o perfil mais sedutor, eliminar de seu enquadramento qualquer infração à beleza. Os projetores distribuem luz e sombra pelos rostos, obedecendo a essas mesmas exigências ideais.” (Morin, 1972: 31).

No que diz respeito ao figurino, a roupa em cinema é central tanto pelo aspecto da caracterização das personagens, quanto pelas potencialidades de sua imagem difundida por meio dos filmes: é notória a relação de retro-alimentação entre moda e cinema (Lipovetsky, 2009: 241-268). A convenção largamente adotada do naturalismo ou realismo em filmes implica em divisões específicas na temática da roupa: filmes se inspiram na moda e vestuário cotidianos para vestir seus personagens, assim como os personagens e as estrelas lançam modas estéticas que serão imitadas pelos espectadores e consumidores do modo geral. Este não é um fenômeno hollywoodiano isolado: Sonia Braga e Lucélia Santos, nos anos 1970, inspiraram deveras as moças da classe média

brasileira. Faz parte da mídia imagética propagandear estilos visualmente. E em filmes de época ou de ficção científica, o vestuário pode ocupar tanta centralidade quanto o rosto icônico de atores e atrizes.

Estudos históricos e antropológicos demonstram a importância do vestuário na composição cultural das sociedades como um todo, e do ponto de vista da sociedade ocidental, ela historicamente passou a ser marcadora de gênero e *status* social, bem como em alguns casos peças de roupa foram e são utilizadas como moldagens mais ou menos violentas (espartilhos) para os corpos como aceitos hegemonicamente (Foucault, 1988:2003; Preciado, 2011; Elias, 1939:2001). Assim, tem-se, por exemplo, a noção de “caimento” adequado de uma roupa para determinados corpos.

Na produção de *Faroeste Caboclo*, devido ao porte do filme, a quantidade de roupas para atores e figurantes era enorme. Além do caminhão próprio que se dirigia ao set, havia uma sala localizada no *bunker* da produção somente para o figurino. Por se tratar de um filme de época que conta uma história passada anos 1980, pude observar as araras repletas de peças de roupas que *retratam* este período histórico do ponto de vista do cotidiano, mas também da moda. O trabalho do figurino, portanto, era refletir o contexto de uma época por meio da forma como as pessoas se vestiam.

O vestir-se, em nossa sociedade e especialmente no período narrado pela música da Legião Urbana, é uma forma de expressão, seja para romper, seja para seguir padrões. A música focaliza a perspectiva de diversas juventudes nos anos 1980, vivendo em contextos sociais particulares, se relacionando com o novo e o antigo que havia no Brasil imaginado desta época: juventude pobre ou círculos sociais abastados, pessoas mais ou menos preocupadas com questões políticas e sociais, mais ou menos engajadas em se expressar por meio da roupa. A roupa deve combinar com outros itens que compõem a estética, como o cabelo, e o trabalho dos atores é desenvolver corporalidades específicas em relação com a caracterização, que é parte, assim, da constituição da máscara.

A seleção das roupas para composição do acervo do figurino é uma atividade do detalhe: cada item deve ser cuidadosamente escolhido, classificado, agrupado, e, no período de produção (set) controlado, manuseado, atribuído a alguém. Na sala reservada ao figurino no *bunker* da produção de *Faroeste Caboclo*, era ímpar a profusão de roupas

e acessórios, organizados de maneira particular. Ao adentrar este espaço, me remeti a um outro lugar, um paralelo ao meu próprio ser e estar ali: de alguma forma a história estava inscrita naqueles objetos – por sua estética e origem (muitos advinham de brechós). Cada objeto parecia ter um valor acrescido pela sua historicidade, que ao mesmo tempo provocava minha própria memória pessoal, e tentarei ilustrar esta sensação com duas imagens produzidas por mim.



Fotos: Carmela Zigoni. Bunker da Produção de Faroeste Caboclo, sala do figurino, 2011.



A equipe de figurino de um filme tem a responsabilidade de vestir o elenco conforme definido pelo conceito do filme, determinado pelo diretor com a equipe de arte – mais ou menos como exposto visualmente nesta segunda foto apresentada, tirada na sala da equipe de arte no *bunker* da produção do filme. Em geral a figurinista recebe um *briefing* sobre este conceito, que externaliza a estética relativa ao filme e especificamente ao figurino. Após estas instruções, é necessário tomar as medidas (dos corpos) dos atores principais e inicia-se o processo de pesquisa em livros e filmes, a fim de inventariar peças necessárias e partir para outra etapa de pesquisa, em lojas e brechós. Com algumas propostas, a figurinista apresenta o guarda-roupa à equipe de arte e ao diretor do filme, e são feitas escolhas. Neste processo, atores e atrizes devem posar para o diretor e a câmera com diferentes itens do vestuário⁹⁶. Posteriormente, cada dia de filmagens, cada cena, terá um roteiro pré-definido de que roupas serão usadas. As escolhas estão intimamente ligadas à fotografia do filme: quando circulava em uma locação noturna na UnB, fui confundida pela figurinista chefe, Valéria Stefani, com uma figurante, e ouvi a seguinte explanação: “*Branco hoje não pode, tem que escolher outra roupa*”.

A maquiagem, o cabelo e a roupa são aspectos inseparáveis que compõem a caracterização dos atores, elementos que aderem aos seus corpos na composição das personagens e contribuem nos movimentos de subjetivação ou des-subjetivação efetuados no set, além de dialogarem fortemente com os aspectos fotográficos do filme. Segundo o maquiador Auri, que também é ator:

“Todo ator quer estar bonito no vídeo. Raros atores se permitem ficar feios no vídeo. Eu particularmente como ator acho maravilhoso você estar feio, você estar estranho no vídeo. Um ou outro pedem para levantar um olhinho caído, afinar o nariz um pouquinho, afina a bochecha, mas não acontece muito. Isso acontece muito mais em TV, ou em publicidade. Em cinema você vê a caracterização mais geral, se a pessoa precisa ficar com o nariz torto fica. Dependendo do tipo de filme você coloca mais olheira do que o ator já tem, porque se torna um mundo mais paralelo ao real, porque

⁹⁶ Para uma visão prática deste processo, ver o filme *O Inferno de Henri-Georges Clouzot*, de Serge Bromberg e Ruxandra Medrea (França, 2009), que apresenta imagens dos testes visuais feitos por Henri-Georges Clouzot com a atriz Romy Schneider para o filme *L'Enfer* (O inferno), tanto quanto ao figurino, tanto quanto aos movimentos corporais e de rosto, com o acréscimo das experimentações alinhadas ao movimento artístico OP (Optical Art), da década de 1950.

tem noitada, tem um pouquinho de droga, de farra, que é o que leva todo mundo ficar com olheira.” (Auri, maquiador, ator e bailarino, 2011).

O enunciado do maquiador refere-se, portanto, a esta íntima relação entre aquele que maquia e aquele que é maquiado, o mesmo para aquele que veste e quem é vestido, permeada por negociações que refletem os desejos do ator e da personagem ao mesmo tempo. Ao solicitar ajustes no rosto ou em determinadas vestes visando a beleza na imagem fixada, atores e atrizes trazem sua subjetividade de pessoa para a personagem (interesses que ultrapassam o set), ao mesmo tempo em que buscam encontrá-la no processo de caracterização. O maquiador tem uma imagem da personagem que foi construída com a equipe de arte segundo as expectativas do diretor, e deve, por seu turno, limitar os desejos do ator quanto a determinadas vaidades visando garantir a estética anteriormente pactuada. Ao manusear a máscara, maquiador e figurino fabricam a personagem do ponto de vista material, e paralelamente contribuem com o ator na abertura do corpo da pessoa para a incorporação da personagem, uma outra pessoa que deverá ser fixada por um período de tempo necessário à filmagem, e posteriormente, desfeita também no camarim.

Auri tem uma característica interessante: fez faculdade de medicina. O conhecimento sobre anatomia humana, para ele, o destaca na arte e técnica de maquiar. Associado a isso, é também bailarino e ator, e relata que este conjunto de habilidades contribui sobremaneira para uma visão ampla do ofício da maquiagem:

“Esteticamente falando, o curso de medicina me ajudou, tamanho de cabelo, tamanho de seio, formato de rosto, a maquiagem pode ser usada para emagrecer, engordar, onde pode ter um hematoma, onde não pode, este tipo de coisa ajuda. Eu tive o prazer de estar fazendo o Tropa [de Elite] com o Martin. E neste filme por ter tanto efeito de sangue, a gente tem que ter aprofundamento sobre calibre de bala, se ela entra, se ela sai, se ela fica alojada, qual o tamanho do furo, o estrago que ela faz, o que é arma branca, e não é todo maquiador que pensa esta estrutura, e eu aprendi e é esta estrutura que eu trago para o meu trabalho. Isso facilita para mim, dá uma segurança para o diretor de arte, porque o filme é a direção de arte, claro que a direção é importante, mas a direção de arte é fundamental, não adianta o diretor estar com o mundo inteiro à volta dele ali, por exemplo, o ator precisa estar natural e eu imagino ele com a cara muito maquiada, não é isso. Não vão ‘casar’ os mundos.” (Auri, maquiador, ator e bailarino, 2011).

Nesta passagem da fala nativa, Auri consegue sintetizar uma série de questões caras ao fazer cinematográfico, sempre coletivo. Como observado nas falas de outros técnicos, ao falar de suas próprias ações, o maquiador acaba encadeando-as com as de outras equipes e técnicos, vertical ou horizontalmente, ora focalizando sua importância no processo, ora transferindo a importância aos objetos ou aos seus colegas de trabalho. Este deslocamento é constante em outras falas nativas que dizem “*ser o meu trabalho fundamental para o set*”, e logo em seguida, deslocam a importância tanto para um colega individual ou para uma equipe das quais não pode se separar, destacando então o potencial da socialidade. Tudo está interligado e a rede vai se fazendo na fala nativa quando estimulados a falar de seu trabalho pela antropóloga.

Em seu relato sobre os cuidados com relação aos atores no set, Sara Jane, maquiadora e cabelereira, que cuidou dos cabelos de atores e atrizes em Faroeste Caboclo, nos dá uma noção do tipo de conhecimento que adquiriu em seus 26 anos de trabalho nesta área – é nos olhos do ator que reside o mistério que possibilita a magia da incorporação da personagem, e é por meio do olhar que a própria maquiadora investe a energia de sua ação:

“Com o tempo, com um olhar você sabe quando você pode entrar sem desconcentrar o ator, quando você vai trabalhar. O que mais desconcentra o ator não é tocar nele, é olhar nos olhos dele. Se você olhar nos olhos do ator, você tira toda a concentração dele, e os novatos não sabem isso. Eu entro, eu retoco, eu faço tudo que eu tenho que fazer sem olhar nos olhos deles, porque eu sei que ali não é o ator, é o personagem. É preciso ter esta sensibilidade.” (Sara Jane, maquiadora e cabelereira, 2011).

Sara Jane expõe o nível micro que o mediador da borda vive na produção da socialidade com o ciborgue-máscara. Na produção da máscara aderente, em que a proximidade é radical, em que há o toque da cabelereira nos cabelos do ator, em que as respirações devem ser controladas, em que a cumplicidade se dá pela evitação, o os olhares devem ser desviados para não comprometer o trabalho do ator e o dela mesma, pois a emergência do personagem já está em processo. Manuseando substâncias com cores e tons, cheiros e texturas, o cuidado com o cabelo, este curioso e sempre, em qualquer cultura, objeto de atenção da pessoa, observando as demandas da estética do filme, corpo a corpo vai sendo feito o corpo da personagem, o rosto, o cabelo, a cabeça.

A maquiagem pode ser um processo demorado e até mesmo doloroso a depender do personagem. Auri, por exemplo, narra que para interpretar o Boticário em uma versão de Romeu e Julieta no teatro, dispndia em torno de duas horas para se maquiar, “Colocando barba postiça, fazendo o envelhecimento, me entortando inteiro, enfaixando a mão, me colocando num velho bem curvado, para ficar dois ou três minutos em cena!”. A maquiagem, portanto, contribui no processo de revelação do *outro* que emerge da relação ator-personagem.

“Tem atores que sentem o personagem, estão dentro, mas ainda não tem esta visão do personagem, não se vêem. Quando a maquiagem entra, quando estamos muito engajados, muito casadinho, eu faço a maquiagem e eles dizem ‘é isso que eu imaginei’, mas ele ainda não tinha visualizado, não tinha a imagem. Idem para o que a gente usa de vestuário, relógio, etc. Como ator eu te digo que precisamos deste distanciamento de pessoa e personagem, senão você fica próximo a você, você vai tentando coisas que te distanciam da pessoa e te aproximam do personagem. Por exemplo, tem atores que não usam batom no dia a dia, e pedem o batom no set, e todo este ato de passar o batom, um ato que seria tão estranho e agora é tão natural, é onde o personagem está vivo. Então isso a gente deixa o ator fazer, porque isso é bacana, adereços, o que você consegue botar no ator para que ele possa visualizar o personagem, o vídeo agradece, de você falar ‘esta pessoa é outra pessoa’, a caracterização pode fazer isso, você consegue transformar um adolescente num velho, ou deixar uma mulher careca sem ela precisar raspar o cabelo, ou estar de cabelo curto sem ela precisar cortar o cabelo.” (Auri, maquiador, ator e bailarino, 2011).

Auri narra a questão das particularidades eleitas por cada ator ou atriz para “entrar no personagem”, e mais uma vez a possibilidade de negociações quanto ao que está pré-definido no roteiro da maquiagem – pois podemos considerar a pré-definição estética das personagens e o controle cotidiano no set quanto a esta como um roteiro da máscara – e aquilo que se localiza no nível da criatividade, do material cênico dos atores. Outro ponto importante desta fala é a possibilidade de afinidade daquilo que se imaginou sobre o personagem, ou seja, a maquiagem possibilita o trânsito entre a abstração e a materialização da imagem de um rosto e de um corpo, compartilhados e negociados por atores e maquiadores. Fazem corpo, portanto, de forma conjunta, e por meio de estranhezas e associações (metonímias) o personagem *vive*.

Neste processo o espelho é um objeto central, e está presente nos camarins, mesmo os mais simples, em uma versão grande e com iluminação forte. Em Faroeste

Caboclo, por exemplo, no período de noturnas externas, o camarim fabricado para maquiar os atores e também figurantes contava com espelhos iluminados tais como podem ser encontrados em bastidores de teatro ou vistos em filmes hollywoodianos, como demonstra a imagem abaixo:



Foto: Carmela Zigoni, 2011. Camarim do Filme Faroeste Caboclo. Noturna/ Externa.

Para além da necessidade técnica da penteadeira com espelho grande e iluminado, poderíamos invocar também sua necessidade ritualística, ou seja, a eficácia que este espaço delimitado social, espacial e esteticamente produz naqueles que ali circulam. Atores e atrizes, ao sentarem-se na cadeira para serem *feitos*, estão passando por um processo de transição de estados do ser (não por acaso é comum a imagem fílmica de reis e rainhas ao sentarem-se em seus tronos e serem coroados). Como observou o ator Tulio Starling, olhar aquele outro na superfície especular é como despedir-se de Tulio e encontrar outra pessoa, a personagem. A partir desta mirada, questões vão surgindo, como *“Ele está vestindo esta roupa, por que uma pessoa veste esta roupa? Isso te traz uma imagem, você pensa: ele em casa, colocando o relógio, a roupa, o que ele pensou ao se vestir assim, vai encontrar o Jeremias e eles vão aterrorizar na noite, enfim, é uma coisa rizomática mesmo.”* (Tulio Starling, ator, 2011).

Temos até agora em nosso cenário de rede que compõe a borda da cena, o contrarregra, que soluciona os problemas do cenário antes e durante as filmagens; figurino, cabelo e maquiagem que, no set, devem estar atentos aos ritos de preparação dos atores e manutenção (retoques) da coerência estética; e temos a figura híbrida da continuísta, que tanto dialoga com estas quatro figuras mencionadas, que compõem a equipe de arte do filme, quanto com as equipes de som, fotografia e com a direção.

Podemos dizer que a continuísta é o híbrido informático, uma vez que deve se comunicar com todos aqueles que abastecem a cena com suas agências diferenciadas. Som, fotografia e direção, estão mais agregados entre si e com os atores, que por outro lado necessitam de maneira direta da equipe de arte, responsável por *fazer* e depois *retocar* seus corpos. Na prática, estes técnicos também se hibridizam ao mimetizar outras funções, como é o caso do maquiador em relação à continuidade da maquiagem:

“ Em cinema é raro que o ator faça sua própria maquiagem, como é comum no teatro. Porque tem que manter o padrão para fotografia. Uma cena que é rodada hoje pode se repetir daqui a um mês, tem que ter a continuidade. Eu faço foto, registro, quantidade da maquiagem, para que lado estava penteado o cabelo, senão você vai atribuir os erros do filme ao ator. Então o maquiador acaba atuando como um continuísta. A continuísta está ali para suprir as nossas duvidas. Mas quando eu estou fazendo o trabalho eu tenho o registro, eu anoto tudo, o figurino também anota tudo.” (Auri, maquiador, bailarino e ator, 2011).

Novamente, os erros a serem evitados: podemos traduzi-los como ruídos de comunicação. O set visa evitar os erros, controlá-los ao máximo. Assim, embora a continuidade tenha como função minimizá-los, os demais técnicos devem eles próprios ter uma metodologia de controle de informações a fim de purificar ao máximo o processo de fabricação das imagens. O registro profissionaliza a técnica, mas também, consiste em controle constante de informações, neste caso, das quantidades, porções, cores, texturas, e da coerência da máscara em relação ao todo filmado. O fragmento do set está sempre ligado à busca do todo, o devir-filme orienta todas as ações individuais e coletivas.

O que nos ensinam, portanto, os humanos da borda? Poderíamos primeiramente diferenciá-los em relação à natureza dos objetos por eles manipulados. Se o ciborgue-máquina se conecta a máquinas que carregam em si códigos informacionais complexos – como pequenos computadores ou próteses que imitam articulações mecânicas dos

humanos –; e se atores e atrizes devem manipular corpo, texto para contracenarem com a câmera; os nossos mediadores da borda lidam com outros tipos de objetos a fim de *fazer o corpo da personagem e produzir a coerência da imagem*.

O contrarregra, por exemplo, manipula objetos, grandes ou pequenos, no sentido de posicioná-los a fim de criar o cenário, ou seja, ele materializa o que foi imaginado pelo diretor e pelo diretor de arte, o ambiente no qual a personagem vivenciará suas experiências, mas na dimensão do retoque e das soluções inesperadas. Suas ações, embora secundárias do ponto de vista das decisões, dão vida ao universo artificial existente no set. No caso da subdivisão da equipe de arte que lida diretamente na caracterização dos atores, também se tratam de materiais que não carregam em si uma inteligência complexa, mas que são híbridos também por serem importantes mediadores na fabricação de outros humanos que, em sua ausência, poderiam ter maiores dificuldades de emergir de maneira eficaz e coerente.

A partir destas *Cenas e Bordas*, analisamos os *mediadores*, objetos e humanos carregados de agência (actantes), que contribuem para a conformação da cena a ser captada. São pessoas que atuam tanto na configuração do cenário, quanto da continuidade para garantia da coerência futura de outras tomadas e cenas, bem como da fabricação e manutenção da máscara no set. Estes mediadores formam uma relação em rede necessária tanto para a conformação do ciborgue-máscara, no fazer corpo, em detalhe, ritualmente, quanto para que o diretor possa dirigir a cena – o trabalho dos mediadores desliza para a tomada. Apontamos, ainda, como estão presentes nas percepções nativas o lugar de suas atividades intimamente vinculadas à ideia do set como sagrado, lugar onde se realiza a magia da sétima arte. Caminhemos um passo a frente em direção à tomada, onde descobriremos outro nó da rede em funcionamento no set: o lugar onde a energia é concentrada, em que os principais agentes do set – atores, diretor e câmera – fazem acontecer a magia.

Atos em cena

*“A brincadeira de imaginar pode também ser a de criar realidades,
discuti-las, recriá-las e por fim interferir nelas.
A imaginação é uma das armas da qual se vale a vontade desejosa e provocadora.
Imaginamos longe daqui, aqui mesmo e, neste sentido,
a imaginação não é um processo alienatório, mas sim um meio ativo de se
contracenar com a realidade.”*

Lucia Helena Gayotto, Voz: partitura da ação, 1997.

No cinema, a dimensão coletiva da relação entre humanos e não humanos na constituição da máscara abarca a relação do indivíduo-ator com um papel (personagem), um texto (roteiro, diálogos, contexto), com outros atores (outros personagens), com o cenário, com as equipes de maquiagem e figurino, com o diretor, mas também, e, particularmente, *com a câmera e o som* (nossos coletivos ciborgues maquínicos). De fato, a presença dos equipamentos e humanos no set enquanto a cena é filmada pode desconcertar alguns atores, e é tema de abordagens técnicas específicas.

Na socialidade produzida no set, é fundamental a relação da máscara com um universo *espaço-temporal* diverso do cotidiano e com os objetos cênicos, sejam estes materiais (locação externa, ou cenário físico em estúdio) ou elementos imaginados (em ensaios ou na presença de *chroma key*⁹⁷, por exemplo). Como salienta Ramos (2004):

“Com a presença de cenário, o espaço fora-de-campo tende a se constituir como radicalmente heterogêneo ao espaço (e à circunstância existencial) que surge no campo da imagem. Essa heterogeneidade radical caracteriza o filme de ficção, embora esteja também presente no filme documentário. No sentido inverso, há autores de ficção que se sentem atraídos pelos efeitos da homogeneidade espacial in/off, buscando-os nas tomadas em locação.” (Ramos, 2004: 160).

Vejamos como os três protagonistas de *Faroeste Caboclo* narram esta vivência de fazer emergir o personagem no set:

“É muito difícil. Eu estou sofrendo muito neste filme. Eu tive umas boas conversas com a equipe, com o outro ator, porque eles me alertaram, ‘vamos aprender a lidar com a equipe’, porque eu não estava acostumado. Não sei, acho que o ator brasileiro não está muito acostumado com cinema como no cinema [norte] americano, aqui a gente faz cinema mais velho [com mais idade], e a gente vem do teatro. Principalmente para mim

⁹⁷ Tela verde ou azul sobre a qual depois se podem inserir outras imagens.

que nunca fiz novela... eu fiz um comercial do Bradesco e o diretor, o Fernando Meirelles, falou para mim, 'cara, novela é bom para treinar, para treinar a lidar com a câmera, a lidar com ação'. Contaram-me uma brincadeira: 'olha não faz assim no set, ok, com o ombro – luz, câmera, ação' (risos), 'tensiona, tensiona, tensiona', (risos), porque realmente dá um nervosismo, você sabe que está sendo visto, ao longo do tempo comecei a relaxar, e comecei a entender cada etapa, fotógrafo, continuísta, camareiro, maquiagem, a repetição do texto, e eu tenho que ficar muito concentrado, eu tenho tendência a me dispersar, e a ter *egotrip*, é difícil, porque o ator é vaidoso, e eu fico mais vaidoso ainda." (Felipe Abib, ator, 2011).

"Foi o Penna que induziu [uso do fone de ouvido], para a concentração. Eu tenho uma ligação muito forte com a música, ela me leva. E a Maria Lucia também. Como ela se sente muito sozinha, a música é algo que diminui a dor dela. Você vai ver no filme que os olhos dela falam tudo, foi o que eu tentei passar. Toda mudança de vida dela tem uma música, então quando fala "gravando" é com esta música que estou na cabeça. Você viu o set como é, o contrarregra gritando, o diretor falando com o fotógrafo, com o foquista. No teatro tem o 'silêncio plateia, vai começar o espetáculo', e aqui não, tem interrupções da sua emoção". (Isis Valverde, atriz, 2011).

"Tem uma dualidade muito interessante que é a equipe inteira que você precisa interagir, tem o foquista, o câmera, o cara da arte, tem a maquiadora – que está aqui agora tirando a minha maquiagem – então eu preciso interagir com ela, aprender com ela, e têm coisas que eu vou levar para casa que são dela, então eu tenho que estar aberto. E ao mesmo tempo eu tenho que estar fechado neste personagem. Então eu fico o tempo inteiro transitando. Essa equipe é muito boa, então eles me respeitam, já sabem sobre minha concentração. E eu tenho usado o tapador de ouvido desde que eu estava fazendo Tropa de Elite que era para tiro, mas estou usando direto, isso aumenta o meu poder de concentração, eu ouço melhor a minha respiração, funciona muito para mim. Diminuir um pouco a minha audição e me ampliar para outros lugares." (Fabrício Boliveira, ator, 2011).

Como expressado nestas falas, há uma construção individual e particular dos atores e atrizes no lidar com o set: dicas do preparador de elenco, objetos para induzir a concentração, atenção às necessidades das personagens, compreensão sobre o trabalho dos técnicos, enfim, é inevitável não estar atento à rede, de maneira a produzir eficácia para o seu fazer próprio.

O ator Felipe Abib ressalta incômodo: acostumado à técnica teatral, é no set que está aprendendo como são necessárias outras tecnologias corporais e de concentração para que sua atuação dê certo. É por meio dos colegas que vai progressivamente

compreendendo que a relação com as equipes o influencia diretamente em suas ações individuais: é preciso entrar na rede, mesmo que seja criando formas de estar alheio ao movimento dos coletivos. O relato sobre esta dificuldade envolve tanto a questão das diferentes técnicas em teatro e cinema, como também questões relativas ao seu entendimento acerca da subjetividade de atores, e da sua própria identidade como ator: controlar a *egotrip* é importante, a vaidade, sinais de individualidade que devem ser controlados para que o corpo permaneça acessível tanto ao set – enquanto coletivo em busca da imagem – quanto à personagem, fim último de sua prática particular.

Já Isis Valverde focaliza a questão da concentração no ambiente set, revelando uma “interrupção da emoção”. Esta interrupção, que gera um *in between* frequente entre ator e personagem no set é visível em sua percepção: como em outros momentos da entrevista, refere-se a Maria Lúcia na terceira pessoa, alguém que existe, vivencia experiências, sente, tem predileções por isso ou aquilo, demonstrando como o trabalho de construção da personagem é peculiar. Em sua narrativa, provocada pela antropóloga a fim de que a atriz reagisse discursivamente a partir da reflexão consciente sobre seu ofício, Isis ora fala de Maria Lúcia como outra, ora como si, ora como alguém com quem se identifica.

Fabrizio Boliveira enfatiza a “dualidade” do processo de atuar no set: lidar com a personagem, seu trabalho *stricto sensu*, mas também relacionar-se e aprender com a equipe, levar destas pessoas, a exemplo da maquiadora, algo para a cena. Em sua fala, a noção de abertura é ampla, refere-se à abertura para os coletivos do set, abertura do corpo para a personagem, abertura da mente para outros mundos possíveis. A rede, em sua fala, é marcada pela sutileza das relações possíveis, pelos devires necessários para a efetividade de seu trabalho cênico.

Façamos algumas considerações sobre a relação entre atores, diretor e câmera: o momento é aquele em que o silêncio no entorno da cena é quebrado somente pela voz da personagem, ou, ao sinal de corta, do diretor. Observemos a imagem abaixo:



Cena do filme Verônica. Fonte: página eletrônica do Ponto Cine, 2012.

Para quem exatamente olham a atriz e o pequeno ator? Na perspectiva da fotografia em relação ao nosso olhar de espectador, para algo que os ameaça, e poderíamos inferir ser uma pessoa (mas poderia ser também o King Kong ou um grupo de policiais, não importa). Mas na perspectiva do set, eles estão olhando *para a câmera*. Que os faz, nesta inter-relação com uma máquina, expressar o sentimento de medo, ansiedade, que conseguimos captar? O encenar, aqui, implica em *imaginar* um outro em diálogo, e posar para a fotografia de forma a transmitir de maneira convincente uma relação contextual. Provavelmente, foi feita também uma tomada de contra-campo, ou seja, em outro momento, invertendo o olhar, com a câmera na posição dos atores e os excluindo do momento da tomada em favor da filmagem do sujeito da ameaça que se apresenta. A cena posteriormente será montada de forma que o espectador não perceba que houve um processo de decupagem para que se faça sentir a linearidade e o conjunto, ou seja, para que a mensagem possa ser imageticamente transmitida como se o grupo de personagens estivessem no mesmo contexto.

Devemos atentar, portanto, que em cinema, há uma particularidade: *para quem a máscara olha* ou *sob que olhar* se desenrola uma ação cênica. Este é um aspecto nevrálgico do fazer cinematográfico. A encenação para a câmera é particular, por mais que o olho da câmera faça uma referência indicial a uma plateia na sala de cinema: a câmera cinematográfica em uma produção de médio porte traz em si a carga do olhar do fotógrafo, do diretor, do público, ao mesmo tempo, em um só objeto. O olhar do espectador no set, como um devir fortemente marcado no centro da lente da máquina e em sua memória (película ou HD), *não é* a quarta parede do teatro: e, neste sentido,

mesmo considerando que a câmera não reage às ações dos atores, o diretor e fotógrafo reagem, o focista deve reagir se o foco não funciona, a continuísta pode reagir com relação algo fora de lugar.

Devemos observar, ainda, que a câmera filmadora de cinema é, antes de tudo, uma câmera fotográfica: ela conferirá fixidez às ações de atores e atrizes, ela registra. Como observa Barthes (1980: 88), a *pose* é a natureza da fotografia, em que o disparo funda o passado e o presente. Para o autor, cinema e fotografia são fenomenologias diferenciadas, mas se tomarmos o ponto de vista técnico, filmar é tirar milhões de fotografias em um tempo suficiente para conferir movimento a elas *como se fosse* da forma que vemos o mundo com nosso aparato do olhar. Assim, em uma foto, “*Qualquer coisa se colocou diante do pequeno orifício e lá ficou para sempre (é essa a minha convicção)*” (Barthes, 198: 89), embora para ele no cinema esta pose seja “*arrastada e negada pela sucessão contínua das imagens*”. E ainda:

“De um ponto de vista fenomenológico, o cinema começa a diferir da Fotografia; porque o cinema (de ficção) mistura duas poses, o “isto foi” do ator e do papel, de modo que (coisa que eu não sentiria diante de um quadro) não posso nunca ver ou rever num filme atores que sei que morreram sem sentir uma espécie de melancolia: a melancolia da fotografia.” (Barthes, 1980: 89).

A dimensão do resultado, ou seja, da forma como a câmera captou a pessoa em um ou vários instantes contínuos, é tão central que os atores ficam ansiosos, como pude observar em campo, após uma tomada válida, para ver o resultado no vídeo-*assist*, e esta visão imediata já é parte do trabalho cotidiano dos diretores. Assim, é *para a câmera* que o ator se posiciona e atua – é na relação de morte e renascimento possibilitada pela câmera que a energia cênica deve estar concentrada. Posar (atuar) e deixar-se fotografar, duas ações em uma mesma agência humana. Barthes, neste sentido, nos presenteia com um comentário instigante:

“A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm tocar-me, a mim, que estou aqui. Pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido veio tocar-me como os raios emitidos por uma estrela. Uma espécie de ligação umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que eu partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.”. (Barthes, 1980: 95).

Assim, o ator *performatiza* – dramática e ritualmente – em relação com um objeto muito particular, a câmera filmadora: é para a câmera que ele emana sua energia cênica, é para ela que *se faz* buscando a morte e a ressurreição da imagem de acordo com seus valores e seus desejos como pessoa, como ator; é neste momento que a dimensão sacrificial do ofício do ator em cinema ganha legitimidade. A agência da câmera faz-se sentir, intermediando o que se passa no set em um universo em aberto à decupagem e montagem, e às outras fases da vida do filme (lançamento, reprodução nas salas de cinema, crítica, e na atualidade, possibilidade de reprodutibilidade em diferentes mídias e acesso em todo o mundo, pela internet). De um lado, portanto, o ator, com sua subjetividade que envolve pensar o que a câmera, no limite, *pensa* (ou o que ela *faz*); de outro, a câmera, que a partir da *cicatriz da tomada* (Ramos, 2004), ou seja, de sua extensão humana que é o fotógrafo e suas equipes, imprime e interfere na cena.

Como aponta Ramos (2004), a presença do sujeito que sustenta a câmera na circunstância da tomada transparece na imagem: é a “intensidade” da imagem-câmera.⁹⁸

“Dentro da circunstância da tomada, destaca-se um elemento: a câmera e seu modo de estar ali, como presença. É para a presença da câmera (mesmo se compondo a circunstância *fake* de um cenário) que se lança o olhar do espectador. A unidade-plano é a âncora desse lançamento, conforme costurado pela montagem/mixagem, sempre se movimentando em duas mãos, uma abrindo-se para outra: do espectador para a tomada e desta para o espectador. Nesse lançar-se (do espectador pela tomada e da tomada pelo espectador, tendo em seu vértice a presença da câmera), configura-se aquele que recebe o olhar do espectador e conforma-se em fôrma [e não forma] reflexa, exprimindo para ele a circunstância da tomada: o sujeito-da-câmera. O sujeito-da-câmera não apenas sustenta a câmera fisicamente (embora esse aspecto também o constitua), mas ancora o campo da imagem como um todo na dimensão presencial.” (Ramos, 2004: 168).

⁹⁸ Analisando o filme etnográfico *Nanook*, Ramos destaca que: “*Nanook não é um filme de estúdio: sentimos isso na forma da imagem e também o sabemos. Faz parte da experiência espectral da imagem-câmera, o conjunto de informações sociais sobre as circunstâncias da tomada. No caso de Nanook, essa experiência está diretamente relacionada (desde o primeiro lançamento do filme) com o fato de que essas imagens não foram tomadas em estúdio. Mesmo o trabalho recente de desconstruir essa informação não conseguiu diluir a intensidade polar que respiramos na imagem. Essa intensidade (que é a intensidade da vida no mundo) é propriamente a cicatriz da tomada na imagem, constituindo um dos traços diferenciais da tradição documentária.*” (pág. 162).

Esta seria, então, a terceira dimensão da máscara-ciborgue – além das já analisadas dimensões da *aparência* (o corpo marcado socialmente, o fenótipo) e da elaboração do *repertório cênico* (o desenvolvimento das tecnologias corporais próprias do ator) –, as técnicas relacionadas à forma de expressão ou o meio, o que interfere na dimensão anterior do trabalho do corpo individual. O trabalho realizado pelos atores a partir das técnicas e extensões corporais varia de acordo com a forma de expressão de uma produção: rádio, teatro, cinema, televisão, e até mesmo publicidade. Como aponta Aslam (2010), o ritmo da movimentação cênica necessário à inteligibilidade do receptor altera a corporalidade e o som das formas midiáticas. No rádio, por exemplo, o diálogo é mais curto, e deve informar sobre cenários, ambientações, épocas, físico e rosto das personagens, ou seja, tudo aquilo que nas outras três formas de interpretação são dadas pelo cenário e pelo corpo-máscara do ator. A corporalidade, neste sentido, é dada pela fala e sonoplastia. O “ouvinte cego” determina a estrutura dramática do rádio, e sua arquitetura sonora funciona como a decupagem no cinema.

Como aponta Gayotto (1997), no teatro, a voz e o corpo são uma coisa só, e devem ser trabalhados de forma conjunta, em função de espaços cênicos variados: palco italiano, de arena, sanduiche ou como no caso em que Gayotto (1997) estudou e atuou, o Teat(r)o Oficina, em formato de estrada. Em cada um destes casos, a projeção da voz deve ser trabalhada de forma diferenciada, de maneira a alcançar os objetivos cênicos e por consequência a conexão com o público. Para a atriz e fonoaudióloga, a voz não é um mero suporte fisiológico à atividade teatral, pelo contrário, estudar e preparar a personagem implica em “*dar-lhe uma voz na perspectiva do espaço cênico*”, que difere do espaço não cênico – novamente, em outro âmbito de conhecimento acerca do social, trabalha-se com a noção de separar o aquilo que é particular ao sagrado e ao profano.

“Quando o ator fala no palco assume uma outra postura, tomada por uma energia intensificada, diferente da vida cotidiana, passando a um outro “estado”. Revela, aí, o que já era a priori visível – seu corpo e sua voz –, mas que pela acentuação de diversas dinâmicas é (re)conhecido em sua nova disposição cênica.” (Gayotto, 1997: 25).

Já no cinema, diferentemente do ouvinte cego do rádio ou do público em presença do teatro (quarta parede) teríamos no expectador o “olho sem corpo”, como definido por Xavier (2003), com um certo poder de clarividência, de percepção total (o olhar abarca o corpo), que participa no “faz de conta” de uma perspectiva *voyeurista* e até mesmo perversa de uma consciência transcendente que “*descortina o mundo e se vê*

no centro das coisas, ao mesmo tempo que radicalmente separada delas, a observar o mundo como puro olhar.”(Xavier, 2003: 48). No set, o olho sem corpo está indicialmente referido na lente da câmera.

Nos primeiros filmes da história, os atores, vindos do teatro, tendiam a exagerar os jogos fisionômicos em frente à câmera. De acordo com Aslam (2010: 209), até mesmo os movimentos “naturais” do Teatro de Arte de Stanislavski foram considerados exagerados por alguns diretores. No cinema o tempo de exposição de uma ação contínua em frente à câmera foi reduzido pelos efeitos da montagem: *“não há necessidade de ver uma personagem galgar seis andares (só se houver um incidente de percurso), junta-se o começo e o fim da corrida.*”(Aslam, 2010: 211).

Portanto, os atores desenvolvem habilidades específicas quando da interpretação para cinema, uma vez que a câmera é uma interface reveladora da imagem de suas ações em cena. Enquanto no teatro, os atores contracenam entre si, no cinema, algo diferente acontece: os atores contracenam entre si *e com a câmera*, conformando um sistema híbrido composto de ator, câmera e diretor (mediadores) e espectador (devir). Esta perspectiva de interação entre atores e câmera constitui a relação em rede entre o ciborgue-máscara e o ciborgue-máquina. Os híbridos têm objetivos em comum e outros diversos: o diretor filma para montar, o ator atua para atender ao diretor, a câmera media esta relação, e o coletivo busca alcançar o filme, mas também objetivos particulares marcados pela ordem dos desejos individuais. Como aponta o cineasta Mauro Giuntini, é necessário, nesta relação, cumplicidade entre ator e diretor, credibilidade das personagens, apesar da fragmentação própria do cinema nas filmagens, e evitação de resistência com relação à câmera por parte dos atores.

Desta interação e da perspectiva própria do cinema, emerge a importância do rosto dos atores e atrizes, é ele que se coloca frente à lente e ao foco. Em alguns momentos, a luz deve estar medida para refletir apenas em seus olhos. O diretor tem que lidar com este brilho no olhar, e com o todo da cena. A centralidade dos olhos é citada por nativos diversos, Sara Jane, a maquiadora, Isis Valverde, a atriz, Joaquim Torres, o focuista: *“O olho tem um brilho, então é a nossa guia focal, é o brilho dos olhos do ator.*”. Se é no corpo que se encontra a constituição da *modernidade* escopocêntrica, sendo ele o objeto das disputas de poder colonial e pós colonial – é na significação da imagem do corpo, na transformação do mesmo em superfície, que se inscrevem as

eficazes e violentas modalidades de nomeação racial, étnica e de gênero⁹⁹ – são os olhos que versam como o mais importante dos sentidos nesta mesma cosmologia. Le Breton afirma, por exemplo, que passamos de uma cultura “da boca”, na pré-modernidade, ou seja, do tato, para uma cultura do “olhar” (Le Breton, 2011: 64-66). O olhar, no cinema, ou seja, o close-up, é o corpo, é ele que transmite as emoções, e assim, seu potencial passa a expressar a estória em si. A interface – filme –, neste sentido, media o encontro entre o olhar do ator e o olhar do espectador.

O set é profusão. Atores têm que lidar com variáveis múltiplas, de naturezas diversas, articuladas em rede, e ainda assim garantir a credibilidade da personagem. O diretor deve agir como mestre, maestro, xamã. A câmera, mediadora no sentido de Latour – transporta informações e transforma as relações – registra a eficácia (ou não) das interações que antecedem o momento da tomada.

Interlúdio: a interação com a câmera em oficinas para atores e atrizes

Instigada a entender como se dá a interpretação de atores diante da câmera, acompanhei duas oficinas que se apresentavam como “oficinas de atores para atuação em cinema”: a primeira, referente à programação do Festival de Cinema de Brasília, em 2009, ministrada pela Professora Heloisa Toledo (UFRJ), e a segunda, parte das atividades de extensão da Universidade de Brasília, sob coordenação do professor da Faculdade de Audiovisual e cineasta Mauro Giuntini e da atriz e professora da Faculdade de Artes Cênicas, Alice Stefania, em 2012.

A interação com a câmera foi o foco dado por Heloísa Toledo nos três dias de formação em que participaram atores de teatro, aspirantes à profissão de ator e modelos

⁹⁹ Gruzinski, em seu livro *A guerra das imagens* (2006), alertou sobre o poder da imagem a partir dos processos de colonização na América Latina, em especial no México. Para ele, a grande estratégia dos espanhóis para efetivar o domínio sobre os povos nativos foi a destruição sistemática das imagens locais e a imposição de outras, estrangeiras. Cedo, os invasores perceberam que o ídolo – conceito que só existe no olhar de quem o descobre – designa, condensa e interpreta. E progressivamente, passou-se da neutralização imediata pela destruição material, para outro tipo de neutralização, a saber, a transformação das imagens indígenas em *arte*, ou seja, a estetização das coleções. A neutralização das imagens por meio de processos de descontextualização e a multiplicação de novas imagens, cristãs, gerou um processo violento de desenquadramento e reenquadramento do mundo para aqueles que perdiam suas referências visuais – estéticas e religiosas: perdiam (ou reinventavam) sua identidade.

engajados em atuar em peças publicitárias. No primeiro dia, a preparadora deu orientações gerais sobre o tempo do movimento frente à câmera, e outras questões sobre vídeo. No dia seguinte, e a partir da leitura do texto *Calabar: elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, dividiu a turma em grupos, distribuindo os papéis. O texto foi lido em voz alta pelos presentes, inclusive eu. No sentido da observação participante, concordei com o convite para interpretar Bárbara, ressaltando que nunca havia antes na vida feito teatro, nem mesmo estes que se fazem a título de brincadeiras pedagógicas nas escolas ou universidades. Como haveria outra Bárbara, uma atriz de fato, fiquei tranquila quanto a não decepcionar os nativos. Fui para casa com o texto, e a tarefa de encontrar um figurino para minha personagem.

No terceiro dia, Heloisa trouxe um *camera man* para a oficina e solicitou que atuássemos. Fiquei bastante nervosa, com vergonha e profundamente arrependida de ter cedido à solicitação de participar de tudo aquilo. O fato é que os demais atores eram muito simpáticos e talvez por estarem acostumados a um desprendimento com as etiquetas corporais, me deixaram a vontade. No momento de dizer o texto, já com a câmera ligada, a professora ia me dando ordens, como “*pense na tristeza profunda desta mulher*”, “*olhe para o chão, não é o chão, é uma bacia, uma bacia cheia de sangue, o sangue de Calabar, seu marido*”, “*mexa com suas mãos nesta bacia, esta bacia contém sangue, o que você sente?*”, “*agora, diga o texto*”. Obedeci a todas as suas orientações, e, quando finalmente disse o texto, chorei. Fiquei absolutamente chocada com esta reação – que considerei ridícula – e mais ainda com a reação dos colegas, que aplaudiram, sorrindo com leveza.

O que acontecera ali? Como uma pessoa sem nenhum treinamento poderia se emocionar ao dizer o texto de Bárbara, diante de um grupo de desconhecidos, sem cenário algum, e em frente a uma câmera, manipulada por um homem qualquer? Heloisa atribui este fato ao método de direção. Concordo com ela, pois ao dizer o que eu deveria fazer, trazendo para o plano visual o sofrimento de Bárbara (tive que visualizar um cenário inexistente, ou seja, fantasiar), os seus atos de fala produziram eficácia (ritual) sobre minhas emoções e meu corpo (choro). Alguns diretores e atores criticam o método de Heloisa, semelhante ao de Fatima Toledo, uma vez que trata-se de estimular algo na superfície e não realizar um trabalho profundo de incorporação de personagens, por isso a eficácia com não atores.

O que no meu caso parece anedótico, quando se trata de atores profissionais – pessoas que dedicam sua vida a exercícios corporais e reflexões sobre o drama – possui dimensão e efeitos intensos. A preparadora Fátima Toledo, sobre a qual fizemos algumas observações no Capítulo 2, observa que:

“Neste [o seu] método, não existe a ideia de personagem. No cinema verdadeiro, a pessoa não deve pensar em criar o personagem, tem que viver realmente a situação. São situações fictícias, não somos nós, mas também não é um personagem, porque estamos ali, vivendo aquilo tudo. Depois do 'corta', acabou: o ator volta à sua vida, mas naquele momento é a própria pessoa quem está realmente vivendo aquilo.” (Fatima Toledo, 2009).

Nesta relação entre ator encarnado (ciborgue-máscara), diretor e câmera, o cineasta Mauro Giuntini é adepto do método de improvisação no set. Considera os atores como “co-autores”, e mesmo utilizando-se de ensaios, é na filmagem que negocia com os atores a melhor forma para a atuação. A improvisação, para ele, consiste em ser fiel à intenção da cena, não ao roteiro, em suas palavras, “*Na pior das hipóteses, filme-se o roteiro.*” (comunicação oral em campo, 2012). A improvisação, assim como o exercício de “ser a consciência do ator”, é um jogo ou play específico, que surte efeitos particulares. Trata-se de duas ou mais pessoas engajadas em uma comunicação sem script específico, mas com um enredo geral que faz sentido para todos os participantes e receptores. Alguns atores tem dificuldades em improvisar, demoram para “esquentar”, mas uma vez enredados no jogo, fluem em sua atuação.

Na oficina de atores que acompanhei na UnB, o cineasta ensinou aos atores *para que parte da câmera olhar*, visando resultados diferentes: se para o canto, o olhar do ator se perde no horizonte, se no meio, a perspectiva do diálogo com o espectador é que aparece. Segundo o professor, os atores, na medida em que aprendem a atuar para a câmera, conseguem identificar a partir da observação da lente que está na máquina qual é o plano que está sendo filmado¹⁰⁰.

Na oficina, Giuntini colocou em prática a perspectiva da improvisação tanto na dimensão do falsear o teste, como mencionamos anteriormente, mas também em um

¹⁰⁰ Entre outras variações, há o plano grande geral e o geral, que explicam onde está a personagem, ou seja, enquadram o contexto (ambiente) com ou sem o ator; o plano americano enquadra o quadril ou joelho para cima (muito utilizado em musicais e western); o plano fechado, ou close up, enquadra do mamilo, ombros acima, ou rosto do ator.

exercício com um ator e uma atriz: ocorreu que demoraram um pouco a *entrar*, mas depois houve momentos de engajamento total de ambos, arrancando risos da plateia (os demais alunos e eu mesma). Cada um dos atores tinha um monólogo preparado para apresentar no exercício “teste”, e ao serem colocados juntos (uma surpresa proposta na hora) foram integrando progressivamente seus textos particulares a um enunciado só, em um diálogo coerente. Por características individuais de cada um dos atores, o humor sobressaiu, e alcançou-se a virada (clímax) para depois sentirmos uma queda emocional na narrativa, a saída. Fim da cena, tudo improvisado a partir do material cênico dos atores e estímulos do diretor e plateia. Como observa Giunitini, “*a câmera imprime tudo*”, e por isso a “química” entre os atores é importante: a este respeito, citou alguns exemplos sobre substituição de atores em seus filmes para que a eficácia cênica fosse resguardada.

Na oficina foi apresentado, ainda, um vídeo-registro, no qual pudemos assistir a um exercício denominado “*ser a consciência do ator*”, colocado em prática em um teste com um ator. Como a “voz de Deus” do documentário, Mauro estimula o ator a entrar em uma espécie de jogo, por meio de perguntas contraditórias a respeito de uma situação específica pela qual passa o personagem. É possível visualizar o incômodo sentido pelo ator diante das provocações do diretor, até que o personagem, para usar palavras nativas, “chega” à cena, ou seja, a dramaticidade toma conta a ponto de nós, espectadores, acreditarmos na veracidade das ações da personagem sem visualizar, portanto, a presença do ator: entramos no *faz de conta* a partir do momento que a câmera imprime o trânsito do ator para o personagem. A resposta é fascinante, uma vez que é possível observar, pelo registro contido no vídeo, a progressiva mudança no humor, corporalidade, feições do ator. Interessante pensar que, ao mesmo tempo em que o ator se integra, ele não pode perder de vista a dimensão do teste, ou seja, trata-se de uma *situação de tomada* específica, novamente acessamos o trabalho sempre liminar do trabalho do ator para cinema. Como explica o ator Tulio Starling, na mesma direção do que observa Dawsey (2006) a respeito da f(r)icção:

“De acordo com um texto do Diderrot [O paradoxo do comediante] você tem que estar presente no personagem, mas não pode esquecer a marca, a plateia, a luz. No cinema isso acontece com todas as coisas, câmera, som, no falsear. A consciência está presente. Com a questão muscular e respiratória, você entra em estados de menos racionalidade, mas nada assim como um ritual religioso.”. (Tulio Starling, ator, 2011).

O debate em torno das escolhas de método perpassa tanto questões corporativas da profissão do ator, como elementos propriamente artísticos do fazer cinematográfico, relativos ao diálogo mais ou menos distante com o teatro e com o estilo melodramático. Por exemplo, no caso do cineasta e teórico do cinema Robert Bresson, o naturalismo estaria esgotado, e sua busca consistia em outro tipo de f(r)icção entre máscara e câmera.

“Há algo que resiste na atuação dos atores de Bresson, como se eles não estivessem à vontade em cena. O que é reforçado também pela fala desdramatizada, mais próxima da leitura do que de um diálogo naturalista bem como pelo ‘esgotamento como método’ (BRESSION, 2005, 101), através de repetições exaustivas das tomadas a fim de evitar a tentação dos não atores em quererem atuar dentro de modelos mais tradicionais. Trata-se do oposto da pose e do grande gesto, uma espessura que resiste à imagem, que resiste à encenação, um mistério construído pela subtração de sentidos e não pelo seu excesso. Para Bresson ‘um ator está no cinematógrafo como num país estrangeiro. Ele não fala aquela língua’ (idem, 20). Portanto não se trata de buscar o estar à vontade em cena, no papel. Mas uma forma que parece criar um incômodo, um mal-estar, como se a palavra estivesse separada do corpo, recusando todo naturalismo. ‘Nada é mais falso num filme do que esse tom natural do teatro copiando a vida e calcado em sentimentos estudados’.” (Lopes, 2010: 20).

A questão técnica básica no cinema – pose e decupagem – permite não só o uso de não atores, mas a exclusão de atores no momento da montagem, ou mesmo a utilização não de ações amplas, mas de fragmentos de expressões de rostos fotografados. Independente deste debate, a permeabilidade a que me permiti em campo, por exemplo, me assustou bastante, e na ocasião do trabalho de campo na Funarte, sobre Beckett, tive também que cantar e falar sobre a história da minha voz. Na dimensão da socialidade produzida coletivamente durante as oficinas, pude *ser afetada*, diretriz inicial que admiti para o trabalho de campo.

A observação do trabalho dos atores no set, bem como as entrevistas concedidas a este respeito, além das oficinas de atores que pude acompanhar, tornaram possível analisar os efeitos que a câmera produz na dimensão cênica, da encarnação das personagens e relação entre atores em uma cena e destes com o diretor. Por um lado, a câmera, media, por outro, é um agente em movimento na rede na medida em que concentra a atenção – além das equipes técnicas responsáveis por seu pleno funcionamento – de atores, atrizes e diretor.

O ciborgue-máscara, enquanto o complexo híbrido que funde corpo e pessoa do ator, corpo e pessoa da personagem, se estende ao relacionar-se com a câmera: há o encontro entre máscara e máquina, conformando o coletivo ciborgue profuso, reunido, ruidoso e coerente ao mesmo tempo. O potencial mágico reside neste encontro entre humanos e objetos de naturezas diversas, máquinas grandes e pequenas, máscaras, dramas, energias particulares, individuais e coletivas, todos trocando informações em direções negociadas, pré-determinadas ou surgidas de improviso. A informação corre de maneira fluida, causando deslizamentos entre fronteiras, interferências, indiciando ações individuais e coletivas: a contaminação generalizada do set acontece a partir do bater da claquete.

A economia de comunicação no set: hierarquia e rede.

Como circula a informação na rede que se realiza no set? Que tipo de organização social é produzida a partir da atualização diária e constante das relações sociais no set? As metáforas mecânica e orgânica parecem, a um primeiro olhar, se adequarem para explicar a hierarquia e divisão de trabalho no set. De fato, a estrutura sistêmica que distribui e especializa tarefas funciona como fator de eficácia naquilo que estou denominando *economia da comunicação do set*.

Tem-se, assim, a organização em equipes, internamente divididas entre chefias e assistentes, e diálogo feito de maneira vertical e horizontal, a depender da posição ocupada pela pessoa nesta estrutura. A equipe de direção é comumente entendida como aquela que concentra mais poder, uma vez que seu chefe é o diretor do filme, visto muitas vezes como um “maestro” a coordenar todo o processo. Porém, isso é mais complexo: a figura individual do diretor, embora central, necessita delegar poderes para se efetivar, e há perda de controle e poder de decisão neste processo. Além disso, a equipe de produção, até mesmo por gerenciar os recursos orçamentários do filme, é também concentradora de poder de decisão e por isso divide com a direção o lugar de chefia principal na hierarquia do set. Somam-se a estas duas, as equipes de: platô, fotografia (subdividida em fotografia, luz, foco e maquinaria), som, arte (subdividida em cenografia e caracterização). Fora do set, o *bunker*, ou seja, uma base onde se localiza a estrutura básica de cada núcleo mais abrangente.

Tal hierarquia movimenta informações tanto no eixo vertical quanto no horizontal, e cada uma destas visibiliza formas de comunicação e relação diferenciadas. Aplicando o esquema de Trajano (1985: 164) utilizado para a análise da orquestra, teríamos para o caso do set que o eixo vertical endossa a história da divisão do trabalho no cinema e a realização da arte cinematográfica como a conjunção dos domínios tecnológicos (racionalidade) e artísticos (sensibilidade) que, entendidos como universos separados, reverberam a cultura ocidental do século XX. O eixo horizontal, por meio da diferenciação interna a cada equipe, atenua o vertical ao estabelecer proximidade ou distância do ponto central (o diretor, na tomada). Assim como no caso dos músicos que estão mais próximos ao maestro, os técnicos que se localizam mais próximos à cena, e conseqüentemente do diretor e de atores e atrizes (eixo vertical), acabam por serem detentores de mais prestígio. Assim como entre os músicos estudados por Trajano (1985: 76), não se trata de uma relação simplificada de dominação, a hierarquia deve ser construída e atualizada no decorrer das relações, sendo “*a gênese do processo de hierarquização [no ensaio] uma gênese vivida*”.

Por outro lado, a divisão de tarefas entre corpos profissionais controladores de determinadas tecnologias (o corpo do fotógrafo e sua câmera, o corpo do ator e o da personagem, o corpo do operador de som e o fone de ouvido) convivem com uma profusão de *corpos sem órgãos*¹⁰¹: o set só é possível porque as pessoas se conectam borrando as fronteiras do eu/outro, misturando seus corpos aos objetos e outros humanos.

Têm-se, assim, duas facetas de organização social em que a comunicação é a atriz principal: uma hierárquica, pré-determinada, materializada em funções e papéis sociais bem definidos, em que a informação circula pelos contornos de tal estrutura com certa rigidez; e outra em rede, que abarca a hierarquia e também a tensiona, a propósito dos vínculos microssociais estabelecidos internamente ou à revelia da estrutura, da maior ou menor importância de determinado elemento (*actante*) como produtor ou

¹⁰¹ Como dito anteriormente, Artaud (1896-1948) desenvolve a ideia dos corpos sem órgãos, que inspiraram posteriormente Derrida e Deleuze. A partir do contato com o Teatro de Bali, também se posicionou contra a lógica formal do teatro clássico, propondo um corpo que pensa e que extrapola a linguagem falada e que tem força impulsionadora (independente de sua divisão em órgãos). Emerge, assim, na noção de “teatro de laboratório”, que, segundo Pradier (2000) é fruto do contexto de consolidação das metáforas científicas – da física e da biologia –, para as artes cênicas (ao contrário do que ocorria antes do século XIX, em que a ciência e a filosofia emprestavam do teatro metáforas para construção de modelos).

mediador de informações que impulsionam a rede, e da utilização do ruído como forma de controle da informação e geração de poder.

Há ainda outro fator que influencia esta economia de comunicação: a transitoriedade das posições e a qualidade das informações trocadas se alteram nas ações coletivas. A socialidade como definida por Strathern (1988) nos ajudou a compreender a transitoriedade de posições em uma estrutura social na qual a qualidade dos objetos e humanos muda de acordo com a informação que é trocada.

A hierarquia possui, ainda, uma função específica – ela organiza o *aprendizado* das habilidades técnicas no *set*, ou seja, ela faz parte da dimensão de produção de saberes própria ao set cinematográfico. Com algumas exceções, poucas, os técnicos entrevistados aprenderam seus ofícios na prática, e não a partir de cursos ou outra modalidade escolar e teórica de saber. Além disto, geralmente o aprendizado se dá na fase adulta, e não na infância, e podemos pensar, neste sentido, em uma “infância ritual” do aprendizado tecnológico de um ofício – a figura do “assistente”, neste sentido, é bastante central. Revelamos ainda, na sessão anterior, que em alguns casos destaca-se o aprendizado doméstico do ofício, naquelas famílias em que diversos membros são profissionais do cinema.

A formação técnica dos membros das equipes obedece a uma lógica específica. Muitos técnicos relatam que sua entrada no cinema se deu *por acaso*, e frequentemente iniciaram a carreira como assistentes de um técnico mais experiente até se tornarem o chefe de uma equipe. Outros iniciaram em áreas afins ao cinema, como a publicidade, o jornalismo ou o teatro, e migraram para os ofícios do cinema posteriormente ou mantêm atividades paralelas na atualidade. E há ainda aqueles que começaram em uma função e se interessaram por outra. Enfim, é a prática que forma estes profissionais, havendo, portanto, outras teorias e outras políticas em jogo. Para o nativo, mais importante que um saber escolar, é a relação entre aquele que possui o conhecimento e a experiência e aquele que não os possui – a transmissão destes saberes se dá pela via da oralidade e manipulação direta dos objetos, no set, ou seja, no momento crucial de produção de resultados para o filme.

Um maquinista, por exemplo, pode fazer um curso de amarração de nós, serralheria, marcenaria, pesos e medidas, segurança. Mas segundo o relato que obtive, o aprendizado se deu no dia a dia. Ajudante de uma produtora, aos dezoito anos, Edu Mourão diz ter ficado fascinado com os carrinhos, as *dollys*, o que o levou à profissão

de maquinista. Edu foi levado à produtora por seu pai, e recorda-se que a primeira coisa que este lhe apresentou no estúdio foi a “três tabelas”. Assistiu, ainda, ao movimento de profissionalização do ofício, que criou a classificação de maquinista, primeiro assistente e segundo assistente (antes, todos eram considerados “ajudantes” em um projeto).¹⁰²

Outro exemplo acerca da lógica da formação na prática é o da continuísta, Patrícia Alencastro, que começou como estagiária de um continuísta experiente, e revela que “*no começo o universo é muito grande, mas depois você vai aprendendo a dominar este universo, você vai ficando mais capacitado, e aprende a controlar melhor.*”. O mesmo é válido até mesmo para o diretor de fotografia, Gustavo Hadba, que iniciou suas atividades de cineasta nos anos 1980, realizando filmes de surf com uma câmera Super 8 de um amigo. Assistia aos filmes estrangeiros de surf e buscava imitar algumas estratégias de filmagem. No primeiro filme que fez, “carregava chassi e fazia vídeo-assist”, em 1982.

“Eu fui aprendendo na medida em que fui fazendo. Era uma época mais simplória, digamos, as demandas profissionais eram muito menores, as pessoas eram menos profissionais neste sentido. Mas tinha uma coisa hierárquica. Eu saí do cinema e fui pro vídeo, porque a hierarquia era muito menor. Eu tinha um amigo que fazia uns vídeos pro Circo Voador, eu ia com ele, enfim. Você vai aprendendo fazendo, quando você começa a fazer uma coisa, você vai se interessando, pesquisando e aprendendo.”
(Gustavo Hadba, cineasta, diretor de fotografia, 2011).

O aprender fazendo não exclui a busca por conhecer melhor uma técnica, um tema, um campo de saber. O caráter autodidata da maioria dos técnicos, especialmente os mais velhos, ou seja, de um saber que não se atrela a um sistema formal de conhecimento e pedagogia, não exclui uma pedagogia particular complexa, e o set faz parte desta forma específica de produção de conhecimento e aprendizado. E mesmo os mais jovens, que frequentaram algum sistema escolar (técnico ou acadêmico) em sua formação, atrelam ao set, ou seja, à prática no fazer, o lugar central da pedagogia e aprendizado de seu ofício. Isso se reforça na medida em que fazer “contatos”, ou seja, inserir-se na rede profissional para garantir a continuidade dos trabalhos, um após o

¹⁰² Segundo o informante, existem na atualidade duas instancias que os representa em São Paulo, um sindicato (Sindicine) e Associação dos Técnicos de Iluminação e Maquinária (ASTIM).

outro, é fundamental na composição deste saber: o saber articular-se, fazer parte da comunidade do cinema é fundamental para tornar-se um *expert* em sua função.

Da mesma forma, o diretor do filme *Faroeste Caboclo* atuou em outras funções antes de seu primeiro longa, tendo sido inclusive primeiro assistente de câmera do focista de seu filme, Joaquim Torres:

“Eu fui assistente de câmera durante muito tempo, e isso faz muita diferença na minha relação com eles [técnicos], tem coisas que eu entendo, tolero e me comunico bem por ter sido de equipe, ter sido assistente de câmera, mas tem coisa que também eu não tolero de jeito nenhum justamente por ter sido assistente.” (René Sampaio, 2012).

A fala do diretor reforça nosso entendimento sobre uma pedagogia de aprendizado particular, voltada para a prática e conformação da comunidade do campo cinematográfico: o fato de que a legitimidade do saber muitas vezes reside no fato de ter habitado outras posições na estrutura do set. É tendo sido um técnico que o faz conhecer melhor os processos do set, os limites e sutilezas a serem percebidos e coordenados como diretor.

Retornando à economia de comunicação no *set*, outro ponto a ser destacado é o fato de que cada equipe tem a sua vez de ser o foco principal da ação: por exemplo, quando estão montando o cenário, o foco das atenções recai sobre os cenógrafos, no sentido de serem também dirigidos pelo diretor de arte a partir de um roteiro pré-determinado. Neste momento, são estes coletivos que devem estar com a energia concentrada para executar e em seguida passar a outros a responsabilidade da ação.

Assim como no senso comum, os entrevistados entendem a atividade cinematográfica como fortemente coletiva. A colaboração (comunicação) entre as equipes varia de acordo com as tecnologias afins, gerando a interseção de determinados saberes a outros. É o caso da elétrica com a maquinaria, estas com a equipe que cuida da câmera, ou figurino e maquiagem, que nos temas e objetos do dia a dia dialogam mais entre si, gerando resultados em cadeia. Internamente, embora exista a hierarquia formal, diferenciam-se as formas de relacionamento entre as pessoas. Por exemplo, a equipe de som com a qual tive contato, em que os nativos se compreendiam como “...*da mesma hierarquia, mas com funções diferentes, o primeiro e o segundo operadores de*

microfone e aquele que fica na mesa de som”: neste caso, como todos dominam os saberes dos demais, é comum que troquem de função no dia a dia.

Por fim, temos a figura do diretor. Idealmente, todas as equipes trabalham em função de seu desejo. Mas há alguns aspectos complicadores desta questão, fruto das características próprias ao cinema: a quantidade de pessoas e a maneira hierárquica como estão organizadas gera micro-universos no set, dos quais o diretor pouco participa ou tem controle. O diretor de *Faroeste Caboclo*, René Sampaio, demonstrou curiosidade sobre este aspecto da pesquisa: com relação às entrevistas com os técnicos de seu set, que teriam dito? Sentiam-se bem naquele ambiente, naquele filme? O cineasta Mauro Giuntini, em oficina, aponta para o espaço (social) dos atores e atrizes, para ele em certo sentido intransponível para o diretor pelas suas especificidades próprias. De certa forma, acrescenta Giuntini, trata-se de uma perda deste poder onisciente que comumente se atribui ao diretor. Acrescento estes fatores motivadores do exotismo em relação aos atores sentido pelo diretor, o fato de que a relação entre atores e diretores se conforma de forma dialógica, mas não sem tensões, também próprias da característica especular desta relação e das relações de poder que são travadas na negociação sobre os significados da cena, dos corpos, da imagem.

O melhor conceito para definir a economia de comunicação no set seria, então, o de *rede*, pois a hierarquia pode significar menos uma necessidade deliberada por poder, embora também o seja, e mais uma necessidade de tornar eficiente a distribuição e o fluxo de informações para evitar ruídos e alcançar os objetivos propostos (todos estão conectados, mas há pessoas pré-determinadas a quem se dirigir). Como em toda rede, há um objetivo compartilhado entre seus elementos. No set, este objetivo é menos o filme em si como obra acabada – que é um *dever* –, e mais a cena gravada: a captação de imagens mais próximas possíveis na idealização dos mentores e realizadores, que posteriormente poderão ser utilizadas na montagem.

Afirmar que a hierarquia no set tem outros objetivos que não a concentração de poder visando o controle dos corpos, e que a economia comunicativa em rede visa a eficiência nos resultados técnicos, não significa excluir as tensões entre os humanos presentes no set, nem que não exista poderes diferenciados. Embora a interdependência entre os coletivos híbridos na realização de tarefas técnicas seja relatada pelos nativos como sinal de simetria, existe concentração de poder de mando em alguns pontos da

rede, a começar pela noção de *chefias* em oposição a “assistentes” e “estagiários”, e nas diferenças de importância e legitimidade de subjetividades sacralizadas, como as dos diretores, atores e atrizes, em detrimento daquelas mais profanas como contrarregras, maquinistas e técnicos de modo geral (com exceção do operador de *steadcam*, que transita entre estes dois polos na hierarquia, devido à complexidade de sua prática). Por outro lado, para que uma rede funcione, são necessários “animadores” desta rede, ou seja, pontos de emanção de energia (informação) que façam com que a rede tenha vida: esta responsabilidade está, de modo geral, concentrada nestas chefias.

Embora as relações de gênero no set não tenham sido o foco da pesquisa de campo, podemos citar esta como mais uma das marcas do corpo que se fazem sentir do ponto de vista organizacional e hierárquico das profissões cinematográficas e da participação no set. Tanto em *Cine Holliúdy* como em *Faroeste Caboclo*, contamos com um diretor cuja primeira assistente de direção é mulher, e no filme de René Sampaio, dois produtores, Marcelo Maia e Bianca De Felippes – esta última uma mulher que se destaca no campo cinematográfico pela sua história na chamada retomada do cinema brasileiro nos anos 1990. Em ambos os casos, tem-se mulheres atuando como continuístas. A diferenciação marcada pelo gênero pode ser sentida, considerando um olhar panorâmico destes dois filmes, com relação às demais equipes: em geral, equipes que controlam máquinas têm membros masculinos, enquanto aquelas que controlam a máscara possuem membros femininos (mulheres ou homens femininos). Haraway tem um comentário mais geral sobre isso: “*O que dizer do acesso masculino à competência cotidiana, o acesso ao saber sobre como construir coisas, desmontá-las, jogar com elas?*” (1985:1991: 97).

Neste sentido, o set reflete as marcações e desigualdades de gênero presentes na sociedade que o envolve. Este tema merece uma pesquisa específica, especialmente se considerarmos a militância atual de diretoras, em todo o mundo, por ações afirmativas no campo cinematográfico: trata-se de promover o acesso das mulheres a todas as etapas da arte e indústria cinematográficas, e também no que diz respeito às premiações¹⁰³. O mesmo seria válido para a dimensão racial: no Brasil, temos poucos diretores negros, assim como a distribuição de papéis para atores e atrizes negras tem sido alvo de debates há décadas. Em 2012, o Ministério da Cultura lançou, de maneira

¹⁰³ Em 2012, nenhum dos 22 filmes selecionados para premiações no Festival de Cannes tinha mulheres na direção, o que gerou protestos durante o próprio festival.

inédita, editais para artistas negros em diversas áreas, inclusive cinema, causando polêmica no campo artístico, infelizmente ainda resistente a ações afirmativas.

A hierarquia também é dada pelos objetos, ou seja, há objetos mais importantes, sensíveis, eficazes, e quem tem controle sobre eles são os humanos que estão nos pontos mais altos da hierarquia, não necessariamente aqueles que os manipulam. Por exemplo, a câmera, objeto mais importante do set, é manipulada pelo maquinista e o *loader*, mas quem define o ponto de vista do olho da câmera são o diretor e o diretor de fotografia. Já o trilho ou a grua que carregam a câmera são objetos importantes porque são o suporte e transporte da câmera.

Estas diferenças entre humanos e objetos presentes no set nos permite contribuir para a noção de simetria de Latour no que concerne às redes: a forma de ação dos humanos possui significados que são produzidos em interface com os objetos, mas embora ambos tenham agências, humanos e não humanos tem qualidades diversas, e atuam na rede, portanto, de maneiras diferenciadas. Não seria possível dizer, por exemplo, que a câmera tem a mesma modalidade de agência que o diretor, mas podemos afirmar que a câmera possui agência por constituir-se como um *actante* em rede que orienta a forma como o diretor age. A câmera pode atuar como um *mediador*, como definido por Latour, na medida em que transporta informações que modificam a vida social no set. O diretor, por sua vez, carrega consigo a capacidade de agir subjetivando e agindo politicamente ao comandar a câmera no sentido de fabricar sentidos materializados na imagem, mas sem a câmera não haveria filme ou não se chegaria à imagem desejada.

Sinteticamente poderíamos dizer, assim, que a organização em forma de rede no set se dá em um espaço sócio-material onde a cena é o centro, onde se localizam a câmera e os atores, bem como o diretor no espaço de fronteira, e as bordas são compostas de fluxos comunicativos diversos que confluem para a cena e se alimentam das informações ali produzidas. Neste sentido, além das chefias (subjetividades que tem a responsabilidade de impulsionar a geração de significados), a própria cena emana forças, agências capazes de fazer a rede funcionar. A propagação de informações deve ser controlada, e a dispersão evitada, a fim de diminuir ruídos.

Idealmente, o roteiro (objeto), a produção executiva e os diretores (humanos) constituem o núcleo duro responsável pelo fio condutor da produção do filme. Gasta-se muito tempo entre a ideia do filme e sua exibição nas salas de cinema, e isso reforça a

noção biográfica das peças cinematográficas. Pessoas vão sendo agregadas ao processo, outras migram para outros sets. O set, que por um lado é um corpo só, por outro se anatomiza como os corpos humanos *modernos*: como me alertou uma continuísta experiente, “*Ninguém é insubstituível no set. Até o ator principal pode ser substituído*”. Mas é preciso perseguir o fim último, o “filme na lata”, uma obra acabada que continuará sua vida após a morte do set.

Vimos, neste Capítulo, a partir do rastreamento de objetos como agências de natureza mecânica, digital, orgânica (corpo do ator, corpo do personagem – cabelo, rosto, olhar, voz) ou substancial (o texto, a máscara – maquiagem, vestuário), como funcionam os coletivos híbridos no entorno da cena e internamente a ela, na relação entre ciborgue-máscara e ciborgue-máquina.

A partir deste exercício, foi possível demonstrar a complexidade de informações trocadas em rede no set, em um fluxo que se constitui em uma economia de comunicação também híbrida (hierárquica e horizontal a depender do nível e motivações da integração), em um espaço-tempo fechado e controlado, mas que pela dimensão da criatividade (criação, alusão, devir) e aprendizado cotidianos, é também permeado por mudanças (as dimensões rituais das ações coletivas têm estrutura e abertura para atualizações, sempre inovadoras); em que atuam pessoas com perfis altamente heterogêneos, mas que compartilham a *ideia* do filme, e a projetam em suas atividades cotidianas. No Capítulo seguinte, partiremos para outra forma de abordagem do set, complementar e reveladora: por meio da análise dos rituais, demonstraremos como se comporta a energia que conecta humanos e não humanos dando vida aos ciborgues, ou aos actantes em rede, entendendo-se que ritos são *atos de fala* e, como tal, são *ações performativas*.

Capítulo 4: A dinâmica ritual do set

*“Se existe crença, ela é a atividade mais complexa,
mais sofisticada, mais crítica,
mais sutil e mais reflexiva que há”.*

Bruno Latour.

Vimos nos capítulos anteriores como são conformados os ciborgues e as redes sociais de que participam no set, os coletivos híbridos. Guardando a complexidade particular a cada um, analisamos nos capítulos 1 e 2 como o *ciborgue-máquina* e o *ciborgue-máscara* se constituem na perspectiva da pessoa (do eu) a partir de extensões corporais, mais ou menos materiais ou imaginadas. No Capítulo 3, ampliamos o foco a fim de analisar como estes ciborgues se conectam a outros humanos e objetos e entre si, produzindo redes de troca informacional na busca pela imagem em movimento. O presente Capítulo intenta resolver outra questão: o que possibilita a conexão entre humanos e não humanos no set? De onde vem a força que possibilita a combinação de elementos de naturezas díspares, na conformação de ciborgues, de coletivos híbridos?

Acreditamos que esta energia é o rito, ou seja, os *atos de fala*¹⁰⁴ que possibilitam a integração orquestrada entre os participantes, produzindo inteligibilidade e atualizando sentidos que conformam os híbridos em ato, nas relações sociais. Latour (2004: 349) destaca a dimensão transformadora das ações em rede por meio dos atos de fala, mais ou menos “felizes”, daquilo que nomeia como “regimes de enunciação” próprios a cada esfera da vida social, seja a religião, a ciência ou a arte.

“Argumentarei que a religião — mais uma vez, dentro da tradição que é a minha — não fala a respeito de ou sobre coisas, mas de dentro de ou a partir de coisas, entidades, agências, situações, substâncias, relações, experiências — chame-se como se quiser —

¹⁰⁴ Austin (1975) explica que as três dimensões dos atos de fala seriam a dimensão “locucionária” (de cunho descritivo-referencial), a dimensão “ilocucionária” (nomeações, ordens, promessas, declarações, perguntas etc.), que visaria uma transformação no estado de coisas, e a dimensão “perlocucionária” (estímulo, convencimento, etc). Sua teoria aponta, ainda para a eficácia, determinando os “atos felizes”. De acordo com Austin, existem alguns pontos a serem observados sem os quais os atos performativos serão fatalmente “infelizes”: (A.1.) existem procedimentos convencionais aceitos que produzem certos efeitos convencionais, e estes procedimentos incluem enunciados com determinadas palavras enunciadas por determinadas pessoas, e determinadas circunstâncias; (A.2.) as circunstâncias e pessoas participantes em um caso devem ser apropriadas para a invocação de um procedimento particular a ser invocado; (B.1.) o procedimento deve ser executados por todos os participantes corretamente (cada um cumprindo sua parte) e (B.2.) completamente; (T.1.) Onde o procedimento foi desenvolvido para o “uso” de pessoas que tem certos pensamentos e sentimentos, ou para a inauguração de certas condutas consequentes na parte de alguns dos participantes, deve haver disposição de ambas as pessoas; (T.2.) as condutas subsequentes devem ser atualizadas. (Austin, 1975, tradução livre).

que são altamente sensíveis aos modos como se fala delas. Estes são, por assim dizer, modos da fala, formas de discurso. João diria: o Verbo, Verbum, ou Logos. Ou bem eles portam o espírito mesmo a partir do qual falam, e deles se poderá então dizer que são verdadeiros, fiéis, comprovados, experimentados, auto evidentes, ou não transportam, não reproduzem, não realizam, não transmitem aquilo a partir do qual falam, e então, imediatamente e sem nenhuma inércia, começam a mentir, a se desfazer, a deixar de ter qualquer referência, qualquer fundamento. Esses modos da fala ou bem evocam o espírito que pronunciam, e são verdadeiros, ou não o fazem, e são menos que falsos — são simplesmente irrelevantes, parasíticos.” (Latour, 2004: 351).

Os atos de fala — *falar é fazer*, como observa Austin —, são enunciados ritualmente configurados e vividos, que produzem efeitos entre aqueles que compartilham o diálogo: alteram perspectivas de tempo e espaço, atualizam emoções, trazem sentido para o presente. Assim, tomaremos o rito nesta perspectiva dos enunciados que transportam e transformam as informações, como observa Latour (2004), que se remete ao caráter performativo da linguagem:

“Essa experiência — e é experiência o que desejamos aqui compartilhar — é comum no domínio do ‘discurso amoroso’ e, mais amplamente, nas relações pessoais. “Você me ama?” não é julgado pela originalidade da frase — não há outra que seja mais batida, banal, trivial, tediosa, recauchutada —, mas sim pela *transformação* que opera no ouvinte e também no falante. (...) A primeira é que tais frases não são julgadas por seu *conteúdo*, pelo número de *bytes* que possuem, mas por suas capacidades performativas. (...) A segunda característica que desejo destacar na *performance* específica — e totalmente banal — da conversa de amor é que suas frases parecem capazes de mudar o modo de se habitar o espaço e o fluir do tempo. (...) De modo muito simples, eu diria: vocês estavam *longe*, estão agora *mais perto*. (...) Assim como a palavra ‘perto’ capta as novas formas com que o espaço é agora habitado, a palavra ‘- presente’ parece agora ser aquela com que melhor se pode resumir o que acontece: você está *novamente, renovadamente* presente diante do outro, e vice-versa. (...) Dessa maneira de falar, direi que ela “re-presenta”, num dos muitos significados literais da palavra: ela apresenta novamente o que é estar presente naquilo que se fala. E essa maneira de falar: c) é a um só tempo completamente comum, extremamente complexa, e não muito frequentemente descrita em detalhes.” (Latour, 2004: 351 - 353).

Passamos, portanto, a este outro nível de análise, em que o corpo em tela é o próprio set: falaremos agora do rito como uma intercomunicação em ato que propicia o

engajamento na produção da *communitas*, em que revelar e produzir socialidades são faces do mesmo fenômeno.

A análise dos rituais em antropologia carrega a tensão em privilegiar ou não a estrutura em detrimento da experiência ou o contrário¹⁰⁵. Sem pretender resolver esta querela, entendemos que é o caráter comunicativo na experiência o que caracteriza o ritual, e que provém do tipo de ato comunicativo que se realiza, o resultado da eficácia do sentido do ritual como o de reordenar, desordenar ou transformar as socialidades relacionais consideradas estruturalmente; sabendo sempre que estes sentidos podem estar inscritos ao mesmo tempo. Adotamos, assim, a abordagem *performativa* do ritual (Tambiah, 1985), em que os rituais possuem tanto estruturas pré-determinadas culturalmente (ordem dos acontecimentos, regras, posições, etiquetas), como mudanças inerentes à dinâmica própria da atualização da estrutura efetuada na realização do próprio rito. Assim, rituais podem guardar estas dimensões em graus diferenciados, e é a etnografia (ou seja, os interesses dos nativos) que deve sinalizar para suas características principais.

A inspiração em Tambiah (1985) é fundamental para pensarmos os ritos como atos de comunicação – caráter performativo do ritual –, e criticarmos a ênfase funcionalista presente em muitas das abordagens teóricas dos ritos. Contudo, a característica intercomunicativa dos rituais que pode propiciar (ou não) processos eficazes de engajamento entre os participantes, suficiente para a produção orquestrada de sentido se dá, em muitos casos, através de uma ordenação sequencial de rituais. Assim recorreremos às inspirações de Van Gennep (1978), Victor Turner (1967: 2005) e Richard Schechner (1988, 2002) que, de distintas formas privilegiam a visibilização das etapas sequenciais dos ritos, sem nos esquecermos de que toda a ordem sequencial de “tipos” de rituais não são nada mais que formas ritualizadas (críticas) de comunicação.

¹⁰⁵ Como aponta Trajano (1985: 37), houve uma polarização nos estudos sobre os rituais em antropologia, marcada por “... dicotomias entre cultura e sociedade, racionalismo e empirismo, pensado e vivido, ou nas tendências das Antropologia Social Britânica versus Antropologia Estruturalista em suas diversas versões. No caso da análise ritual, essa dicotomia pode ser exemplificada nas posições de Lévi-Strauss (1976), Leach (1966) versus Gluckman (1962 e 1979) e Turner (1957, 1967 e 1968). Os primeiros enfatizam os aspectos comunicativos do rito e a estrutura das relações entre suas sequências internas. Os segundos privilegiam, no estudo do ritual, a demarcação e papéis sociais, mostram como os ritos ordenam as relações sociais e enfatizam seu caráter funcional de expressar os conflitos inerentes na estrutura e de resolvê-los.”

Também não podemos deixar escapar que o próprio ato intelectual de separar, tipificar e criar modelos analíticos, ou, de narrar um evento etnográfico a partir da escrita é, em si, um ato de contribuir com um determinado *regime de enunciação* – o texto fará parte de uma certa rede de acadêmicos, por exemplo – sendo, portanto, também um *ato de fala*. Assumimos, assim, que o próprio texto etnográfico tem agência, como salientam Latour (1994; 1999:2004; 2008), a respeito das distinções entre sociologia do social *versus* a antropologia do detalhe; e Strathern (1988:2006), quando ressalta a intencionalidade e o experimentalismo de seu texto a partir da antropologia e do feminismo, constituindo um “estilo argumentativo”.

Tratar o set como um mundo dentro do mundo é uma lógica nativa: recortar o set temporal e espacialmente é um trabalho diário e constante no fazer cinematográfico. É necessário que o set esteja *destacado do mundo*, pois a captação de imagens implica em um cuidado extremo do ponto de vista técnico, e porque há que se preservar algum mistério em torno da obra antes da estreia nas salas de cinema. Mesmo que a montagem do set seja feita em meio a uma paisagem urbana de uma grande cidade, é preciso separar, com equipamentos apropriados (em geral objetos que funcionam como símbolos) e contenção dos transeuntes, um espaço social específico, resguardado. É neste território *especial* que circulam e agem nossos ciborgues.

Tambiah (1985) utiliza a noção de “great events” para definir o que são os ritos de uma sociedade, ou seja, eventos recortados pelos nativos como especiais, que visibilizam criticamente partes da cosmologia ou visam transformar aspectos da sociedade. Em *Leveling Crowds*, utiliza-se da análise do ritual para abordar conflitos etno-nacionalistas no sul da Ásia, demonstrando como os *riots*, fenômenos aparentemente espontâneos e caóticos, “se sustentam em um repertório cujos elementos são usualmente selecionados das formas cotidianas de sociabilidade” (Peirano, 2002: 30-31). De forma análoga, Veena Das (1995) faz uso do conceito de “evento crítico” para analisar a violência na sociedade indiana: em *Critical Events: An Anthropological Perspective on Contemporary India* aborda tipos heterogêneos de eventos assim classificados (desastre industrial de Bhopal, a Partição da Índia, a prática do sacrifício feminino entre os hindus e o apelo ao exercício da violência entre os militantes Sikh), e “pretende mostrar a essa tensão entre, de um lado, as tentativas do Estado de controlar a identidade de seus membros inscrevendo-os na categoria de “vítimas” e, de outro, os esforços das comunidades para resistir a esse poder disciplinador”. (Vecchioli, 2000).

Neste sentido, consideramos o próprio set de uma perspectiva performativa, porque é fabricado, demarcado e vivido, trata-se de um evento crítico ou especial em relação à vida cotidiana fora do set, em que a *magia* experimentada pelos coletivos é o principal efeito produzido. Em outro nível, podemos encontrar eventos críticos internamente ao set quando o consideramos como uma comunidade cultural particular, um mundo com lógica e dinâmica próprias: neste sentido, analisaremos alguns eventos que se desenrolaram no set de Faroeste Caboclo quando da minha presença em campo, que denominarei de maneira análoga ao proposto pela teoria dos rituais como *cenar críticas*. As cenas críticas consistem em elementos do roteiro que exigem mais das equipes técnicas e dos atores e atrizes, visibilizando tensões e relações sociais que ultrapassam o set, relacionando-o com o universo que o abrange. No jogo comunicativo da produção do filme, a concertação da rede vai sendo produzida performativamente, e a eficácia se materializa em ficções e realidades que dão sentido ao set e à sua relação com o que está fora dele.

O caminho até a tomada: fabricando o set e a cena

A relação entre pessoas e objetos em um set cinematográfico nasce do próprio fato de que, para se realizar um filme, é necessário acessar tecnologias específicas: acompanhar um dia de filmagens implica, assim, em observar as longas caminhadas que os técnicos percorrem cotidianamente para preparar ambientes e executar as tomadas de cenas, finalizando com o ato de “des-produzir”, para usar o termo nativo. Não seria possível descartar a sensação de criação e destruição diária do mundo. Esta sensação cíclica advinda de um dia ou período de filmagens nos remete a Van Gennep (1978), que propõe um esquema tripartido – *segregação, período liminar, reagregação* –, ou a Mauss, acerca do esquema do sacrifício – *entrada, ato e saída* (Tambiah, 1985: 144). Tais etapas não podem nem devem ser consideradas como universais, mas não há razão para as descartarmos uma vez identificadas no presente etnográfico.

Voltemo-nos a outros esquemas semelhantes: ao consideramos o tempo dramático, temos a tríade, *equilíbrio, desequilíbrio, retorno ao equilíbrio* – o que é subvertido por textos com combinações espiraladas destes momentos. Em teatro,

Richard Schechner, inspirado por Van Gennep e Victor Turner¹⁰⁶, sugere sete momentos sequenciais para definir seu método de trabalho: a “sequência total da performance” seria composta de treinamento, oficinas (*workshops*), ensaios, aquecimento, performance propriamente dita, esfriamento e desdobramentos (Dawsey, 2006: 8). E ainda, se consideramos o ato de fotografar, poderíamos pensar em *vida (o mundo)*, *morte (shot)* e *renascimento (recepção)*, (Barthes, 1980:2009).

Neste sentido, não tomemos estas divisões como verdadeiras em si, mas como guias a nos orientar a identificação de etapas rituais do set, quando existirem. Tambiah (1985: 145) não rejeita tais esquemas, mas atenta para o fato de que não devem ser utilizados de maneira mecânica, uma vez que os rituais são múltiplos e complexos, e podem guardar a repetição ou intensificação de uma determinada etapa. Como aponta Peirano (1993: 41) a propósito de uma reanálise dos dados etnográficos dos rituais Ndembu feita por Turner, “os rituais de aflição *não* são ritos de passagem no sentido de Van Gennep, *porque as duas fases terminam com reclusão*”. No caso em análise da ritualização (1) da fabricação do set e (2) da filmagem de cenas críticas, temos a orquestração dos gestos, falas e técnicas que possuem diferentes momentos sequenciais e suas distintas características.

Há um roteiro específico das atividades diárias, que se atualiza por meio de atos performativos. A montagem do set, que culmina na fabricação da tomada, realiza-se como evento ritual em si. Comporta atos de fala efetuados de maneira ordenada e progressiva que delineiam a conformação do set como um evento especial em relação ao mundano que lhe é exterior, e a cena um evento especial (ápice) em relação ao cotidiano dos ciborgues e mediadores da ação (clientela do rito). A ordenação da montagem ritualizada do set se faz em etapas articuladas umas às outras, em cada uma se destacando tipos diferenciados de ritos, mais ou menos formais, definidores e

¹⁰⁶ De acordo com Rubens Alves da Silva (2005), “Os “dramas sociais”, segundo esclarecimentos de Turner (1987: 74), correspondem a “*units of harmonic or disharmonic social process, arising in conflicts situations*”. Portanto, entendido como unidade constitutiva do processo social, os “dramas sociais”, segundo o modelo de Turner, se caracterizam por quatro fases: 1) separação ou ruptura; 2) crise e intensificação da crise; 3) ação remediadora; e 4) reintegração, (desfecho final, que pode ser trágico [levar à cisão social], ou fortalecer a estrutura). Como esclarece Jonh Dawsey (1999, f. 18, grifo do autor), a primeira etapa (separação) define-se pela “‘quebra’ de algum relacionamento considerado crucial por parte do grupo social significativo”; a segunda (intensificação da crise) aponta para a “clivagem social”; a terceira (ação remediadora) consiste na tentativa de “reconciliação ou ajustes entre os grupos envolvidos”; e, finalmente, a quarta etapa caracteriza-se pela “reintegração do grupo social ‘ofendido’ ou reconhecimento social de *cisão irreparável*.” (pág.37).

condutores para o momento da tomada.

Podemos observar que ao processo de destaque do set com relação ao mundo que o cerca aplica-se a separação clássica entre sagrado (separado) e profano (cotidiano)¹⁰⁷ presente nas teorias dos rituais. À luz de teorias dos rituais, estas noções não devem ser entendidas como pertencentes ao campo estritamente religioso: estamos falando de eventos com graus diferenciados de sacralidade e secularidade. Como observa Tambiah, os rituais são, sim, produtores de acessos ao extramundo ou ao extraordinário (1985: 127), mas também se aplicam a outros tipos de eventos, muitas vezes com uma nomeação que lhes confere status especial, tais como “cerimônia”, “convenção”, “encontro”, etc. Estes eventos, “....*appear to share some features – an ordering or procedure that structures them, a sense of collective or communal enactment that is purposive (devote to the achievement of a particular objective), and an awareness they are different from ‘ordinary’, everyday events*”. (Tambiah, 1985: 126).

Embora exista uma dimensão cotidiana no set, marcada pelo dia a dia dos profissionais que nele atuam, de maneira geral o set é compreendido pelos que dele participam como o lugar do extraordinário, e esta percepção advém, em primeiro lugar, no significado do cinema no senso comum – ser uma arte mágica, que se produz em um set onde circulam pessoas que, em nosso tempo, se aproximam mais (estrelas) ou menos (qualquer ator, por causa de sua relação com as máscaras) de deuses (Morin, 1972: 1989). Em segundo lugar, o set cinematográfico é o lugar que agrega um tipo de poder peculiar, a saber, a fabricação deliberada de ficções, mas também de realidades outras, que podem se manifestar de maneira bastante visceral, seja no próprio set – quando da produção de diferenciações de posição e *status* que refletem a lógica do exterior ao set, ou seja, a sociedade abrangente –, seja no filme em si quando acabado.

Se reduzirmos o foco, podemos afirmar que a gravação de uma cena é um evento extraordinário internamente ao cotidiano (profano) do set. Trata-se de um momento cercado de atenção e cuidado. É a partir da cena a ser filmada que se orientam todas as ações anteriores no set. Neste sentido, a previsibilidade das ações estruturadas para o funcionamento do set como uma ação coletiva se aprofunda: a gravação de uma cena

¹⁰⁷ A noção de sagrado e profano foi inaugurada por Durkheim, em 1911, mas se tornou parte da teoria antropológica dos rituais em diversas vertentes até os dias atuais.

amplia, focaliza, põe em relevo a cosmológica dos ciborgues (pessoa e personagem; humano e máquina) e dos coletivos híbridos em ação (set e exterior ao set).

A estrutura dos momentos rituais em um set implica em atribuições de papéis sociais, padrões internos, etapas previsíveis e etiquetas a serem seguidas durante os atos performativos, para que haja “felicidade” ou eficácia dos atos. Por outro lado, se todo ritual é único, porque contextual e porque atualizado na experiência, tão importantes quanto a obediência de regras formais de comunicação, que lhe dão forma, são a transmissão dos saberes e a produção de identidades. Os rituais operariam, neste sentido, “*organizando o aprendizado de mistérios e identidades*” (Tambiah, 1985: 139).

Sigamos as equipes de filmagem, a fim de descrever o funcionamento do set como um evento ritual. Nas primeiras horas do dia (ou da noite, como ocorreu em um período de campo de tomadas noturnas), as equipes de produção se direcionam para o local em que ocorrerá o dia de filmagem e iniciam suas atividades comuns de trabalho¹⁰⁸.

A equipe de frente (platô) é a primeira a chegar e tem como função preparar o set a partir da infraestrutura mais pesada, descarregando caminhões, iniciando a ligação elétrica no local, conectando os cabos, montando tendas para abrigar os materiais das outras equipes, criando fisicamente os espaços sociais a serem ocupados por cada grupo de humanos e objetos. Esta seria a primeira ficção a ser fabricada no dia de trabalho cinematográfico, cuja realidade carrega crueza inegável: trata-se de construir o espaço social em sua dimensão material mais urgente, a exemplo das fontes de energia, lugares de acolhimento de equipes, espaços para alimentação, etc.: neste sentido, podemos pensar a noção de território (*lugar*) para visualizar o produto final do trabalho da equipe de frente.

A demarcação espacial implica no uso de placas e outros símbolos que indicam fronteiras sociais. O primeiro limite define a separação entre set e exterior ao set, geralmente com fitas zebreadas para isolamento de área, e, no caso de Faroeste Caboclo,

¹⁰⁸ Uma ressalva se faz necessária: durante a produção de Faroeste Caboclo em Brasília, uma grande parte das equipes residia em São Paulo ou Rio de Janeiro, gerando uma imersão quase em nível de confinamento, uma vez que foram hospedadas no mesmo hotel, tendo como efeito a existência de uma *comunidade* peculiar, suspensa em relação ao cotidiano vivido junto a seus locais de moradia e famílias.

uma placa com o número “7” em tamanho A4 em alguns pontos de entrada do set, criando uma inusitada relação de referência: set, o lugar da ação coletiva, do jogo (play), a fronteira entre mundos, a realização da sétima arte.

O segundo movimento de delimitação é interior ao set, indicando os espaços sociais, ou seja, a disposição de objetos e circulação de pessoas. Esta tarefa implica em diversas ações classificatórias: posição social e status, de acordo com fazeres técnicos e artísticos, dados pela estrutura hierárquica na linha vertical e horizontal. Assim, em primeiro plano é possível visualizar os caminhões de cada equipe técnica estacionados lado a lado, cada qual identificado também com placas indicativas (geralmente nome do filme, diretor e equipe técnica; exemplo: Cine Hollyúdi, Halder Gomes, Figurino).

Adiante, vão-se construindo caminhos, corredores de passagem, cercados de micro-espaços sociais: banheiros, mesa para alimentação e café, suportes para equipamentos, camarim de atores, espaço reservado a figurantes, outros para que as pessoas possam se sentar. Mais próximo ao local onde serão filmadas as tomadas do dia, são dispostos os equipamentos de som e câmera, além da estrutura do cenário, quando existente. O lugar culminante, ou seja, onde será filmada a cena, finda de equipamentos técnicos onde inicia o quadro, ou seja, aquilo que irá aparecer na cena, uma janela aberta neste universo: a partir dali é o olhar do espectador para o mundo recortado da cena que se pode observar, ou seja, é o limite entre cena e bastidores. O quadro, espaço da tomada, pode ser denominado como *crítico*, pois suas fronteiras são em parte demarcadas externa e materialmente, mas em parte apenas através do olhar da câmera: é o espaço que será impresso na película.

Cada um destes espaços delimitados internamente possuem uma organização própria e pessoas responsáveis por seu funcionamento. A conhecida estrela na porta do camarim, por exemplo, indica que ali habitam pessoas e personagens de natureza peculiar. Outros objetos também ganham marcas (signos) que os define como especiais, a exemplo da cadeira do diretor, que pode ter um *design* específico inscrito na história estética do cinema, ou simplesmente ter uma inscrição em que se lê “diretor”.

Podemos dizer que a *construção do espaço social pela equipe de frente é um rito preparatório*, o primeiro, ao qual se seguirão, em sequência, outros rituais. Obedecendo a determinadas regras de eficiência (menor tempo, mais resultados), trata-se do

momento de construção do universo “set”, o início da transição do *tempo cotidiano* para o *tempo do set* e a objetivação de localidades específicas para ocupação determinada de humanos e objetos.

A entrada no set é marcada pela conexão da pessoa a um rádio comunicador, que permite que as equipes se falem entre si e com as outras equipes – temos, assim, a primeira relação homem/mulher-máquina estabelecida¹⁰⁹. Infelizmente, apesar das minhas investidas, jamais consegui me conectar a um destes, e sendo um equipamento fundamental, não era possível que alguém o cedesse. Obviamente, a comunicação entre as pessoas via rádio obedece a regras, estabelecidas tanto pelas hierarquias estruturais vigentes, como por etiquetas de comportamento. E embora a qualidade do trabalho seja medida em termos de eficiência – ou seja, rapidez, com poucos erros e riscos –, os ruídos ocorrem, e outros temas afora os técnicos, como *fofocas*, podem ser tratados via rádio.

É a partir desta conexão dos humanos com o rádio, e deles entre si mediados por este equipamento, que se inicia a comunicação generalizada, a profusão de atos de fala que transformam o set em *organismo cibernético* ou *communitas*, o lugar da comunhão entre humanos e objetos. Os efeitos deste processo vão sendo progressivamente sentidos, até que se tenha uma estrutura sócio-material básica para os trabalhos que serão efetuados no dia, considerando, ainda assim, que a mudança no espaço – realocação sócio-espacial de objetos e humanos –, é contínua até o fim do dia.

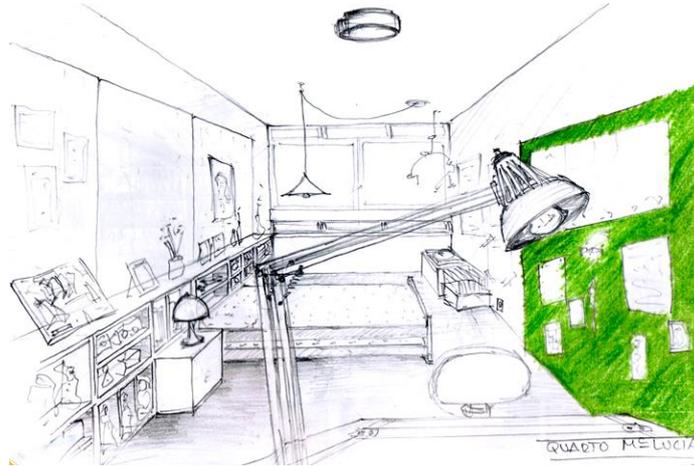
Como vimos no Capítulo 3, o set é composto de diferentes equipes, abarcadas pelas principais – produção, direção de arte e direção –, cada uma delas com um chefe, um primeiro assistente e os demais profissionais necessários à execução das tarefas. O chefe de uma equipe se reporta aos outros chefes de outras equipes e ao seu primeiro assistente. Estes se reportam ao restante da equipe (subordinados) e aos primeiros assistentes dos outros núcleos. Algumas áreas enviam comandos ou questionamentos a áreas interlocutoras, outras não.

Embora algumas equipes se comuniquem durante a pré-produção, as

¹⁰⁹ Lembremos que esta é a relação homem/mulher-máquina relativa ao set, porque todos os nativos já são ciborgues em si, uma vez que vivenciam a experiência híbrida *a priori*, a partir das extensões corporais (celulares, cirurgias, *body art*) que possibilitam sua existência na sociedade informacional contemporânea.

conversações e relações vão sendo construídas e negociadas desde o primeiro dia de set, quando efetivamente se inicia a existência do contexto-set: a convivência e o estabelecimento das relações é específico deste momento separado, em primeiro lugar, das demais etapas da produção cinematográfica (pré e pós produção) e, em segundo lugar, do mundo que o envolve. Relações de afinidade e confiança, ou mesmo de distanciamento e desconfiança, fazem parte do trabalho em equipe: progressivamente, as pessoas irão se alinhando e se acostumando às suas posições na rede, bem como aos efeitos imprevistos da comunicação complexa. Assim como no contexto da orquestra analisado por Trajano (1985: 64), ocorrem renúncias individuais em prol do coletivo, e isso ocorre inclusive na realidade vivida pelos atores e atrizes em relação à convivência perene com o trabalho das equipes técnicas. Os exemplos de renúncia individual são diversos: desde a separação dos técnicos em relação a suas famílias por longo período, até o ajuste ao “fuso-horário” das tomadas noturnas, ou mesmo as estratégias dos atores e atrizes para concentrar-se em lugar tão ruidoso.

Com o set minimamente montado, os integrantes das outras equipes iniciam progressivamente a preparação de suas atividades, sempre orientados pelas cenas que serão rodadas no dia, naquele lugar. Assim, paralelamente à montagem da infraestrutura, os assistentes de direção, de produção, e de fotografia iniciam suas respectivas tarefas que visam preparar o set para a filmagem. A equipe de arte descarrega o seu caminhão, orientando a equipe de platô quanto à disposição dos objetos, e realizando suas tarefas específicas, como decorar os ambientes com objetos grandes, tais como mobílias, e pequenos, como aqueles de uso pessoal de um personagem, conferindo identidade à locação por meio dos itens cenográficos. A arte se orienta por croquis que compõem o *storyboard*, desenhos sequenciais das cenas assemelhados a histórias em quadrinhos, feitos a partir do roteiro e da identidade visual definida em conjunto com o diretor.



Croqui do quarto de Maria Lucia. Desenho do Diretor de Arte Thiago Marques Teixeira.

Fonte: site oficial do filme Faroeste Caboclo.

Esta preparação mais geral dura poucas horas, até que seja possível iniciar a organização mais específica de cada cena. A equipe de figurino, por exemplo, começa a separar de acordo com o roteiro o que será vestido no dia de filmagens. Em Faroeste Caboclo, este grupo possuía um caminhão específico, climatizado, equipado com araras, cabides, tábua de passar roupas, além de itens do vestuário e acessórios necessários para caracterização das personagens. A responsável, Valéria Stefani, checava então as cenas que seriam rodadas no dia e orientava sua equipe na separação do que seria utilizado, conferia se os botões estavam devidamente pregados, se as golas estavam passadas, visualizando *in loco* o contraste de cores das roupas com relação ao cenário e a luz. No caso do figurino que será utilizado pelos atores principais, geralmente havia duas ou três peças idênticas, a fim de garantir que, em caso de algum contratempo – a roupa se rasgar em um ato mais intenso do ator, por exemplo – haveria uma peça extra para vesti-los sem comprometer a continuidade das cenas. Uma arara com o que seria utilizado de forma imediata era colocada estrategicamente próxima ao limite cena (quadro)-borda (bastidor).

O ponto culminante que, ao mesmo tempo, sinaliza para o fim deste rito preparatório é a chegada do diretor. Tem início o *segundo o rito preparatório: a abertura do set*. Uma vez que ele adentra o set, está coroado o “real” início dos trabalhos, porque a atenção se volta para as necessidades dele, e por consequência, da cena. As decisões a serem tomadas e sua circulação implicam em atos de fala específicos. *Quem* fala e *como* se fala ritualmente (vozes humanas em tons baixos e tons

altos e mensagens por rádio) são artifícios de linguagem que seguem às regras hierárquicas e têm efeitos em cadeia. Em Faroeste Caboclo, o diretor, o fotógrafo e a assistente de direção formavam um grupo de conversa específico, comunicando-se em tom baixo, e repassando ordens aos demais técnicos em geral por meio da assistente, que o fazia em voz alta, em alguns casos com microfone ou megafone, ou via rádio. Os técnicos vão se movimentando para atender aos pedidos, ao mesmo tempo em que repassam informações em cadeia pelo rádio comunicador, seja para solicitar equipamentos e objetos, seja para solicitar a presença de alguém. Se forem filmados mais de um plano no mesmo dia, este rito da organização do mesmo quanto ao cenário e luz é refeito, sendo os objetos recolocados de acordo com o previsto.

É neste momento que se intensifica o processo de agregação (conexão) de humanos entre humanos e objetos aos humanos na conformação de nosso ciborgues *máquina e máscara*. Em Faroeste Caboclo, ao chegar, o diretor, geralmente ao lado do fotógrafo, avalia a locação em detalhe, solicita a realização de testes de luz, ajustes à equipe de cenografia, e, todos atualizam o que está pré-definido anteriormente sobre o plano de filmagem. Sabemos que a utilização do tempo no set é um foco de preocupação de diretores e produtores, devido à programação orçamentária. Neste sentido, o momento de preparação do plano que será filmado é de efervescência, tudo acontece de forma integrada e dinâmica, todos concentrados para finalizar este momento o mais rápido possível para que se iniciem as filmagens. Neste processo, a hierarquia é atualizada, fortalecida, o comando é central e as relações de poder ganham forma.

Os atores são os últimos a chegarem ao set, o que garante que estejam descansados e pouco *contaminados* pelas intensas movimentações de pessoas e objetos do set. Seguem para o camarim, onde aguardam serem chamados para a caracterização, primeiro, e para as filmagens, posteriormente. Desde sua chegada e durante todo o período que permanecem no set, são envolvidos em cuidados e atenções especiais.

Nas filmagens de *Cine Hollyúdi*, por exemplo, chamou a atenção o tratamento dado à atriz principal, Miriam Freeland. No calor da pequena cidade de Pacatuba, no interior do Ceará, a atriz era envolvida em todo o clima ritualístico próprio ao seu lugar no filme, de estrela: sempre posicionada em espaços mais confortáveis e ventilados que aqueles destinados aos demais humanos no set e, apesar da proximidade entre a locação

e o camarim, era trazida de carro para o set, a fim de resguardar a maquiagem e os ritos particulares da atriz com relação a sua relação com a personagem. Há assim uma demarcação de fronteiras entre atores e não atores: menor tempo de contaminação e menor proximidade com os outros participantes da montagem do set. É como se os atores devessem marcar distância simbólica com o próprio set para poderem submergir na cena, *como se* não estivessem no set.

Atores e atrizes não utilizam o rádio, pois a comunicação “técnica” não lhes diz respeito. Assim, se eles devem se distanciar dos montadores e do barulho existentes (mundano), *devem se aproximar da cena* (sagrado) por meio da imaginação e *através de objetos*. Cabe a eles iniciar os processos de conexão com a máscara (e posteriormente com a câmera), e para isso podem fazer uso de objetos os mais variados, sejam elementos específicos de acesso ao personagem, facilitadores da concentração ou mesmo amuletos. Alguns ouvem música, como Isis Valverde, outros preferem o total silêncio, fazendo uso até mesmo de tampões de ouvido, como mencionamos anteriormente no caso de Fabrício Boliveira. A locação implica em outro trabalho diário dos atores quanto ao espaço-tempo ritual, que consiste em “*localizar-se geográfica e afetivamente em cena*” (Gayotto, 1997: 31):

“O personagem está sempre fazendo parte de algo que acontece num lugar, com alguém ou sem alguém, num momento articulado a outros momentos, dos mais variados modos. Localizar-se geograficamente é atuar com a atenção em tudo que nos cerca quando estamos em cena: pessoas, coisas, lugares, temperaturas, sons, luzes, etc. Da mesma forma, uma “localização afetiva é a que leva o ator a se orientar no plano das afecções: emoções, memórias, perspectivas, desejos, dores, pressas, etc.” (Gayotto, 1997:31).

Este localizar-se, que faz parte da incorporação diária do personagem, é acionado por atos de fala de múltiplos enunciadores que convergem para a personagem: o próprio ator, o diretor, a continuidade, a caracterização. Eis o *terceiro rito preparatório*: a caracterização dos atores que precede sua entrada em cena. No set, ou no camarim, a proximidade com os atores é exclusivamente feita pelos mediadores de suas ações, aquelas pessoas que, como demonstramos no Capítulo anterior, participam da caracterização, além do diretor e seus assistentes. Trata-se de uma forma de distanciamento com o set e aproximação antecipada com a *cena*. Este é um rito complicado, pois implica em agências diferenciadas em ação: aquele que prepara o ator, do ponto de vista de sua máscara (figurinista, maquiador, cabelereiro, técnico em efeitos

especiais); e o próprio ator, que se prepara para a incorporação da personagem – neste sentido, a relação é de proximidade, embora extremamente ritualizada do ponto de vista de romper e manter fronteiras. Existe algo ali que é imaterial – a personagem –, que precisa se materializar. Não seria exagero dizer que a interpretação começa na maquiagem, no arrumar o cabelo e no vestir a indumentária. Assim as relações entre estes profissionais e os atores passam a ser constituintes dos rituais de caracterização.

“Cumplicidade sempre acaba tendo. É difícil você ter algum problema com o ator se você é o maquiador de um filme. Porque primeiro que eu digo para todo mundo que eu lido com a parte mais difícil do filme, cada um vai dizer que é a sua, risos, mas eu digo isso pelo fator que eu estou lidando com ego, como o fato de que quem põe a cara são os atores, na cadeira ali quando eles sentam, acaba que eu faço um pouco o papel do psicólogo, então você tem essa coisa, ali é onde eles vão começar a se concentrar, o meu trabalho não pode atrasar, porque senão atrasa o dia inteiro, então eu não tenho este tempo, a carga do dia vem para a maquiagem de início. E a gente acaba fazendo muita amizade. Eu costumo manter um distanciamento, mesmo sendo cúmplice, para profissionalizar a relação. Mas fora daqui somos amigos, o profissional está aqui no set. É onde eles tem que começar a se relaxar ali na cadeira...” (Auri, maquiador, ator e bailarino, 2011).

Do ponto de vista do ator, foi desenvolvido na pré-produção um arcabouço específico para fazer viver o personagem, e que no set é acionado com o exercício de falas e gestos corporais. Neste sentido, os exercícios de aquecimento de voz ou outros recursos utilizados no set buscando a concentração são *atos de fala* e *gestos de corpo* que acionam significados essenciais à conexão com a máscara. Mas o ator tem a contribuição da caracterização para composição do personagem, e a ida ao camarim para ser maquiado e vestido, assim como o tratamento recebido pelos mediadores neste espaço, constituem outros atos de fala marcantes do acesso ao personagem no set. Há ainda a figura do(a) continuísta, ainda a enunciar outras falas necessárias à produção do sentido da tomada na perspectiva da personagem:

“Minha função é meio tomar conta do filme, ter uma visão do filme de como ele está sendo filmado, o que está acontecendo, como as coisas se encaixam, como as pessoas se olham, como elas reagem, o que elas vestem... do ponto de vista da imagem, porque a gente filma muito separado, intercalado, às vezes a gente começa pelo meio, por um final de uma cena, não pelo começo, então estas cenas tem que se unir e formarem a estorinha que a gente vai ver. Então toda vez que a gente vai filmar, é necessário saber o que já foi filmado desta mesma cena, ou o que vem depois, para manter a continuidade

da cena e do filme em si. Então tem o trabalho de conferir as roupas que estão sendo usadas, se já foram usadas, vistas ou não, se for a mesma cena temos que repetir, o mesmo cabelo, a mesma intensidade, lembrar os atores de onde a história está vindo, para onde está indo, isso já filmou, isso não, para contar a estória que a gente está filmando.” (Patrícia Alencastro, continuísta, Faroeste Caboclo, 2011).

Uma vez preparados, é hora de aguardar, e também de realizar exercícios muito particulares, feitos individualmente ou em grupo, para *acostumar-se* mais ainda aos personagens. Estando os demais humanos acomodados – mas não parados –, enfim, o primeiro assistente de direção convoca atores, via rádio, para o local da cena. Atores e atrizes percorrem este trajeto sempre acompanhados, seja pelos técnicos da equipe de caracterização, seja por um assistente de direção.

Chegando ao local onde será gravada a cena, finda este terceiro rito preparatório e iniciam-se os acoplamentos próprios à relação com a captação de som e imagem, microfones são acoplados às vestes dos atores, que são posicionados em suas marcas, o focuista faz o seu trabalho. Inicia o diálogo entre diretor e atores, e pode ser feito um rápido ensaio da cena: que ações serão efetuadas nesta tomada, em que plano estão sendo filmados, como e para onde olhar, etc.

O rito principal é marcado, portanto, pela chegada dos atores ao lugar da tomada, ou seja, ao espaço territorial que divide o quadro dos bastidores e em que iniciará a relação entre humanos e não humanos, em função da imagem em movimento: a relação negociada e atravessada por tecnologias corporais e maquinicas entre atores, diretor e câmera. Neste momento, o diretor trava relações com as pessoas presentes naquele espaço social constituído como imaginado por ele, desde a orientação e demandas às equipes técnicas, até o início da direção dos atores e atrizes. Todos os atos rituais anteriores visam o transe do momento da cena, compartilhado de maneiras diferentes por todas as pessoas (clientela do ritual) presentes no set: trata-se do ápice (e transe) do rito principal.

Tudo é falado em tom baixíssimo e eu raramente consegui ouvir o que era dito pelo diretor aos atores no set. Na entrevista realizada com René Sampaio, tampouco pude acessar em que consiste esta conversação. Mas o cineasta Mauro Giuntini, em oficina realizada na UnB, nos dá pistas interessantes sobre este momento: uma vez que trabalha com a técnica de improvisação, é no diálogo com os atores e atrizes, que

precede a tomada, que acontecem as negociações visando o nivelamento do entendimento acerca do que será filmado e como. Podemos nos remeter, ainda, a uma descrição tomada de empréstimo de Ingmar Bergman, sobre como dirigia a atriz, sua esposa, Liv Ullmann, no filme *Persona*:

“ ‘Quando olhamos para o rosto de Liv, verificamos que incha sem parar. É fascinante – seus lábios ficam maiores, os olhos mais escuros, ela se torna a própria imagem da cobiça. Há uma tomada de Liv de perfil, ali, que é incomparável. Podemos ver seu rosto transformado numa espécie de máscara fria e voluptuosa. Quando íamos filmá-la, eu disse a Liv que ela devia concentrar seus sentimentos nos lábios. Tinha de se esforçar para colocar neles sua sensibilidade – é possível, sabe, situar os sentimentos em diferentes parte do corpo. De repente, podemos chamar as emoções para o dedo mínimo, ou o dedão do pé, ou as nádegas, ou os lábios. E foi isso que eu insisti para ela fazer.’ Técnica.” (Ullmann, 1977: 2008).

O diretor conduz, ou seja, ele elabora enunciados que visam orientar o ator sobre o que deseja ver pela via da mediação da câmera. Pode lhe dizer sobre técnicas corporais, mencionando a própria matéria do ator, seu repertório cênico associado à construção do personagem específico. Diferentes diretores terão diferentes orientações a transmitir, e um estilo para enunciar. Em comum, diretores irão constituir o seu próprio repertório de enunciados eficazes para alcançar o ator, para persuadi-lo, conectar-se a ele por meio de uma relação sempre negociada, que se complexifica se pensarmos que o ator está em um processo *in between*.

Além disso, embora saibamos que o cinema é uma atividade coletiva, a figura do diretor foi construída socialmente como a mais prestigiosa na hierarquia do fazer cinematográfico: um filme é sempre “de alguém”, referenciando o diretor. Assim, quando o diretor chega ao set e inicia suas ações – que condensam gestos sutis e atos de fala em profusão –, está, por meio destas ações, legitimando todo o trabalho anterior dos coletivos até a chegada à tomada. A “cadeia referencial”, para utilizar uma expressão de Latour quanto aos caminhos percorridos no laboratório visando isolar o neurônio (2004: 362) – os ratos e as pepitas funcionariam assim como um bastidor, um *making of* da ciência –, se faz sentir neste momento de coordenação individual por parte do diretor. Os gestos são sutis porque a corporalidade do diretor se volta para posicionar-se de forma a ver com acuidade – olhar o cenário, olhar a luz, olhar para os atores, olhar no visor da câmera, olhar o *vídeo-assist* –, transitando entre quadro (antes de gravar, para instruir atores) e fora de quadro (proferindo ordens aos técnicos ou quando a tomada

está rodando). Os atos rituais do diretor produzem e enfatizam a hierarquia, sua autoridade e poder são inegáveis, embora só se realizem pela atividade de diversos coletivos e circulação imensa de informações que precedem sua entrada no site.

No momento em que se diz “*silêncio, vai gravar*”, a comoção é generalizada. Este enunciado é solicitado pelo diretor, mas geralmente é um assistente que o profere, em voz alta (grito) ou com o uso de um megafone a depender da amplitude do set. Iniciada a tomada, o diretor tem um transe específico, diferente do fotógrafo, e ambos se diferenciam do transe dos atores. Mas o todo se torna um só quando inicia e discorre a gravação. A coerência se visibiliza.

Se todo o dia de filmagens pode ser considerado um rito em si, é no momento em que se ouve as palavras “*silêncio*”, “*gravando*” e “*ação*”, com a *batida de claquete*, que o transe acontece. Finda o movimento do set, o movimento passa a ser da ordem do mínimo. O tempo passa a ser aquele determinado pela estória, o roteiro (como e por que a personagem está ali? A partir disso, o que ela *faz*, com quem se relaciona, o que pensa, para onde vai?). A magia efetivamente acontece, o cotidiano está em suspenso.

A gravação é um momento quase silencioso, uma vez que só o som a ser gravado deve ser ouvido neste momento. As vozes no set calam. Ação e corta funcionam neste sentido como atos de fala que imprimem novo ritmo ao set. A marcação é a do tempo do diretor agora. Para as equipes que atuaram freneticamente para fabricar o set do ponto de vista material, lógico e territorial, instala-se o tédio. A cada intervalo entre tomadas, pode-se visualizar grupos de pessoas reunidas fora da borda da cena, entretidas em conversas aleatórias. Durante as filmagens, como o tempo muda, refletindo nas equipes técnicas. O tédio é quebrado em momentos de reconfiguração da estrutura, ajuste técnico solicitado pelo diretor, ou quando o tema das tomadas do dia implica em tensão, como veremos adiante, quando da filmagem de cenas críticas do roteiro.

O momento de filmagem, assim, é o único em que aqueles que até então circularam e conectaram intermitentemente diminuem o ritmo e buscam o silêncio, entoados pela seguinte fala ritual: “Silêncio, vai gravar!” e “Ação!” (bate-se a claquete, outro objeto significativo central). Trata-se do momento mais crítico, e, neste sentido, do ritual principal que condensa os demais atos rituais. Entram em ação os atores e atrizes, assim como a câmera e os microfones. São poucos segundos ou minutos de duração de

uma tomada, em que máquina e máscara entram em relação: é neste momento que o *shot* produz efeitos. É o personagem que fala, em detrimento da presença do ator; é a câmera que age, obnubilando os humanos que a comandam. O microfone capta o som, sendo suportado pelo corpo do técnico a contorcer-se no limite do quadro. Temos, assim, o ápice do rito-set.

A claquete, assim como os enunciados “ação” e “corta”, são atos de fala de dimensão ilocucionária: como observa Latour (2004) a respeito do discurso amoroso, são enunciados comuns (clichês), que a depender do contexto comunicativo em que são proferidos, tem efeitos transformadores nas relações sociais:

“Quando aquelas palavras são proferidas, algo acontece. Um pequeno deslocamento na marcha ordinária das coisas. Uma diminuta mudança na cadência do tempo. A pessoa tem de se decidir, se envolver; talvez comprometer-se irreversivelmente. Não nos submetemos aqui apenas a uma experiência entre outras, mas a uma alteração da pulsação e do andamento da experiência: ‘kairos’ é a palavra que os gregos teriam empregado para designar esse sentido novo de urgência” (Latour, 2004: 351).

Vimos, na descrição das interfaces dos atores com suas máscaras, como o movimento de f(r)icção como definido por Dawsey (2009) cria uma relação liminar entre ator e máscara, e é justamente neste *in between* que reside a eficácia desta relação. Em cinema, como analisamos no tópico *Atos em cena*, outra relação que fricciona pode ser adicionada: aquela em que corpo e câmera, voz e microfone, se articulam na produção da imagem. “Silêncio” – que em geral era enunciado pelo chefe da equipe de som –, consiste em iniciar a transposição do universo do set enquanto fabricação ficcional, para o universo da cena enquanto uma realidade vivida pelas personagens. “Ação!”, proferido pelo diretor, é o sinal de que os atores devem agir em cena, e que as personagens devem viver em frente à câmera: quando a claquete é batida, o comprometimento na ação é assumido por todos, presentifica-se o contexto do roteiro.

Outra questão diz respeito ao que mencionamos anteriormente sobre a fotografia: gravar uma imagem significa capturar um instante, que não se repete, no entendimento de Barthes, uma pequena morte. Isso confere um caráter especial ao momento da tomada, como aponta a continuísta, é o tempo em que “os atores darão tudo de si”, e as demais técnicas (de luz, de som, de arte) estarão em movimento *através* deste tempo, tudo será captado direta ou indicialmente no processo de morte do mundo e renascimento na película.

A cada tomada, um sinal de “Corta!”. Este enunciado, proferido pelo diretor, diz muitas coisas: trata-se do ato de interromper a ação dos atores – e só o diretor tem este poder, a não ser que ocorra algum problema técnico –, mas também sinaliza para o *corte* na imagem que será posteriormente *montada* sequencialmente para conformar o filme. A este sinal, seguem-se ajustes a serem efetuados do ponto de vista técnico ou com relação à atuação dos atores. A depender da dificuldade de uma cena, após cortarem podem ser ouvidas palmas por parte dos técnicos que estão acompanhando a filmagem, os ciborgues-máquina que estão controlando o processo e interferindo nele, ou outros técnicos que se posicionam mais ao fundo a fim de observarem somente. O fim do rito principal é o fim do dia, quando o diretor informa que irá gravar a última tomada, e, ao finalizar, entoam o último “Corta!” – aqui, cortar significa finalizar o set em um dia, “desproduzi-lo” ou destruí-lo, voltar ao mundo fora do set.

Considerando o dia de set, poderíamos sintetizar o evento-set como um rito amplo, composto de atos de fala específicos. Teríamos, assim, os rituais de preparação (criando o evento especial): o primeiro deles seria o rito de separação que produz a delimitação sócio-espacial básica do set, transição do tempo cotidiano para o tempo do set e objetivação de localidades específicas para ocupação determinada de humanos e objetos. O segundo o rito preparatório seria o de abertura do set, e início do processo de agregação (conexão) de objetos aos humanos, em que concentração é absoluta por parte das equipes de produção e infraestrutura, que guardam entre si seus atos rituais específicos, voltados ao rito maior; a economia comunicativa gera economia sócio-espacio-temporal – o espaço cenográfico formado, e o que está fora dele. E por fim, o terceiro e último rito preparatório seria a caracterização dos atores, em que figurinistas, maquiadores e cabelereiro *fazem corpo*, constituem a máscara com seus materiais próprios, e os atores *fazem máscara* com o seu (objeto-humano) corpo, objetos e adereços. Em todos os casos, a convergência informacional é para o centro, a cena. E os ritos preparatórios não findam: eles vão sendo refeitos paralelamente às filmagens, uma vez que elas reiniciam durante todo o dia.

Após a preparação, a gravação das tomadas consiste no rito principal, e é ali que atores e diretores, bem como equipes de borda, irão produzir socialidades específicas por meio de atos de fala particulares. Negociando fronteiras mais ou menos fluidas, atores e diretor, personagens e câmera, som e luz, irão progressivamente constituindo coerência nas ações individuais e coletivas, até que se possa ouvir o último: “corta!”.

Sempre há diversos finais (fins): o fim de uma tomada que não serviu, o fim entre uma e outra tomadas, até o último corta do dia, após a qual ocorre a “desprodução” do set, ou “fechamento do set”. E também o fim da produção, ou seja, as imagens foram captadas e seguem para serem editadas, o filme está “na lata”.

Podemos sintetizar, ainda, os efeitos rituais de diferentes naturezas. O primeiro efeito seria a produção de ciborgues, primordialmente encontrada no rito de preparação das equipes. Ali entram em cena os homens/mulheres-máquina, e são criados, pelos atos de fala, os híbridos que atuam no set com suas ferramentas e conhecimentos, e extensões corporais específicas. Um segundo efeito é a constituição sócio-material do set, ou seja, o espaço físico fabricado, a artificialidade advinda da separação do set em relação ao exterior, e do espaço cenográfico do quadro em relação ao que se passa fora dele, ou, “atrás das câmeras”; por fim, o efeito de que a sociedade do set é formada, a partir da comunicação generalizada e hierárquica.

Há, ainda, efeitos de subjetivação, des-subjetivação e super-subjetivação, tanto entre humanos que se acoplam a máquinas, quanto naqueles que se interconectam a máscaras. O ciborgue-máquina, como vimos, *faz corpo* a partir da ligação (gesto) com rádios, câmeras, equipamentos de som e luz, ou com extensões de outra natureza, como ferramentas mecânicas, analógicas, próprias a cada profissão – re-subjetivam-se, assim, a partir da relação conectiva e gestual com os objetos que fazem parte de sua técnica, a pessoa só existe ali e somente pode participar das trocas sociais a partir de sua relação com a técnica. Para cada ato de conexão com uma máquina ou um objeto, há um empenho performativo por partes dos ciborgues: há ordem, hierarquia, formas de comunicação específicas, atravessadas por atos de fala variados.

A fala nativa, neste sentido, traz sempre a noção de metamorfose subjetiva que se dá quando do acoplamento com a máquina ou a extensão. Não é incomum, nas entrevistas, as pessoas ciborgues emitirem frases de autodenominação como “*sou o olho do diretor*”, “*sou a luz do fotógrafo*”, “*sou o suporte da câmera*”, “*empresto meu corpo ao personagem*” etc., em referência ao deslocamento subjetivo que ocorre. O “indivíduo” emerge do seu isolamento dos demais sujeitos de interação, ele se divide, ele passa a participar pela mediação das extensões. Dá-se um processo de identificação compósita do “eu” *que se diz ser eu* acrescido de uma extensão ou máquina e transformado em órgão (olho), coisa (luz, suporte) ou “eu” que “empresta o corpo”. Referem-se a si mesmos como se fossem um super-órgão, comandado pelo diretor, mas

continuam a ser subjetivos, pessoas e super-órgãos, compósitos, híbridos. Desacoplados das extensões e das máquinas, des-subjetivam-se como híbridos e se re-subjetivam como *outras* pessoas.

Sobre os ciborgues-máscaras (os atores) a dinâmica do set surte efeitos de des-subjetivação e re-subjetivação, advindos da própria natureza de sua técnica particular, a da interpretação. O híbrido que é a pessoa/personagem, esta individualidade pessoal que permanece apesar da consciência do personagem que a habita, no set – diferentemente do teatro, que inicia e finaliza em um só processo de incorporação – está sempre na situação “*in between*”, ou seja, tendo que lidar com a pessoa e a personagem de forma oscilatória, entre cada início e fim da gravação das cenas. O que me remete a um momento em campo em que a atriz, Isis, diante do *vídeo-assist*, ao ver a sua primeira cena gravada: “*Ela é linda, não é?*” (na terceira pessoa, descolando-se da personagem, referindo-se a ela, Maria Lúcia, re-subjetivando-se como Isis).

Como efeitos dos ritos preparatórios e do rito principal estão também os efeitos desejados e esperados, ou seja, que as ações coordenadas venham a se constituir em um filme. Se não ocorrerem ou fracassarem, o filme pode ter uma biografia interrompida ou destruída. A eficácia da montagem do set e da cena em formas ritualizadas é conseguida quando os atores atuam com sucesso, se relacionam com a câmera, quando o diretor e o fotógrafo conseguem as imagens desejadas, quando se obtêm as cenas gravadas, e quando a matéria segue para a etapa seguinte do filme, a edição. E que da edição, o filme passe às salas de cinema ou outros modos de exibição.

Como apontado no Capítulo 3, a economia de comunicação no set é caracterizada por um sistema hierárquico que promove a troca de informações na linha vertical e horizontal. Os atos de fala, sejam mais ou menos formalizados ou convencionais, impulsionam o estabelecimento destas relações formadoras dos coletivos. E apesar do risco que isso carrega do ponto de vista teórico, é tentador pensar em um sistema orgânico de funcionamento do processo (ritual) de fabricar o set para fazer o filme, devido à especialização das tarefas e profissões na divisão do trabalho e de seu concerto se fazer de maneira hierárquica (com acúmulo de poder em alguns pontos bem específicos).

Não se pode confundir, no entanto, o modelo operatório de organicidade com um modelo inerte, fixo e com inexistência de conflito. Afasta-se o risco teórico de imaginar um funcionalismo baseado na metáfora orgânica, ao se afirmar que para

ocorrer este funcionamento orquestrado, há sempre forças (agências) em movimento, que o impulsionam e que se comunicam, produzindo socialidades dependentes da posição do enunciador e receptor da mensagem, que, como observa Strathern (2010), condiciona aos termos da relação a modificarem seu caráter de objetos e pessoas: o ato de fala, neste sentido, localiza *quem* troca e *o que* troca em uma relação social, que de maneira contrária, implica em fluxos de informação que constituem as subjetividades.

Como observa Latour (2004), a respeito do laboratório, o processo de isolamento do neurônio é um processo em rede, formado de humanos e não humanos heterogêneos que são organizados pelo cientista de modo a chegar a uma só inscrição, uma verdade científica: do mesmo modo, analogamente, o processo de construção do set até o momento da tomada é complicado, permeado de negociações comunicacionais em diversos níveis, mas ao final, busca-se uma só imagem, uma verdade fílmica. A verdade fílmica implica tanto no fazer o filme, quanto no ritual de assisti-lo, ou seja, o comprometer-se com o faz de conta próprio da relação com o espectador. Na interação do filme com espectadores nas salas de cinema, o set tende a desaparecer porque as pessoas desejam permitirem-se serem afetadas emocionalmente pela obra. Há exceções de todos os tipos, como filmes que atraem espectadores justamente pelos efeitos especiais (que sempre remetem à fase set), mas de todo modo, mais eficazes são os efeitos especiais quanto mais se aproximam da “realidade”: e aqui, muitas aspas.

Sempre há agências em movimento que ocorrem com ruídos de comunicação e com atos de fala que compõem o cenário, que tanto podem concorrer para aglutinar os diferentes atos e estabilizar os resultados, quanto há ruídos de comunicação e atos de fala que podem desestabilizar os resultados, conflitando ou reforçando as posições de poder determinadas hierarquicamente. Esta seria a redundância e condensação do rito de que nos fala Tambiah (1985).

O ritual produz, neste sentido, relações sociais organizadas de maneira específica – uma estrutura; e que possibilitam a vida do filme – um roteiro; mas que só é possível a partir das agências, onde a mudança sempre está presente e a partir da perspectiva da criatividade.

“Carmela: O filme muda? Enquanto está sendo feito? Você se permite ouvir pessoas, atores, fotógrafo, durante as filmagens?

René: É claro! O filme é o tempo inteiro um organismo vivo que vai se fazendo. A organização que a gente tem enorme, prévia, é justamente para o filme ter vida própria.

Quando você não tem este tipo de organização, pelo menos, na minha experiência, você acaba tendo que gastar uma energia imensa para organizar durante. Aí não sobra espaço para que o filme aconteça. Então eu acho que a organização, num set de filmagens, é a organização da linha de produção: ah, vai entrar produto, a matéria prima tem que chegar neste horário, ao meio dia tem que passar no forno e tal hora da tarde tem que estar embalado. Mas o que você coloca dentro, como você amassa a massa, como você mistura os ingredientes é na hora. Claro que você sai de casa sabendo se você vai fazer um pão francês ou um croissant. Mas existem nuances aí no meio.”

A fala nativa é clara. Sem a orquestração ritualizada (rede) dos vários participantes humanos, híbridos e objetos, não haveria filme. E o filme, apesar de sua produção se fazer por um coletivo e por ações ritualizadas e dentro de relações hierarquizadas, está sempre em processo de criação, em *devir*.

Entre o set e o mundo: a biografia de um filme

O “*filme é um organismo vivo que vai se fazendo*”, nas palavras de René Sampaio. A concepção nativa do diretor de Faroeste Caboclo é a de que o filme tem *agência* e que o filme tem uma história que antecede o set, que acontece no set, e não se encerra ali. Chamarei a isso de *biografia* do filme, ou seja, a consolidação de uma narrativa parcialmente estabilizada, mas aberta a novos eventos e carregando sempre inconsistências que acompanham o fazer do filme e o interpretar do roteiro.

A dimensão biográfica dos filmes relaciona-se com todas as particularidades advindas da reunião coletiva de humanos e não humanos para sua produção: quem são os membros das equipes, como foram escolhidos e como se relacionam, mais ou menos integrados, mais ou menos afinados; quem são os atores e atrizes escalados para os papéis e se são estrelas ou não; qual o valor do orçamento e como a produção consegue aproveitar os recursos para a eficácia do filme (por exemplo, há filmes com baixo orçamento, como o brasileiro *Elvis e Madonna*¹¹⁰, que alcançam o metiê dos filmes consagrados, e filmes em que se gasta muito e o resultado não é reconhecido por público e crítica).

¹¹⁰ Diretor Marcelo Laffitte, Brasil, 2010.

A biografia do filme geralmente é narrada em outra peça fílmica, seja um *making of*, seja um documentário. O filme *Iracema*, que analisamos anteriormente, carrega uma biografia particular: desde a biografia de Edna, a não atriz que interpreta a indígena, e os impactos disso no filme e em sua vida fora do set; os elementos advindos da opção experimental do filme, ou seja, como a equipe de atores e atrizes se relacionava com o roteiro e as pessoas que encontravam na estrada, nas locações no Pará, improvisando; até efeitos posteriores, como o fato de a tomada panorâmica de uma queimada na floresta amazônica ter sido a primeira a circular na Europa nos anos 1970, chocando ambientalistas daquele continente e se tornando uma imagem constituidora do movimento ambiental naquela época em relação à Amazônia. Estes fatores conferem ao filme uma dimensão biográfica individual, particular.

Um filme pode ter uma biografia mesmo que nunca tenha sido finalizado. Um exemplo pode ser encontrado no documentário *O Inferno de Henri Georges-Clouzot*¹¹¹, que narra as peculiaridades do processo de filmagem do filme e *L'Enfer*, de Clouzot nunca finalizado. As excentricidades do diretor, à época, deprimido, o experimentalismo do movimento OP transposto para a imagem cinematográfica, a relação conflituosa com as equipes e atores que declinaram do processo, a relação com a atriz protagonista, Romy Schneider, foco do diretor, fizeram deste “não filme” um clássico pelos resultados alcançados em termos de imagens nunca antes produzidas do ponto de vista técnico e artístico. As imagens fragmentares do filme, que não chegou a ser montado, emergem no documentário para serem roteirizadas de outra forma, por um segundo diretor.

Analisando *Faroeste Caboclo* a partir do período que acompanhei, bem como as falas nativas sobre seu mito de origem, aspectos que precederam o set, podemos identificar alguns ingredientes que compõem a sua biografia, embora em relação ao filme como um todo – a pré-produção, o longo período de filmagens, montagem e o

¹¹¹ Diretores Serge Bromberg e Ruxandra Medrea, França, 2009. Sinopse: Em 1964, o cineasta francês Henri-Georges Clouzot, autor de grandes clássicos como *O Corvo* e *As Diabólicas*, começa a filmar *Inferno*, um projeto original e enigmático de grande orçamento, drama delirante sobre as alucinações de um gerente de hotel na Provença enlouquecido de ciúmes pela esposa. Estrelando Romy Schneider e Serge Reggiani, o filme era destinado a ser um grande evento em seu lançamento. Porém, após três semanas de filmagens delirantes, o projeto foi interrompido, e as imagens já feitas permaneceram inéditas por mais de 40 anos. Os diretores recuperam essas imagens e contam a história desse filme interrompido, uma magnífica tragédia à frente e por trás das câmeras. (Fonte: página eletrônica da Mostra Internacional de Cinema, Petrobrás, acesso em 2013).

lançamento (que até a presente data não aconteceu) –, as informações colhidas em campo constituem-se como elementos entre muitos outros constituidores da identidade do filme.

O primeiro aspecto da biografia de *Faroeste Caboclo* é a música que inspira o seu roteiro adaptado. Como reforçamos no início desta tese, trata-se de uma música conhecida, carregada de seus próprios índices: ser uma composição de Renato Russo, um ídolo da música popular brasileira, que falece de maneira prematura, e que é conhecido por sua inconfundível voz grave. Não só *Faroeste Caboclo*, como todas as músicas da Legião Urbana foram e ainda são sucesso entre um público amplo. Além disso, trata-se de um faroeste, o que definiu em grande parte a estética do filme segundo os entrevistados, e até mesmo a escolha da câmera.

Trata-se, ainda, de um faroeste caboclo, ou seja, brasileiro, uma narrativa de construção de um mito nacional crítico, que confronta a história oficial hegemônica: o personagem principal é um negro, de nome João. Sua saga é orientada pela busca de sentido em uma sociedade desigual, racista, excludente, hipócrita. Soma-se a isso, ainda compondo a biografia do filme, o fato de que se trata do primeiro filme de longa metragem do diretor René Sampaio, que, no entanto, conta com a experiência de dois produtores de reconhecida trajetória, Bianca De Felippes, uma referência da retomada do cinema brasileiro nos anos 1990, e Marcello Maia, produtor de filmes de Júlio Bressane e Karin Ainouz, além do fotógrafo premiado Gustavo Hadba. Outra particularidade central é o fato que se trata do primeiro trabalho de longa metragem da protagonista, a atriz e estrela Isis Valverde, conhecida por seu trabalho em televisão; é, ainda, o primeiro filme de Felipe Abib, ator premiado no teatro; e conta ainda com o ator Fabrício Boliveira, que já havia atuado em cinema, mas desenvolve nesta produção seu primeiro e mais importante protagonista.

Outro ponto forte a ser considerado como biográfico na produção deste filme é a integração entre as equipes, gerada por dois fatores principais: o primeiro deles, inusitado, o fato de muitos terem trabalhado juntos em *Tropa de Elite 2*, sucesso nacional e produção que, podemos imaginar, é complexa, envolve cenas críticas em quase toda a montagem, etc. Muitos dos técnicos no set de *Faroeste Caboclo*, homens, desfilavam orgulhosamente com a camiseta com o símbolo da caveira, da *Tropa de Elite*. O segundo fator de afinidade é a própria música da Legião Urbana, as histórias

particulares de cada um com relação a esta canção, e como promoveram coletivamente uma re-significação a partir de atualizações quanto a sua interpretação.

O filme, ainda, foi o primeiro a oferecer um *making of* em tempo real na internet, através de uma parceria com a empresa Yahoo!. Uma das ações propostas pelo site foi um concurso para selecionar um fã da música para fazer uma ponta no filme. Outra ação publicitária buscou encontrar alguns personagens da música que teriam de fato existido na Brasília dos anos 1980, como uma entrevista com o dono do sítio onde ocorreu a festa “Roconha”, em que jovens teriam sido surpreendidos pela polícia – no set, esta cena foi feita com grande número de figurantes.

Certamente, outras histórias sobre o filme foram se construindo após o encerramento do período de filmagens, e irão formar sua identidade biográfica. Esta identidade será usada por críticos especializados, produzindo textos, resenhas, outras falas sobre o filme; identidade esta que poderá se relida, no tempo, por outras gerações, por outros motivos, causando a elaboração de outros enunciados, interpretações, constituidores também da obra – o filme, portanto, nunca existe isoladamente.

Gell (1998) analisa obras de arte como *peessoas*. Segundo o autor, o objeto de arte não deve ser definido por suas características estéticas descoladas do seu contexto de produção e das relações sociais que implicam em sua fabricação e utilização. A arte não seria expressa *nos* objetos, como informam as teorias clássicas representacionistas, mas seria uma atividade que acontece *com* e *por causa* dos objetos – um campo de ações e reações que se dão por meio de nexos causais e intenções. A intencionalidade seria o “indício do espírito” das pessoas que fabricaram o objeto de arte e o utilizaram. Haveria, portanto, um deslocamento do estudo do significado do objeto (atribuído pelas pessoas à matéria) para a eficácia do objeto (agência). Nesta perspectiva, compreende-se, neste trabalho, o filme (um arte-fato) como se fosse uma *pessoa* no sentido de Gell, e sua biografia, construída cuidadosamente pelos coletivos, é parte de sua capacidade agencial.

Em muitos casos, um filme já nasce com uma classificação exterior apoiada em gêneros engessados, nem sempre coerentes, mas que compõem sua identidade, ou melhor, suas identificações, posteriormente incrementada pelos acontecimentos do cotidiano do *backstage*. O filme tem, portanto, identidade, história e *mana*.

“Faroeste é um caso particular de grande envolvimento da equipe e dos atores de harmonia, o que é muito difícil. Os técnicos falam que a cada 10, 15 filmes que eles fazem, tem 01 que tem as características de Faroeste. O que tem a ver com a direção, com a produção, tem a ver com a equipe que a gente montou, tem a ver com tudo, eu acho que vale a pena você pesquisar isso, porque este é um caso particular.” (René Sampaio, diretor, 2012).

Após a etapa de captação, o filme, na medida em que é editado, até se tornar uma obra “acabada”, pronta para ser exibida em uma sala de cinema, vai sendo progressivamente recortado por outras identificações. Pode conformar, como demonstra Xavier (2009) uma fórmula que interconecta grandes efeitos tecnológicos com narrativas melodramáticas repetitivas, como por exemplo, Titanic. Como ressalta Morin (1972: 10), já no cinema da década de 1920-30 *“A multiplicação de temas (amor, aventuras, comédias) dentro de um mesmo filme traduz um esforço de responder ao maior numero de exigências específicas possível, ou seja, de se dirigir a um publico potencialmente total”*.

Há ainda os eventos que podem incidir na biografia do filme e na biografia dos atores e profissionais, os aprendizados, pequenos traumas, legitimidade profissional, fama, ou o contrário – efeitos resultantes da interação com as equipes no set, com o diretor, com a câmera e da interseção pessoa-personagem. Há também efeitos inesperados resultantes de eventos como acidentes, invenções, soluções no âmbito dos grupos técnicos. Todos estes efeitos irão compor as narrativas de bastidores, e serão recontadas em o âmbito público fora do set em diversas mídias e com diferentes intensões. Conflitos, afinidades e momentos extraordinários, vividos no contexto do set, se inserem nestas narrativas sobre o filme.

“Eu nunca dei um soco em alguém. Eu não sou nenhum pouco Dudu, nunca desrespeitei uma pessoa nesse nível, que chega à violência. Na preparação a gente teve uma questão que para mim foi difícil, a gente tinha o outro ator que faz o Felipão, que é um ator aqui de Brasília, o Bernardo Felini, ele acabou assumindo uma identidade no grupo, o que chegou por último, então é bulinado de uma forma, assim tipo “pega a cerveja ali para mim”, ele virou o “Feião”, e eu vi que isso mexeu com ele, com a pessoa mesmo, o Bernardo, e a pessoa Tulio ficou mal, mas eu sabia que era bom para mim, para ele, para todo mundo, mas isso me doía, porque eu via que no começo ele ainda não tinha entrado no lugar do jogo, e estava machucando ele, foi foda. Eu já cheguei em uma indagação assim “para que eu faço isso?”, até mesmo pela minha questão espiritual, do campo energético, as vezes eu estou em uma onda de sutileza, meditando, e vou fazer

um trabalho como o de Faroeste Caboclo. E isso trabalha muito com o inconsciente. As vezes eu poderia fazer algo com um distanciamento maior, mas enfim.” (Tulio Starling, ator, 2011).

A performance da interação social e a performance do domínio da técnica dos participantes do set incidem, portanto, na biografia do filme e nas biografias dos atores e técnicos, e claro, na biografia do diretor. O set é marcado por eventos cotidianos ou especiais que irão compor a biografia do filme como parte da experiência vivida em sua fabricação. Tal experiência é compartilhada por coletivos no set, faz parte das redes de comunicação, da socialidade do set, promovendo assim a emergência de identidades, tal qual observa Tambiah a respeito do ritual.

Importante lembrar que de uma perspectiva biográfica – quando tratamos o filme pronto como uma pessoa, na perspectiva de Gell – cada etapa da vida de um filme implica em rituais: podemos pensar até mesmo em ritos de passagem, como por exemplo, a primeira crítica publicada, a primeira audiência em um festival, ou em alguns casos, o primeiro prêmio. A vida do filme após seu lançamento se confunde em parte com a vida de diretores e atores, na perspectiva do senso comum, mas também de maneira indéxica com todos os profissionais que participaram de sua fabricação.

Cenas críticas: realidades e ficções no set

Se podemos afirmar que, na perspectiva do set como rito diário, a gravação de cada cena é sempre um ponto culminante, precedido de atos ritualizados de preparação técnica e cênica, também é correto dizer que nem todas as cenas tem a mesma importância no roteiro. Embora todas sejam necessárias para a montagem final do filme, há cenas mais difíceis de serem captadas, seja por um trabalho técnico mais específico ou desafiador, seja pela maior exigência dos atores do ponto de vista dramático. Chamaremos a estas cenas especiais de cenas críticas, utilizando a noção de *evento crítico* de Veena Das (1995) para caracterizá-las desta forma.

Na mesma linha que os *great events* de Tambiah, Das (1995) está buscando com este conceito identificar o que uma sociedade – no caso, a sociedade indiana contemporânea – separa como especial, radical, como o faz (se na forma de atos violentos) e que mensagem busca transmitir com tais ações coletivas: eventos neste

sentido, críticos. No caso do set, o roteiro irá proporcionar momentos de ápice ou tensão dramática a serem presentificados durante a tomada, conformando o que estamos nomeando como *cenar críticas*.

Analisaremos exemplarmente duas cenas críticas provenientes da posição dilemática do roteiro do filme *Faroeste Caboclo* face ao senso comum da vida cotidiana. Tais cenas implicam em cuidados especiais por tratarem de temas considerados tabus na sociedade fora do set: a violência e a sexualidade. Assim, os cuidados são relativos à reordenação do próprio set para estas tomadas, restringindo o acesso de pessoas, com a intenção de evitação de situações consideradas constrangedoras ou poluidoras, enfim, questões problemáticas em relação aos valores morais. Estes eventos impactam atores e equipes, e são catalizadores de conflitos e dramas pessoais no contexto do set.

Lançarei mão de dois dias especiais que considero críticos do set de *Faroeste Caboclo*. Farei uma exposição das etapas do ritual em um dia no set, com sua criação e destruição final (culminação do ritual e fim do set) e apontarei porque os considero críticos. Escolhi dois momentos onde o ritual de separação entre o cotidiano e o filme foram mais rigorosos, porque o roteiro tratava de eventos referenciados à sexualidade e à violência, sempre nos limites do que é considerado legítimo ou da ordem do não dito. A posição limítrofe sobre os dizeres sobre sexualidade e violência é posta em jogo no set e pode produzir condutas especiais e diferenciadas. Mas gostaria de salientar que outros tipos de cenas podem ser consideradas críticas, a exemplo, no mesmo filme, das filmagens que envolviam grande número de figurantes (tomadas na UnB, ou da festa “Roconha”), em que o controle e atenção devem ser também redobrados, por motivos outros. Estes eventos críticos revelam as ambiguidades na produção da distância e da proximidade entre na fronteira entre o set e a vida cotidiana e na demarcação da distância e da proximidade entre as atribuições de valores postas pelo roteiro, e as atribuições de valores postas na vida cotidiana pelas *pessoas*.

O primeiro dia escolhido foi aquele em que se filmou uma cena de estupro masculino. A locação se deu em uma mata de cerrado, localizada na Universidade de Brasília. Cheguei por volta das 7 horas da manhã, e fui informada de que esta seria a cena principal do dia, o que me deixou tensa de imediato. Logo percebi que esta tensão era generalizada no set. As pessoas faziam ora piadas jocosas com o evento que seria

filmado, ora se calavam ou conversavam sobre outros assuntos, em clara tentativa de deixar o ambiente mais leve.

Como dito anteriormente, os atores são os últimos a se integrarem ao set, e percorrem caminhos bem específicos. Eles nunca vão sozinhos para o local da cena, estão sempre acompanhados, em geral pelo assistente de direção, que os guia até o local esperado. Primeiro o camarim, onde são maquiados, e eventualmente recebem a visita do diretor. Neste caso específico, o herói do filme, que seria vítima da violação a ser filmada, ficou recolhido ao camarim. Já os “vilões”, que efetuariam a ação de violência, realizaram dois tipos de concentração: sozinhos, realizando movimentos corporais que variaram desde alongamentos e exercícios de voz, até chutes e socos no ar; ou em grupo, ouvindo músicas, fazendo caretas e até mesmo gritando.

Filmaram-se outras cenas na parte da manhã, da qual participou, na *borda*, o preparador de elenco Dani Hu, especialista em coreografias para lutas. Durante as filmagens da *curra* de João de Santo Cristo, à tarde, poucas pessoas se acercaram à cena. Ouviam-se gritos. A concentração das equipes foi claramente redobrada, a fim de que o momento da filmagem fosse totalmente resguardado (purificado). Foi um dia, de fato, difícil e cansativo, finalizando por volta de 17 horas.

Ao final, Felipe Abib, o Jeremias (anti-herói e um dos atores que *performatizou* o estupro do ponto de vista do violentador) saiu machucado, pois batera sua testa de encontro à câmera. Já Fabrício Boliveira, o herói e vítima *performativa* da violência, saiu do set absolutamente esgotado, recebeu da maquiagem e do figurino cuidados imediatos com relação à limpeza de seu corpo, e foi levado diretamente ao hotel.

De maneira surpreendente, as ações rituais de limpeza do corpo, relatadas por Lia Zanotta Machado (2000) em seu texto “*Sexo, estupro e purificação*” (que implicam em efeitos específicos para a vítima de uma violência sexual, a serem controlados, por exemplo, por ritos de purificação, como o banho) se apresentaram no âmbito da “ficção”, demonstrando a eficácia dos atos performativos, bem como a força do exercício de fantasiar (ou interpretar) e sua conexão com valores constituintes do entendimento das formas de exercício da sexualidade e do poder.

Gostaria de pontuar uma questão que em muito nos diz sobre a socialidade envolvente ao set e como a mesma se reflete neste cosmos recortado. A cena do estupro, embora resguardada, dava acesso a outras pessoas. Foi feita em locação externa, e eu

mesma, embora distante, pude ficar na borda, juntamente um dos membros da equipe de som e da continuísta, atrás do *vídeo-assist*, que se encontrava ligado – pude assistir a algumas partes do ensaio e posteriormente me retirei para um local mais afastado, especialmente porque o clima das equipes era de fato tenso.

Em outro dia de filmagens, o segundo escolhido para um relato comparado, foi o dia em que seria gravada a cena de sexo da heroína, Maria Lucia, e do herói, João. O resguardo da cena foi muito mais rigoroso. Não houve, por parte das equipes, nenhum comentário ou menção à cena, nem aos atores. O *vídeo-assist* ficou desligado, e no espaço da cena estavam somente as pessoas imprescindíveis para a filmagem, além dos atores: o diretor, o diretor de fotografia, o foquista e o microfonista. Ou seja, do ponto de vista prático, por exemplo, o técnico de som que fica na borda e utiliza-se do *vídeo-assist* para auxiliar/potencializar sua função de gravar o som, teve que se orientar somente pelo áudio que captava da cena, sem imagem.

O estupro foi, de certa forma, público, a cena de sexo entre herói e heroína, absolutamente privada. Preservou-se o corpo da atriz (estrela) principal, sacralizando esta figura feminina – a poluição intrínseca do ato sexual (mulher – poluída; homem poluidor) foi colocada no âmbito do segredo, enquanto a poluição do corpo (negro) masculino (estuprado – poluído; estuprador: poluidor), apesar dos cuidados, teve um tratamento menos sacralizante, embora também extremamente ritualístico.

Se em um primeiro momento pensei que o conteúdo não seria tão importante, e visava me focar apenas na técnica, no set esta preocupação se transformou, abrindo-me as questões do relacionamento entre as práticas sociais, além do filme, e as práticas fílmicas como práticas sociais. O conteúdo da cena é importante para os técnicos. A imagem final que se tem do corpo exige uma construção minuciosa de diversas pessoas, e o suporte – ator/atriz – deve dominar tecnologias corporais do âmbito do detalhe, do minúsculo, do controle da respiração, do movimento dos olhos, das mãos, dos membros, do ventre, o equilíbrio.

Contrariamente, portanto, à ideia de que imagens são imitações ou interpretações da realidade, as imagens devem ser entendidas como uma *parte* legítima da realidade (Sontag, 2004), em muitos casos o *todo* que a subtrai – a depender de nossa abordagem e das relações nas quais as imagens estão envolvidas, elas são legítimos *actantes*. Se já está claro que são os princípios de simetria que nos orientam neste trabalho, as imagens, então, emanam o que? Se a imagem é, afinal, o objetivo último, aquilo que todos

perseguem no set, que informações ela transporta, em que modificam a rede? De acordo com o diretor de fotografia, Gustavo Hadba:

“A fotografia nunca é secundária. Só existe um filme com uma fotografia boa se o filme for bom. Tecnicamente todos nós somos muito bem preparados. Mas se o filme não for bom não adianta, eu vou fazer uma fotografia linda para que? Cada vestido veste uma pessoa melhor, o mesmo ocorre com a fotografia, qual fotografia vou vestir o roteiro. Tem filmes naturalistas com fotografias incríveis. Um filme tipo novela, por exemplo, onde não pode ficar nada muito escuro, tudo meio na média. São fotografias tecnicamente muito bem feitas, mas aquela fotografia não está ali para chamar a atenção. É diferente da fotografia não ser boa. Os fotógrafos de *Amarelo Manga* e *E se eu fosse você* são muito bons, eu conheço os dois. O importante é que o fotógrafo tenha a mobilidade criativa e visual para fazer qualquer tipo de filme. Existe um preconceito que filme de arte é escuro e fora de foco, não é assim. E muitas vezes você tem que entender que a fotografia é do produtor e não do fotógrafo. Por exemplo, todos nós fazemos muitos comerciais, aí eu vou fazer um comercial da Coca Cola, eu não colocar a coca cola escura, rosa, opaca, eu estou demitido naquele segundo. Então o cara te contrata e pode falar, eu quero um filme *glossy*, é uma expressão que se usa, brilhante, e aí você vai fazer, é sua função profissional fazer o que ele está pedindo, ou não faça.” (Gustavo Hadba, cineasta, 2011).

O relato acima testemunha diversas questões: aquelas relativas ao ofício específico de fotografar, e umas tantas outras relativas ao lugar da imagem em nossa sociedade. No cinema, o ponto de vista do espectador é o ditame da construção da imagem, é por causa dele que a mesma é construída e captada pela máquina, e para ele que a mensagem desta imagem (som) se direciona:

“Toda leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da “objetividade” da imagem. (...) Portanto, o processo de simulação não é o da imagem em si mas o da sua relação com o sujeito. Num plano elementar, podemos tomar o cinema como modelo do processo. O que é a filmagem senão a organização do “acontecimento” para um ângulo de observação (o que se confunde com o da câmera) e nenhum outro mais?). O que é a fachada de prédio de estudo senão a duplicação do mesmo princípio da fachada “de rua” que sugere ok que não é justamente quando observada de um certo ângulo e distancia, já pressupostos em sua composição? O que é a ficção do cinema clássico senão uma simulação de mundo para o espectador identificado com o aparato?”. (Xavier, 2003: pág. 52).

Fabricar imagens, em uma sociedade denominada como “do espetáculo” e “da informação” é uma tarefa que pode ser comparada aos feitos divinos, envolve

qualidades mágicas que colocam nossos actantes em uma posição de poder peculiar. Estar em um set é conviver com artistas, *designers*, engenheiros, estrelas, ou seja, uma comunidade que tem na arte de fazer imagens o seu ofício.

A centralidade da imagem em nossas culturas da informação tem longa história. O cristianismo teria contribuído sobremaneira para a percepção de imagem que temos na atualidade: nos cultos religiosos e pinturas renascentistas a imagem de Cristo era em si mesma a encarnação da perfeição e da verdade, em contraposição aos humanos mortais, sua cópia mal feita (Vigarello, 2005). Na sociedade definida como “do espetáculo” ou “da informação”, este Cristo divide espaço com outros deuses do nosso tempo, ou seja, a *peessoa-personagem*, celebridades as mais diversas como atletas, políticos, atores, músicos, e até mesmo, pessoas comuns que se destacam na internet. As hegemonias (biotecnológicas) de conformação dos corpos exigem que aqueles que se tornam pessoas públicas realizem intensos investimentos em transformação corporal (operações cirúrgicas, ginásticas específicas, cosméticos, técnicas vocais e corporais em geral, etc.), procedimentos que são vendidos no mercado às pessoas “comuns”. O cinema tem a capacidade de criar desejos por meio da imagem em movimento, e cria também costumes, manias, circula dinheiro e mão de obra.

O set é, portanto um agrupamento que produz inúmeras *coisas* e *peessoas*, diferenças e relações. Um agrupamento que produz magia. Que produz matéria (imagens). Isto é possível a partir da constituição de pessoas-ciborgues, manipulação de objetos e corpos, fabricação de máscaras, atos de fala, eventos críticos. A partir de um objetivo comum e da ideia-filme, constitui-se este “organismo vivo”, separado, especial. A ideia do filme trata-se não apenas de uma “consciência coletiva”, mas de uma *extended mind*, como definida por Gell (1998: 222-223): a arte como forma de externalizar e coletivizar processos cognitivos.

Em Faroeste Caboclo, todos os chefes de equipe deveriam ler o roteiro antes do início das filmagens. Durante os longos dias no set, observei pessoas realizando julgamentos e interpretações sobre o roteiro, em conversas quase silenciosas. Porém, nas entrevistas, muitos revelaram que nem sempre assistem aos filmes nos quais trabalharam. É neste sentido que, no set o filme é um *devir*.

“Eu só assisti no cinema dois filmes que eu fiz. Eu não fui educado para ir ao cinema. Eu tenho 52 anos, eu fui criado em quintal, aquela infância de área rural. Eu ia a escola,

mas não ia a cinema, não tinha shopping, dificilmente eu ia à praia. Mesmo trabalhando com cinema eu não tenho este costume de ir a cinema ou teatro, eu gosto de filme, mas vejo em casa, em DVD. Eu adoro filme brasileiro.” (Francisco Pires, contrarregra, 2011).

Em um set, há uma alusão distante ao resultado final, mas nunca uma noção objetiva e objetificada (materializada) deste produto. Para Gell (1998), a individualidade (*personhood*) seria produzida por eventos e objetos biográficos, e a imagem do objeto (protótipo) seria parte dele mesmo (como um objeto distribuído). Considerando a biografia das coisas e das pessoas em uma produção, penso que há uma contaminação (metonímica) generalizada de pessoas, objetos e ideias para que seja possível realizar um filme. Cada indivíduo com suas janelas abertas – ou seja, com sua consciência (*o que se sabe de dentro*, nas palavras de Gell) e as estruturas espaço-temporais de objetos distribuídos no meio –, agindo ao mesmo tempo.

“Carmela: Você sonha com o filme?

Eu nunca sonhei com um trabalho na vida, eu filmo há muito tempo, eu trabalho com cinema desde 1992, quando entrei na faculdade, eu sou diretor desde 1995, quando dirigi meu primeiro videoclipe e desde 1998 eu dirijo propaganda, então eu tenho muita experiência de set e de trabalhar com filmagem, não vou dizer que isso para mim é trivial porque não quero banalizar, mas é uma coisa com a qual estou acostumado. Com Faroeste Caboclo eu sonhava quase todos os dias com o filme, com cenas, com produção, antes de começar a filmar, durante e depois, porque é realmente uma experiência de muita imersão e você não pensa em mais nada.” (René Sampaio, diretor de Faroeste Caboclo, 2012).

Para o diretor, a experiência do set produz tal imersão que somente pensa no filme, ou que o filme toma conta de seu tempo de reflexão. Separado o set da vida cotidiana, finda a produção da preparação do set e da cena, não finda a articulação reflexiva do diretor sobre o filme. Não se está mais no momento da produção orquestrada do coletivo, mas sim na antecipação de como seria sua ação individual no coletivo de fazer o filme. A ritualização do set não tem apenas como resultado o fazer em coletivo do filme, mas se desdobra e se articula a projetos e reflexões que circundam o set.

Vimos neste Capítulo como no set se organizam e distribuem os grupos tecnológicos a partir dos atos de fala, descortinando o fato de que cada equipe é um

universo, ou, nas palavras de Latour (2008) um *coletivo*, articulado com os demais com diferentes intensidades, poderes e agencialidades por meio de uma rede definida pela “economia de comunicação” do set. Tal articulação é feita por meio de extensões corporais e rituais específicos que conformam o set como um conjunto de *eventos*. Partiremos em seguida para uma proposta de finalização destas reflexões, sem, no entanto, pretender estabilizar esta tese, torna-la um objeto acabado: a intenção é utilizar as conclusões antropológicas para manter aceso o debate sobre o humano. O texto está, nesta perspectiva, aberto.

Comentários finais: corpos, ficções e realidades dos bastidores

“...ao final, o homem será firmemente conhecido como um mero estado multifacetado, incongruente e independente de vários alienígenas que nele fixam residência.”
O médico e o monstro, Robert Stevenson, 1886.

“We say that the eye is the window of the soul.
But what if there is no soul behind the eye?
What if the eye is a crack, through which we can perceive just the abyss of a netherworld?”
Slavoj Žižek, *The Pervert Guide to Cinema*, 2006.

O cinema sempre guardou um especial lugar aos ciborgues. De Frankenstein a Barbarella, de Blade Runner a Matrix, as telas mundo a fora exibiram o ciborgue como criatura de ficção científica, mas sempre com delicadeza e licença poética que lhes permitiram transmitir a complexidade que é própria destes híbridos. Nesta tese tentamos garantir ao ciborgue uma perspectiva outra, uma vida além das projeções nas salas de cinema. Ao voltar o nosso olhar para as relações sociais existentes nos bastidores do cinema ficcional, identificamos interfaces entre humanos e não humanos que *imprimem* e *revelam* realidades sobre corpos e pessoas, realidades estas vividas no set, mas também na sociedade que o engloba. Fazemos de modo panorâmico uma retrospectiva das questões analisadas neste trabalho, bem como alguns comentários especulativos finais.

A partir de análises pós-modernas e feministas sobre o corpo, estabelecemos inicialmente que *corpos são constituídos da confluência entre humanos, objetos e práticas discursivas, sempre*. Esta abordagem constituiu a estrutura da tese, que visou, focalizando o set cinematográfico, refletir o seguinte: problematizar as fronteiras do corpo a partir de sua relação com máquinas e máscaras, considerando estudos sobre a conformação do humano na contemporaneidade tecnológica, heteronormativa, capitalista e pós-colonial, que reverberam em cada sujeito do set; apontar e analisar o desenvolvimento de corporalidades transitórias que, por meio de extensões corporais maquínicas ou cenológicas constituem subjetividades singulares a que chamamos de ciborgues; analisar como estas entidades ciborguianas subjetivas agem coletivamente, conformando coletivos híbridos no set; apontar e analisar a organização e fluxo das informações circulantes que possibilitam as conexões dos humanos às extensões e aos ciborgues entre si. Mostramos como o arranjo concatenado é possível a partir de uma organização hierárquica e negociação intermitente visando a eficácia e harmonia, mas

que guarda conflitos e tensões que se refletem no *socius* do set e fora do set. Localizamos a força que possibilita as conexões em rede, revelando como a linguagem, pela perspectiva dos atos de fala, constitui atos rituais produtores e propulsores de relações sociais. Tentemos amarrar os pontos de chegada gerados por esta análise etnográfica.

Enquadramento: o set e o mundo fora do set

Como afirmado anteriormente, busquei destacar duas características do fazer cinematográfico para um olhar interessado antropológicamente sobre o cinema: a capacidade de visibilizar e invisibilizar o que está no mundo (o enquadramento, entendido como o jogo *social* entre verdade e ficção) e o uso de tecnologias específicas para produção de imagens. Para entender a dinâmica cinematográfica do ponto de vista do seu *fazer*, ou seja, das relações sociais que permitem a fabricação de imagens, era necessário compreender, assim, tanto as escolhas quanto os enquadramentos possíveis de um filme (e por consequência dos valores, corpos e socialidades narradas), como das tecnologias conformadas a partir da relação híbrida entre humanos e não humanos – estes últimos abarcando tanto *objetos* maquínicos quanto cênicos.

Ao tomar o campo cinematográfico como heterogêneo e diversificado e escolher deliberadamente o espaço e a organização do set em que circulam em geral pessoas alinhadas à norma, foi possível exercitar nossa capacidade de refletir sobre os enquadramentos possíveis e a constituição (sempre) biotecnológica (e cultural) dos corpos. Enquadrar significa dar visibilidade a algo, tornando outros elementos invisíveis. É um ato estético e político. Os enquadramentos necessitam, no entanto, de materialidades e discursos para se efetivarem, como observa Haraway, a respeito das extensões corporais informacionais, Butler, a respeito dos discursos sobre o gênero, ou Preciado, quanto às tecnologias *no* corpo que conformam sociedades.

No que diz respeito ao set como lugar de uma experiência particular compartilhada por humanos e não humanos analisamos como o cinema na perspectiva da captação das imagens – set – congrega universos múltiplos no que diz respeito a saberes, estruturas, conteúdos artísticos, tecnologias corporais e maquínicas. O set é profusão, ação, efervescência, e também multiplicidade e heterogeneidade. Estas

qualidades do set podem ser percebidas em forma perspectiva: na construção do corpo e pessoa em nível da individualidade e *dividualidade* compósita, na relação entre corpos (ora objetificados, ora personificados) e pessoas, participantes de grupos técnicos em fronteira, na conformação de coletivos de pessoas produzindo socialidades, conceito de Strathern.

Por meio do texto busquei, assim, focalizar e enquadrar as experiências do set tal qual uma câmera que se movimenta no mundo, ora fechando o foco, na pessoa, e em sua construção singular, mas sempre social e corporificada, ora ampliando o quadro para abarcar a rede de relações entre pessoas, máquinas e máscaras. As unidades pessoa, máquina e máscara devem ser entendidas, assim, como unidades esquemáticas, porque carregam o múltiplo, são, portanto, compósitos, como nos ensina Strathern – a pessoa desliza para a máquina ou a máscara por meio de extensões corporais, assim como de maneira recíproca, os objetos constituidores da pessoa agenciam relações sociais.

Este movimento do olhar que enquadra e focaliza, antes de ser um recorte como compreendemos de forma clássica nas ciências sociais, deveria ser uma forma de acessar os coletivos em rede como entendida por Bruno Latour em sua obra: humanos, não humanos e híbridos, conformados por discursos particulares (religiosos, políticos, científicos ou artísticos), não apenas viveriam em sociedade, mas sim, *produziriam sociedade* a partir de seus atos de fala que relacionam, condensam, conflitam, hibridizam. Aos atos de fala, acrescentamos a dimensão do *gesto*, um ato de corpo, como também produtor de conexões que conformam híbridos, e interligam pessoas na rede de coletivos, produtora de socialidades.

Quanto aos humanos, salientamos que não se tratam de seres distintos daqueles que estão “fora do set”: pelo contrário, o que foi observado em campo só faz sentido se compreendermos a relação de identificação e articulação entre tais universos: o cosmos restrito do set e os outros cosmos em intersecção e interlocução (rede) que o set abarca (socialidades exteriores ao set) ou são por ele abarcados (microcosmos sociais, como narrativas, roteiros, dramas). Os enquadramentos do set se inserem, por um lado, nos enquadramentos da vida social exterior a ele, e, por outro lado, impactam a socialidade exterior, reforçando ou subvertendo, por meio da imagem sonora, a cosmologia dos nativos.

Pessoa compósita, coletivos híbridos: corpo, tecnologia e arte no set

Alguns exemplos desta relação fluida foram apresentados, retornemos a eles. Primeiramente, na composição das pessoas híbridas de humanos e não humanos, a quem denominamos ciborgues. Considerando o ciborgue-máquina, teríamos então o fotógrafo em sua relação com a câmera, produtora de sua subjetividade dentro e fora do set; a relação complexa entre operador e steadcam, que o transmuta, na visão nativa, em um homem-maquínico; a relação entre equipe de som com a capacidade ampliada de ouvir gerada pelo uso contínuo de objetos e máquinas de captação de som.

Considerando o ciborgue-máscara, teríamos atores e atrizes em relação com máscaras sociais e cênicas, interfaces agregadoras de textos, marcas, estéticas, simbolismos e significados que alteram a conformação da pessoa, tensionando a percepção de fixidez presente na cosmologia nativa: os atores transitam entre eu e outro, rompendo com as noções de representação e indivíduo isolado, agregando significado à noção de *experiência*. Com estas análises sobre os ciborgues – pessoas compósitas – pudemos então visibilizar que todo corpo é uma construção bio-tecnológica, ou seja, política e discursiva na interseção conflituosa entre religião, arte, estética e ciência. A cena é fluida, assim como os corpos. A noção de rede, assim como a cibernética, remontam à modernidade, e ditam (ou editam) os caminhos da pós-modernidade. Neste sentido a percepção antropológica passa a olhar o mundo, enquadrá-lo, a partir da fluidez. O ciborgue nos auxilia nisso.

Em segundo lugar, apresentamos como se dão as relações em rede na composição dos ciborgues: além de suas extensões corporais próprias aos seus ofícios que os tornam singulares, demonstramos como no set a perspectiva visível e crítica das ações singulares conectadas e referenciadas a uma ação coletiva nos permite enxergar a agencialidade dos coletivos na construção da pessoa e do social. A partir do destrinchamento das atividades coletivas em rede efetuado pela análise da hierarquia e dos afazeres das equipes técnicas que nela funcionam, acessamos a forma como a informação é trocada – posição dos enunciadores, valor e poder sobre os enunciados, grupos de prestígio formados e ruídos de comunicação. Demonstramos como a informação é organizada hierarquicamente, mas depende de outras formas de interconexão de ações individuais. Mostramos o que isso implica nas associações entre pessoas/ciborgues em coletivos tecnológicos ou artísticos, sem impor uma diferença

radical entre estes universos, mas demonstrando como são as associações entre coletivos mais ou menos identificados entre si. Assim, a tomada é sempre uma ação coletiva de equipes de imagem e som, ao lado da arte, que impacta também a conformação coletiva da máscara do ator, o seu gesto (postura, pose, interface com a câmera e o diretor) e assim sucessiva e reciprocamente.

Embora tenhamos isolado os ciborgues de forma a alcançar analiticamente a construção subjetiva híbrida em forma de unidades (o fotógrafo e a câmera, o operador e o *stead*, o microfonista e o som, o ator e a máscara), reconhecemos que este é apenas um recurso analítico, porque estas subjetividades, o singular, nunca está restrito ao corpo ou à intencionalidade humana – ele sempre desliza para o outro a partir das extensões corporais, a partir da informação que é trocada em rede: é neste movimento que se conforma a existência real-ficcional do ciborgue.

Não há “indivíduo autônomo dono de sua vontade”, como uma mônada, no set. Há sempre humanos com agencialidades e subjetividades individualizadas que, se de um lado, incluem intencionalidades e reflexões sobre si, sempre se percebem como articuladas, confundidas e complementadas a extensões, sejam máquinas, sejam objetos, sejam máscaras e ou outros humanos, outros híbridos e objetos com agencialidade. Embora a existência singular do humano como sujeito de seu corpo com fronteira “na pele” e do seu espírito individual seja valorizada culturalmente, as falas nativas apontaram para o reconhecimento da quebra das fronteiras do corpo para além da “pele” e o reconhecimento de uma existência molecular.

Falar, como fizemos nesta tese, de subjetividade, individualidade, reflexividade e intencionalidade na agência dos humanos, é reconhecer uma dimensão específica desta agência em relação aos objetos e às máquinas, deixando espaço aberto para que estas características possam também ser reconhecidas na agência dos animais ou objetos, ainda que em formatos e graus diversos. Mas não é dizer que a agência individual humana não possa ser *divídua*, compósita, nem que não se inscreva nos dispositivos da socialidade coletiva onde se inscreve. Falar de subjetividade não é falar de “sujeito autônomo dono da sua vontade”, ou “do conceito liberal de sujeito”. Muito pelo contrário, é admitir que a agencialidade se dá ao lado das agencialidades dos não humanos e da agencialidade dos coletivos em rede. Que o social é habitado e fabricado por humanos e não humanos. Nem por isso deixa de também estar presente no set o valor do indivíduo, especialmente quanto mais elevada a pessoa a quem se refere está posicionada na hierarquia ou seja uma celebridade.

A observação de campo durante as filmagens de Faroeste Caboclo focalizou as atividades dos *técnicos do cinema*, e por técnicos entendemos toda e qualquer pessoa que atue em uma produção cinematográfica: maquinistas, continuístas, contrarregras, maquiadores, fotógrafos, atores ou atrizes. Definimos de forma simétrica os técnicos e as tecnologias – de forma a considerar que tecnologia extrapola a dimensão da máquina (analógica ou digital), considerando tecnologias as mais variadas, desde aquelas dos grupos não maquínicos do set, até as tecnologias propriamente corporais.

Por outro lado, salientamos ser fundamental demarcar fronteiras, visando guardar as particularidades e diferenças entre os técnicos. A diferença existe do ponto de vista nativo entre as profissões e entre os tipos de agências: entre pessoas e objetos, entre humanos e não humanos. Partimos, assim, da percepção de que as equipes, embora se distingam radicalmente em seus conhecimentos técnicos e atividades cotidianas –, produzir (maquiador) ou encarnar (atores) máscaras, construir a luz (foquista, gaffer) ou captá-la (fotógrafo), etc. –, guardam algo em comum, as práticas baseadas em tecnologias corporais que contam com *extensões corporais*, e também atos de fala, para se efetivarem, se interseccionando com outras tecnologias e pessoas gerando coletivos.

O set seria, portanto, um coletivo híbrido, uma sociedade particular – ou *socialidade*, porque concentra esforços na *ação social* – em que agem, em rede, humanos e não humanos interessados em produzir efeitos os mais variados, mais ou menos excepcionais, que vão desde a produção de imagens fixas em superfícies físicas à sua materialização em movimento por meio de mídias distintas, desde relações sociais cotidianas de trabalho a relações extraordinárias entre universos imaginados, desde corpos individuais aos corpos coletivos das equipes. No set habitam pessoas e personagens, textos e leituras, máquinas e máscaras, interfaces e suportes.

A noção (nativa) de magia: o híbrido de máquina e máscara

Quando pensamos despretensiosamente no cinema como mágico, nos voltamos imediatamente para o mundo da imaginação, da ficção e do mundo do “faz de conta”, mas sempre evocamos sua dimensão tecnológica como aquela capaz de produzi-lo, ou seja, a capacidade que o humano, sob determinadas condições históricas, foi capaz de fixar a imagem e transcorrê-la em movimento. Na literatura sobre cinema ou em museus

sobre o tema, é comum encontrar análises sobre seus ancestrais mecânicos, como as artes ilusionistas dos séculos XVII e XVIII, a lanterna mágica do século XVII¹¹², o antiquíssimo teatro de sombras chinês, até artes cinéticas de toda sorte, capazes de dar movimento a imagens diversas. A criação do cinematógrafo é tratada socialmente como uma inovação tecnológica ímpar, e a cada aperfeiçoamento da câmera filmadora ocorrido na história, observamos a intersecção (discursiva e prática) entre ciência e arte, tecnologia e saber, estética e política. Essa hibridez entre campos discursivos do saber própria ao cinema, em que se cria e captura o mundo visível através da máquina, pode ser apontada como o primeiro elemento que possibilita sua percepção como mágico.

Outra dimensão clássica quanto à dimensão mágica do cinema consiste na relação perene do filme com os espectadores na sala de projeção, e então podemos nos remeter aos seus primórdios, no aprendizado do assistir aos filmes – a estória clássica da exibição de *A chegada do trem na estação*, dos irmãos Lumière, em que os espectadores saem da sala, amedrontados com a possibilidade de serem atropelados –, e a toda experiência neste ritual próprio que é pactuado na sala de cinema, de deixar-se afetar por uma experiência deslocada de si (o espectador como um olho sem corpo, tal qual nos ensina Xavier, 2009), da qual se torna participante. O cinema foi capaz de alterar aspectos cognitivos na interação com as artes visuais¹¹³.

No entanto, a magia do cinema é mais difusa. Ela permeia, por exemplo, a construção da *estrela*: vimos como, nesta perspectiva, elementos como o sacrifício elevam a categoria de determinados humanos ao *status* de semi-deuses, ou mesmo deuses. De certo modo, isso deve-se ao primeiro elemento da magia, ou seja, aquelas pessoas que são capturadas pela máquina passam a habitar outro universo, paralelo, ao mundo sensível de que todos participam: são transmutadas à uma qualidade fantasmagórica, são outros tipos de pessoas, humanos de outra categoria, portanto.

¹¹² De acordo com Oliver Grau, “*Sabemos que Athanasius Kircher e Gaspar Schott usavam a lanterna mágica a serviço da propagatio fidei dos jesuítas para incutir o temor a Deus em seu público, ao pintarem, literalmente, o diabo na parede*”. In: Arte, ciência e tecnologia, Diana Domingues (org), 2009.

¹¹³ Na coletânea Teoria Contemporânea do Cinema Volume 1: Pós Estruturalismo e Filosofia Analítica (2005), organizada por Fernão Pessoa Ramos, publicada pela Editora SESC de São Paulo, podemos encontrar diversos artigos sobre o tema, de autores como David Bordwell, Richard Allen, Murray Smith, Kendall Walton e Gregory Currie. Destaco os seguintes: Temores fictícios, de Walton, sobre a relação entre Charles (espectador) e a gosma verde horrível (presente no filme), e sobre as capacidades e limites do fazer de conta; Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção, de Murray Smith, sobre ficção, crença e atenção, percepção e imaginário; e Ficções Visuais, de Gregory Currie, sobre a diferença entre o faz de conta do teatro e do cinema.

Participam deste fenômeno, ainda, as contribuições das construções estético-políticas da propaganda capitalista, que elevam o *status* daqueles que são apresentados na tela – e daquilo, a exemplo de cidades europeias ou norte-americanas, e até mesmo bairros destas cidades, que tanto conhecemos pelas telas de cinema¹¹⁴.

Em comum, o elemento da magia cinematográfica refere-se a um plano bem particular: o seu fazer, os bastidores, e neste sentido, devemos inserir não só o set, mas também o processo de montagem e inserção da trilha sonora. Nos atendo, no entanto, ao recorte que fizemos nesta pesquisa, o set, podemos afirmar que o impacto desta ideia de magia do ponto de vista nativo é tremendo, como pudemos visualizar por meio das análises apresentadas, tais quais a separação sacralizante do set em relação ao mundo no momento de sua montagem diária, a centralidade da dimensão da tomada internamente ao set, os cuidados rituais com relação aos atores, o prestígio do diretor como figura que encarna o titereiro deste processo mágico. Neste sentido, em campo, os sujeitos pesquisados são os responsáveis pela *magia* do cinema em sua inscrição primordial.

O comprometimento do faz de conta, portanto, inicia ainda na produção, quando do compartilhamento generalizado da ideia do filme (um devir), no período em que a crença no roteiro e na efetividade das técnicas se visibiliza, no momento em que os atores encenam perante as câmeras fazendo viverem as personagens. A vivência no set, como demonstramos, é intensa, cansativa, radical: a entrega é necessária para que a concatenação pré-determinada pela hierarquia se efetive, e tal crença é atualizada pelos atos de fala, mais ou menos formalizados e convencionais ou criativos e inventivos.

A socialidade é produzida em relação, no cotidiano marcadamente tecnológico, artístico e ritualístico do set. A natureza objeto ou humano dos termos em relação nos coletivos é transitória e negociada. O objetivo nas redes complicadas e híbridas do set é chegar à verdade fílmica por meio da tomada, impressa na superfície da película. Esta inscrição é a criação de mundos pelo humano, e isto é, sem sobra de dúvidas, um ato mágico.

Antropologia do set: jamais fomos modernos ou sempre fomos ciborgues?

Uma diretriz que orientou o olhar em campo e perpassou a análise feita no

¹¹⁴ Tensionando os padrões hollywoodianos, o cineasta Spike Lee, por exemplo, foi responsável pela inserção dos bairros negros e latinos nova-yorkinos no cinema, e de narrativas sobre aqueles que habitam estes espaços.

texto consistia em praticar a antropologia simétrica proposta por Bruno Latour em sua análise sobre o fe(i)tiche (2009) e a modernidade (1994), considerando um grupo social contemporâneo que, embora não mais na principal vanguarda da *imagem em ação*, se pensa a partir da tecnologia e da arte. O cinema é uma arte da modernidade que ensinou muito à contemporaneidade no que diz respeito a valores e formas de apreender e produzir mundos. A imagem condensa a dimensão de sua captação e circulação (acesso), organiza práticas e saberes, constitui a moral de nossos tempos. Recortar filmes classificados como ficção, em que tradicionalmente toma-se o *feito* (fantasia) como dimensão privilegiada, possibilitou o mapeamento de uma série de *fatós* (tomados como verdades) que constituem a eficácia do cinema como uma mídia, um suporte que guarda uma identidade específica, e uma interface híbrida como o são os seus realizadores.

Modernidade e contemporaneidade se multiplicaram na etnografia: o cinema tem a capacidade de englobar estórias e histórias, de remeter ao histórico e ao etnográfico, de prever o futuro, materializar abstrações, reforçar e subverter padrões, refazer-se e ampliar o seu alcance em outras mídias, como o vídeo ou a internet. E enquanto o cinema é moderno em sua origem, o teatro, antes de se refazer na modernidade, reverbera uma pré-modernidade. Ambos puderam ser pensados em conjunto porque participam das redes e coletivos que emergem no set, porque são contemporâneos entre si na conformação da cena cinematográfica.

Vimos com Michael Fisher, na epígrafe que inaugura esta tese, que “*Os objetos, as teorias e as técnicas mudam de foco, de resolução ou de fidelidade (para remeter às modalidades descritivas visual e sonora) à medida que mudamos nossos conceitos culturais.*” (2009). Neste sentido, provocar algumas interseções inesperadas entre fazer cinematográfico e teoria do ciborgue, entre redes, tecnologias e rituais, feminismos e antropologias do corpo pareceu-me profícuo. De certa forma, tanto o trabalho de campo no set, como a escrita deste texto, constituíram-se como o meu laboratório, na medida em que foi a partir destas vivências particulares que consegui praticar a experimentação, tomando a antropologia como cerne de um pensar, relacionar-se e escrever específicos. Um laboratório em acepção ampla – vide os laboratórios de atores – é um *lugar* para testes, erros e acertos, ampliação de possibilidades. O cinema é, assim, uma epistemologia, e o ciborgue, acreditamos com Haraway, a nossa ontologia.

A antropologia simétrica auxiliou a análise na medida em que (1) questiona os determinantes de alteridade sem descartar a diversidade cultural, tensionando fronteiras percebidas (acreditadas) no ocidente como rigorosas entre ciência, política e religião; e (2) atribui agência a humanos e objetos de forma a permitir um olhar da relação social entre eles naquilo que há de trocas, dispersando a agência concentrada nos humanos também para os objetos. A partir das noções de ciborgue e rede, pudemos visualizar a heterogeneidade e hibridez dos sujeitos presentes no set e as negociações que realizam em suas relações sociais, assim como a forma como se dão as conexões com objetos, seja de forma branda, seja de maneira radical, como no caso do acoplamento de máquinas ao corpo, ou do permitir-se ser “cavalgado” por uma personagem.

Assim, podemos citar tanto a experiência sensorial (ou metafísica) do operador de *steadcam* com seu equipamento, possível pela abertura do corpo, treinamento, um acostumar-se progressivo, que o faz encarnar uma terceira pessoa na relação com a máquina; ou, considerando a perspectiva dos atores, a forma como determinadas técnicas permitem, como observa Muller (2006: 74), a possibilidade da transformação do ator em cavalo ou médium, por meio de estímulos imagéticos, textuais, sonoros, poéticos e psicofísicos. Máquina e máscara se encontram, pois somente a partir da abertura à conexão com outros mundos possíveis, realizando a construção do corpo bio-político-tecnológico, o híbrido pode fazer as agências atuarem.

Ao inventariar o *fazer* e o *saber* de cada grupo técnico do set, bem como retroceder ao aprendizado daquela função determinada, respondemos então às perguntas colocadas, tais como se dão as relações no set, como são formados estes *híbridos*, de que maneira agem e o que produzem, suas intencionalidades e crenças compartilhadas. Realizando um movimento simétrico inicial que colocava os técnicos e as tecnologias no mesmo patamar – desde o maquinista, continuísta, contrarregra, maquiador, fotógrafo, diretor, atores ou atrizes –, resguardamos posteriormente as especificidades próprias a cada um, naturezas diversas e transitórias necessárias para a composição da socialidade ímpar do fazer cinematográfico.

Assim, toda ferramenta foi considerada, apesar de suas diferentes características e importâncias, como partes de duas interfaces principais, a máquina e a máscara, mediadores que transportavam informação na conformação de híbridos. Indo além em nosso movimento simétrico, do chip de Haraway deslizamos para as miçangas

na dança de base intercultural efetuada por Muller. A simetria nos ajudou, portanto, a analisar as diferenças sem perder de vista que seja o sonho noturno, psicanalítico ou na sala de cinema, e até mesmo o sonho Kaxinawá, humanos tem capacidade de sonhar porque produzem e se conectam a objetos e outros humanos.

Homens e mulheres “pós orgânicos” ou “pós humanos”, assim, puderam ser compreendidos não somente por sua singular e intensificada relação com máquinas e tecnologias digitais, ou próteses animais, mas pelas capacidade de produzir cultura a partir de – e somente se – processos de conexão a *outros* que promovem infinitos estágios *in between*, borrando as fronteiras da pele por meio da capacidade cultural de subjetivar-se de maneira híbrida. Ampliamos, assim, as noções de interface para qualquer extensão corporal ou prótese que permite a efetividade das relações de alteridade estabelecidas no set e que determinem agências humanas e não humanas em funcionamento – seja um texto, uma lente fotográfica, uma máscara, uma voz que se constrói, um corpo que se des-subjetiva para re-subjetivar-se na perspectiva interativa com seus pares. Neste sentido, elementos materiais ou imaginados do teatro e do cinema, na perspectiva da ação social, o *como se fosse* ou o próprio *ser* (encarnação), passaram a dividir espaço e agência com as tecnologias “inteligentes” em nosso laboratório.

Vimos, por fim, por meio da análise do set como *rito* (evento), que um dos componentes e produtos dos rituais que compõem o rito maior da tomada é a conformação de outros seres, híbridos de humanos e outros materiais orgânicos ou maquínicos, os *ciborgues*. As extensões corporais (objetos/ ou não humanos) acionam redes capazes de fazer emergir novos agentes humanos (*ciborgues, actantes, mediadores, coletivos híbridos*). Por meio de ritos específicos mais ou menos *sagrados* – atos comunicativos ritualizados, estruturados por uma linguagem, e que possuem dimensões formalizadas e criativas –, os humanos no set, conectados aos seus *protótipos*, produzem outras consciências, corpos e saberes. A análise efetuada por meio das teorias dos rituais permitiu visibilizar como ocorrem as trocas de informação (enunciados e enunciadores, além dos resultados dos atos comunicativos), ou seja, como no fazer, na ação, a rede formada por humanos e não humanos se movimenta e se realiza, produzindo efeitos esperados e inesperados.

Consideremos, por fim, que a pessoa moderna se produz em um contexto

mediático, e seu corpo é atravessado por informações produzidas no âmbito das estruturas tradicionais de controle, disseminadas por meio de estéticas que combinam tradição e inovação/resistências. Convivem (em conflito) na mesma sociedade anoréxicas, super atletas, transexuais, e ainda, feministas e cientistas, fundamentalistas e personagens imaginários, pessoas múltiplas, que agregam aos seus corpos próteses cirúrgicas, tatuagens e dietas, e ainda, discursos médicos, estéticos e religiosos. Todos estes elementos e âmbitos da vida social são conflitantes, ou seja, apesar das coerências implicam em deslizos, fronteiras borradas, devires – e o set é um microcosmo que revela tais padrões e tensões.

Se pudermos fazer um exercício comparativo acerca do humano na cultura, poderíamos pensar homens e mulheres pós-orgânicos em toda parte, ao tomar a capacidade de produzir cultura a partir de processos ritualizados de hibridação na busca pela transitoriedade de lugares, subjetividades, pelo desejo de acessar mundos possíveis. Socialidades como aquelas analisadas por Strathern nos fazem pensar, assim, em nossa própria experiência compósita ou pós-gênero: os formatos pós-gênero não seriam os mesmos nas várias socialidades, mas entendo que a noção do pós-gênero, aponta para distanciamentos possíveis da forma genderizada vivenciada na contemporaneidade ocidental – o conflito generalizado sobre quem pode definir, atribuir e vivenciar os gêneros.

As ideias de pós-orgânico e pós-gênero são geradas na socialidade contemporânea ocidental, mas somente existem porque criaram-se ideias anteriores, também exclusivas nossas e aqui geradas, do orgânico e do gênero. Estas formas de pensar e classificar, sendo nossas, servem também para pensar outras sociedades, visando repensar-nos. Ao focalizar a nós mesmos a partir do outro, na perspectiva especular que cosmologicamente nos é própria, as noções de “pós” podem indicar não o que se ultrapassou ou se quer ultrapassar, mas os possíveis diferentes formatos, em que jamais fomos humanos somente orgânicos (as extensões corporais e os instrumentos técnicos se dispersam pelas distintas sociedades e em nossa própria história) e jamais fomos humanos somente postos em lugares de gênero fixados de uma vez por todas. E então redescobrimos, com formatos diversos, as ontologias dos humanos e não humanos por toda parte, e os lugares de distinções/indistinções/transformações de gênero por toda parte. Pensando as diversas culturas, como lugares sempre de relações entre humanos e não humanos, entre humanos e objetos e extensões, as artes, tanto quanto os códigos

digitais e as tecnologias, são um acesso privilegiado a estes outros mundos e pessoas possíveis.

Esta constatação não é novidade, nem para os Kaxinawá, nem para os renascentistas da modernidade ocidental – vide o resgate ideológico feito pelo Projeto Leonardo¹¹⁵ no campo das artes visuais, plásticas e da performance. A cisão epistemológica dos campos da arte e tecnologia/ciência resultante da biopolítica, primeiro, e da informática da informação, mais recentemente, mascaram os processos de fluidez do corpo do chamado indivíduo *moderno*.

A televisão e a internet se tornaram elementos fundamentais na fabricação das pessoas e também dos corpos. Nos últimos anos, popularizaram-se as máquinas fotográficas portáteis, e é possível sermos diretores e atores de vídeos produzidos usando apenas telefones celulares. O cinema se tornou onipresente, as ficções, a própria realidade. A arte, um desejo altamente difundido. Se para Latour a antropologia pode ser um caminho para as ciências do social, no sentido de redefinir conceitos, para nós e para os outros, talvez para a antropologia, um dos caminhos seja realizar interfaces mais recorrentes com a arte, especialmente em sua dimensão do fazer, ou seja, da experimentação e tecnologia. O próprio Latour já sinaliza para este movimento ao acrescentar a arte à sua clássica tríade ciência-política-religião, em *Iconoclash*. O cinema opera na prática o movimento de reunião destes universos de saberes. Tecnologia e arte se aliam para conformar uma obra de arte tecnológica.

Busquei produzir com esta etnografia novas interfaces entre cinema e antropologia, tensionando conceitos em fronteira, tentando problematizar ainda mais o cenário do pensar sobre o/a humano/a partir da arte e tecnologia. Neste sentido, esta tese busca também dialogar, do lugar da antropologia e da etnografia, com outras formas de produção e saberes, a exemplo do próprio set cinematográfico como lugar da fabricação de verdades e ficções. Levei o nativo a sério e com ele aprendi: aprendi a fazer de conta para compreender as realidades vividas. É a partir daqui que sigo em meu *fazer* antropologia.

¹¹⁵ “A Organização Leonardo foi fundada em 1967 por Frank Malina, em Paris, França. Seu primeiro projeto foi o lançamento do jornal Leonardo, o primeiro jornal internacional revisado no campo das novas tecnologias, ciências e artes interdisciplinares.” (Malina, 2009). Ressalto que o Massachusetts Institute of Technology (MIT) é um espaço que abriga projetos e membros do projeto Leonardo, destinando recursos a pesquisa em arte e tecnologia. Ver a série MIT Press sobre o tema. (Domingues, 2009).

Epílogo: Afetos e utopias.

Mesmo realizando um recorte que focalizava somente a fase de produção dos filmes, foi necessário buscar elementos nas demais etapas do fazer cinematográfico para compreender aquele tempo-espço social sobre o qual dissertamos. Assim, o trabalho de campo realizado no set, em oficinas de atores, festivais de cinema e eventos artísticos compuseram uma experiência etnográfica ampla, porém solitária em diversos momentos, resultante do não compartilhamento dos conhecimentos sobre as técnicas e *socialidades* dos grupos pesquisados: técnicos, cineastas e atores.

Por outro lado, havia uma questão de método definida antes da entrada em campo que se fez intensa durante a vivência no set de Faroeste Caboclo, bem como nas oficinas de atores na Funarte, no Festival de Brasília e na UnB: *ser afetada*, como observa Fravet-Saada (2005) a propósito de sua investigação sobre a feitiçaria camponesa na França, significa permitir que o afeto tenha lugar na pesquisa, é uma possibilidade de abrir-se ao pensamento nativo a partir da participação e entrega.

Colocar-se em uma relação desta forma produz efeitos que eu desejava conhecer, e percebo que me permiti participar de jogos, do *play*, agindo *performativamente* a cada abordagem em uma entrevista, na participação em exercícios teatrais, no meu posicionar-me no espaço sócio-espacial do set, na construção de minha personagem em campo ou nas interlocuções virtuais. É preciso dizer, no entanto, que este posicionamento não ocorre naturalmente a partir da assunção de um método como lido no texto da antropóloga: é fruto tanto do treinamento mais amplo em antropologia, como também de características pessoais próprias ao meu repertório digamos, identitário, como a longa vivência com a psicanálise e a capoeira, e mais recentemente com o feminismo e a *ashtanga yoga*.

A perspectiva utópica de Haraway e Preciado quanto ao feminismo, bem como de Strathern quanto ao texto antropológico-feminista na perspectiva da dádiva, em muito dialoga com a dimensão subjetiva que é parte desta pesquisa e tese para além dos interesses acadêmicos. Pontuarei o interesse afetivo para que este rito de passagem, que é a pesquisa para doutoramento em antropologia, faça sentido para mim.

Buscar entender o cinema foi uma forma de criar um reencontro afetivo com meu pai, José Pereira, cineasta, produtor, falecido em 1992 aos 36 anos, em Brasília. Eu desejava compreender o seu universo, que lhe tomava tanta energia e pelo qual era tão apaixonado, o set cinematográfico, sobre o qual não tivemos tempo de conversar. De

algum modo, para este objetivo, os efeitos esperados e inesperados desta pesquisa foram múltiplos, e a eficácia, extremamente poética.

José Pereira é um exemplo do arquétipo descrito pela Legião Urbana em *Faroeste Caboclo*: migrante nordestino, chegou à capital nos anos 1970 em busca de oportunidades. Aqui viveu o sonho do cinema. De acordo com relatos que tenho colhido nos últimos anos a respeito de sua vida na cidade, era uma figura peculiar, uma espécie de personagem do campo cultural com forte capacidade de agregação para a execução de suas ideias, nas palavras de alguns, “muito a frente de seu tempo”.

Era um boêmio, mas também um autodidata, e circulou nos grupos intelectuais da cidade por sua capacidade de criação e produção. Pereira está na memória daqueles que generosamente me concederam entrevistas e informações para a produção desta tese, como René Sampaio e Mauro Giuntini. É personagem da dissertação de mestrado do antropólogo Wilson Trajano sobre os músicos cariocas: teria sido o amigo produtor, à época vivendo no bairro de Laranjeiras, a lhe ajudar no acesso ao campo no Rio de Janeiro (1985: 20-23). Com Sérgio Moriconi, no livro *Cinema: Apontamentos para uma História* (2012: 173), temos mais um registro de sua atuação particular na história do cinema brasileiro:

“A segunda metade dos anos 1980 testemunharia alguns episódios pitorescos. Pitorescos, mas produtivos, como aquele em que o produtor José Pereira convence o governador José Aparecido a bancar o longa de episódios Brasília, a última utopia (1987). O filme mobilizaria seis equipes dirigidas por Geraldo Moraes, Vladimir Carvalho, Moacir Oliveira, Pedro Anísio, Roberto Pires e Pedro Jorge. Esta realização coletiva foi muito importante para a cidade.” (2012: 155).

Não por acaso teve seu velório realizado no Cine Brasília, no ano de 1992, e em sua lápide podemos ler os seguintes dizeres: “Cineasta José Pereira”. Esta busca paralela por uma dimensão afetiva neste projeto de pesquisa só foi possível graças aos textos que ensinam sobre a possibilidade de pensar etnografias também como autobiográficas (Peirano, 1991; Muller, 2005; Fravet-Saada, 2005).

Brasília, a última utopia, tornou-se, progressivamente, desde que aqui cheguei em 2004, o lugar das novas utopias, do encontro com uma infância vivida em meio à arquitetura guardada na memória, do contato com o feminismo teórico e militante, com as políticas sociais nas quais atuei no âmbito governamental. A estas se somaram outras utopias, como um fazer antropológico menos distante do nativo em uma perspectiva

política pós-colonial, feminista, da necessidade do resgate do *relativizar* enquanto ferramenta para o lado de cá. A utopia de conhecer o cinema sem fazê-lo, de aproximar-me imaginariamente do que poderia ter sido e não foi. E daquilo que é. Creio que a passagem foi feita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Caleb Faria. *A agência de Gell na Antropologia da Arte*. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29, pág. 315-338, jan./jun. 2008.
- ANDRIEU, Bernard. **Le Dictionnaire Du Corps en Sciences Humaines et Sociales**. Paris: CNRS Editions, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard, 1964.
- ASIMOV, Isaac. **Histórias de Robôs** – Volumes 1, 2, 3. Coleção Obras Primas da Ficção Científica. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- ASLAM, Odette. **O ator no século XX**. Ed. Perspectiva, 2010.
- ASLAM, Odette & BABLET, Denis (org.). *Introduction*. In: **Le Masque: Du rite au théâtre**. Editions du CNRS: Paris, 1985.
- AUSTIN, John Langshaw. **How to Do Things with Words**. Harvard Univ. Press, 1975.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral**. Brasília, Editora Dulcina: 2009.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Edições 70: Lisboa, Portugal, 2009 (1980).
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro, Garamond: 2006.
- BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

BRAGANÇA, Felipe (organizador). **Eduardo Coutinho**. Coleção Encontros. Rio de Janeiro, Ed. Beco do Azougue, 2008.

BROWNE, Nick. *O espectador no texto: a retórica de No tempo das Diligências*. In: **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional**. Volume II. RAMOS, Fernão Pessoa (organizador). São Paulo, Editora SENAC: 2005.

BUTLER, Judith **Problemas de gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990:2003.

CAMPOS, Sheila. *Breve reflexão sobre a formação do ator*. Blogue: <http://blogcriemcena.blogspot.com.br/2008/03/reflexes-sobre-formao-do-ator-ii.html>. Acesso em 2010.

CLASTRES, Pierre. **A crônica dos índios Guayaki**. São Paulo, Ed. 34, 1995.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no Século XX**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

COURBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jaques & VIGARELLO, Georges. **História do Corpo Volume 1: da Renascença às Luzes**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Campus Editora, Rio de Janeiro: 2007.

DAS, Veena. **Critical Events: An Anthropological Perspective on Contemporary India**. New Delhi: Oxford University Press. 1995.

DAWSEY, John C. *Corpo, máscara e f(r)icção: a “fábula das três raças” no buraco dos capetas*. In: *Ilha: Revista de Antropologia*, v. 11, no. 1, pág. 41-62, 2009.

_____. *Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas*. In: *Revisa Campos* 7(2):17-25, 2006.

_____. *O teatro dos “bóias-frias”: repensando a antropologia da performance*. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, pág. 15-34, jul./dez. 2005.

DEBORD, Guy. **La sociedade del espetáculo**. Buenos Aires: La Marca Editora, 2008.

DESCOLA, Philippe. **As lanças do crepúsculo: relações jivaro na Alta Amazônia.** São Paulo, Cosac Naify, 2006.

DOMINGUES, Diana. *Redefinindo fronteiras da arte contemporânea: Passado, presente e desafios da arte, ciência e tecnologia na história da arte.* In: DOMINGUES, Diana. (org). **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios.** Editora Unesp, SP: 2009 (pág.25-67)..

DUBOIS, Philippe. *Máquinas de imagens: uma questão de linha geral.* In: Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac & Naiy, 2004.

DUMONT, Louis. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna.** Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

DURKHEIM, Emile. **As formas elementares da vida religiosa.** São Paulo: Martins Fontes, 1911: 2003.

FISHER, Michael. **Futuros Antropológicos: redefinindo a cultura na era tecnológica.** Zahar Editora, RJ: 2009: 2011.

ELIAS, **O processo civilizador: Volume 1. Uma história dos costumes.** Zahar Editora. 2001.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado.* (tradução: Paula Siqueira, PPGAS/UFRJ). In: Cadernos de Campo. Nº 13: 155-161, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura.** Ed. Perspectiva - SP, 1978.

_____. **Microfísica do poder.** São Paulo: Editora Graal. 1979:2001.

_____. **A arqueologia do saber.** 6 ed. São Paulo: Forense Universitária, 1972: 2000.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Petrópolis: Vozes: 1975: 1998.

_____. **História da sexualidade: a vontade de saber. Volume I.** Rio de Janeiro: Graal, 1993. [1988:2003].

_____. **História da sexualidade:** o cuidado de si. Volume III. Rio de Janeiro: Graal, 2005 [1985].

FRANCE, Claudine de. *Primeira parte: Dominantes; Técnicas Materiais; Técnicas Rituais; Técnicas Corporais*. In: Cinema e Antropologia. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1998.

GAUDREAU, André & JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz partitura da ação**. São Paulo: Summus, 1997.

GELL, Alfred. **Art and Agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, Prisões e Conventos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

GRAU, Oliver. *Lembrem a fantasmagoria! Política da Ilusão do Século XVIII e sua vida após a morte multimídia*. In: DOMINGUES, Diana. (org). **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios**. Editora Unesp, SP: 2009 (pág.236-260).

GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HARAWAY, Donna J. *Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: HARAWAY, Donna, KUNZRU, Hari & TADEU, Tomaz (orgs.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000 (33-118).

HARAWAY, Donna J., KUNZRU, Hari & TADEU, Tomaz (orgs.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

INGOLD, Tim. *Humanidade e Animalidade*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. Nº 28, ano 10, junho de 1995.

KERCKHOVE, Derrick de. **A Pele da Cultura:** investigando a nova realidade eletrônica. São Paulo: Annablume, 2009.

KOPYTOFF, Igor. *A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo.* In: APPADURAI, Arjun (org.). **A vida social das coisas.** Niterói: EDUFF, 2008.

KUNZRU, Hari. “*Você é um ciborgue*”: *Um encontro com Donna Haraway.* In: HARAWAY, Donna, KUNZRU, Hari & TADEU, Tomaz (orgs.). **Antropologia do ciborgue:** as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000 (pág. 17-32).

_____. *Genealogia do ciborgue.* HARAWAY, Donna, KUNZRU, Hari & TADEU, Tomaz (orgs.). **Antropologia do ciborgue:** as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000 (119-126).

LAGROU, Els. **A Fluides da Forma:** arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica. Rio de Janeiro: Top Brooks, 2007.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos:** Ensaio de Antropologia Simétrica. São Paulo: Ed. 34, 1994.

_____. **Reflexões sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches.** Bauru: Edusc, 1996:2000.

_____. **Sur le culte moderne des dieux faitiches suivi de Iconoclash.** Éditions La Découverte, Paris, 2009.

_____. **Reensamblar lo social:** uma introducción a la teoria del actor-red. Buenos Aires: Manantial: 2008.

_____. **Políticas da natureza:** como fazer ciência na democracia. São Paulo: Edusc, 1999:2004.

_____. **A esperança de pandora:** ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

_____. *Não congelarás a imagem: como não desentender o debate ciência-religião.* In: MANA 10(2):349-376, 2004.

_____. *O que é Iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?* **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, pág. 111-150, jan./jun. 2008.

LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo e Modernidade**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.

LEENHARDT, Maurice. **Do Kamo: person and myth in the Melanesian world**. Univ. Chicago Press. 1979.

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra**. Volume 1: Técnica e Linguagem. Editora 70, 2002.

LIPOWETSKI, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPES, Denilson. *Homem comum, estéticas minimalistas*. Artigo apresentado no 10º Encontro Anual Compós, PUC-RJ, 2010.

LOZANO, Ezequiel. *Transexuales y cyborgs: obstáculos en el pensamiento de Le Breton*. En Actas V Jornadas de Jóvenes Investigadores, Buenos Aires: Inst. de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), 4,5 y 6 de noviembre de 2009. CD-ROM: ISBN: 978-950-29-1180-9.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. In: DOMINGUES, Diana. (org). **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios**. Editora Unesp, SP: 2009 (pág. 181-199).

MACHADO, Lia Zanotta. *Sexo, Estupro e Purificação*. In: Série Antropologia: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília. 2000.

_____. **Feminismo em movimento**. São Paulo: Francis, 2010.

MALINA, Roger F. *Leonardo olhando pra frente: fazendo a história e escrevendo a história*. In: DOMINGUES, Diana. (org). **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios**. Editora Unesp, SP: 2009. (pág. 15-20).

MASCELLI, Joseph V. **Os 5 Cs da Cinematografia**: Técnicas de Filmagem (Câmera: ângulos, Continuidade, Corte, Composição, Closes). São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MAUSS, Marcel. *Esboço de uma teoria geral da magia*. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naif, 1950:2003.

_____. *Ensaio sobre a dádiva*. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naif, 1950:2003.

_____. *Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de "Eu"*. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naif, 1950:2003.

_____. *As técnicas do corpo*. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naif, 1950:2003.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MORICONI, Sérgio. **Cinema: Apontamentos para uma História**. In: Coleção Arte em Brasília: cinco décadas de cultura. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MÜLLER, Regina Polo. *Ritual, Schechner e Performance*. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, pág. 67-85, jul./dez. 2005.

PASSERON, René & BAUDINET, Marie-José (direction). **La Creation collective**. (Groupe de recherche d'esthétique du Centre national de la recherche scientifique). Lieu:éditeur Paris: Clancier-Guénaud, 1981.

PEIRANO, Mariza (org.). **O dito e o feito**: ensaios de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Núcleo de antropologia da Política: UFRJ,v.12 (coleção Antropologia da Política), 2002.

_____. *Os Antropólogos e suas Linhagens*. In: PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. (ppág. 13-30).

_____. *As árvores Ndembu: uma reanálise*. In: Horizontes Antropológicos. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1993.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva. 1990.

PEIXOTO, Clarice. *A Antropologia Visual já tem história para contar*. Grupo de Trabalho de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), 1995. [Acesso ao arquivo virtual em 2012].

PEIXOTO, Clarice Ehlers & MONTE-MÓR, Patrícia. (Organizadoras). *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Volume 2: Antropologia e Fotografia. Ed. RJ: UERJ, 1996.

PRADIER, Jean-Marie. **La scène et La fabrique des corps: ethnologie du spectacle vivant em Occident (Vème Siècle av. J.-C.-XVIIIème Siècle)**. Bordeaux: Presses Universitaires de Boerdeaux, 1997.

POISSANT, Louise. *A passagem do material para a interface*. In: DOMINGUES, Diana. (org). **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios**. Editora Unesp, SP: 2009 (pág. 71-90).

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrasexual**. Barcelona: Editora Anagrama, Colección Argumentos: 2011.

PRUDHOMMEAU, Germaine: *Le corps humain matériel du danseur*. In: Chabert, Pierre: **Le corps comme matériel dans la représentation théâtrale**. Vol. 2 of Recherches poétiques. Paris: Klincksieck. 1981.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. Volume 1. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

_____. **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional**. Volume 2. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

RÉGIS, Fátima. **Nós ciborgues: tecnologias da informação e subjetividade homem-máquina**. Curitiba: Editora Champagnat, 2012.

SAHLINS, Marshall. *A tristeza da doçura, ou a antropologia nativa da cosmologia ocidental*. In: **Cultura na prática**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000: 2004.

SAUSURRE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix. 1971.

SAUTCHUCK, Carlos Emanuel. *O arpão e o anzol: técnica e pessoa no estuário do Amazonas (Vila Sucuriçu, Amapá)*. Tese de Doutorado apresentada ao PPGAS/DAN/UNB. Brasília, 2007.

SCHECHNER, Richard. *From ritual to theater and back: the efficacy entertainment braid*. In: SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. London: Routledge, 1988. pág. 106-152.

_____. *What is performance?* In: **Performance Studies: an introduction**. London: Routledge, 2002.

SCHETTINO, Paulo B.C. **Diálogos sobre a Tecnologia no Cinema Brasileiro**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

SEGATA, Jean. *Entre Sujeitos: O Ciberespaço e a ANT*. II Simpósio ABCiber: Associação Brasileira de Pesquisadores em Ciberultura. PUC-SP, 2008.

SEGATO, Rita Laura. *A tradição afro-brasileira frente a televisão ou duas mortes entre a ficção e a realidade*. Série Antropologia do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília. Brasília, 1991.

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

SIBILIA, Paula. **Cuerpo, subjetividade y tecnologías digitales**. Buenos Aires, Fondo de Cultura Economica de Argentina, 2009.

SILVA, Rubens Alves da. *Entre “Artes” e “Ciências”*: A noção de performance e drama no campo das ciências sociais. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, pág. 35-65, jul./dez. 2005

SIMONI, A. T & CARDOSO, G. R. & OLIVEIRA, L. & BULAMAH. R. C. *Porcos e celulares: uma conversa com Marilyn Strathern sobre antropologia e arte*. Apresentação de Magda Ribeiro e Luisa Pessoa de Oliveira. Tradução de Alessandra Tráldi Simoni e Guilherme Ramos Cardoso. In: **Proa - Revista de Antropologia e Arte**

[on-line]. Ano 02, vol. 01, n.02, nov. 2010. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/proa/EntrevistasII/marilyn.html>, acesso em: 01/02/2013.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. **La formation de l'acteur**. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1963:2001.

_____. **Manual do Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. **A preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STOLKE, Verena. *O enigma das interseções: classe, "raça", sexo, sexualidade. A formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX*. Estudos Feministas, Florianópolis, 14(1): 336, janeiro-abril/2006.

STRATHERN, Marilyn. *Introdução: Estratégias antropológicas; 1. Um lugar no debate Feminista; Conclusão*. In: **O Gênero da Dádiva: Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006 (1988).

TAMBIAH, Stanley J. *A performative approach to ritual*. In: **Culture, Thought and Social Action**. Harvard University Press, pág. 123-166, 1985.

TARANTINO, Quentin. **Bastardos Inglórios**: o roteiro original do filme. Barueri, SP: Ed. Manole, 2009.

TRAJANO, Wilson. *Músicos e Música no meio da Travessia*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, UNB, Brasil. 1984.

TURNER, Victor. **A floresta dos símbolos**. TURNER, V. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005.

VECCHIOLI, Virgínia. *Resenha: DAS, Veena*. 1995. *Critical Events: An Anthropological Perspective on Contemporary India*. New Delhi: Oxford University Press. 230 pp. *Mana* vol.6 n.2 Rio de Janeiro Oct. 2000

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. Rio de Janeiro: Cosac & Naif, 2002.

ULLMAN, Liv. **Mutações**. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. Rio de Janeiro: Cosac & Naif, 2003.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ASBEG, Pedro. **Mentiras Sinceras**. Brasil, 2011.

BODANZKY, Jorge & SENNA, Orlando. **Iracema: Uma Transa Amazônica**. Alemanha, França e Brasil, 1976.

BROWNING'S, Tod. **Freaks**. Estados Unidos, 1935.

Bromberg, Serge & MEDREA, Ruxandra. **O Inferno de Henri-Georges Clouzot**. França, 2009.

DALDRY, Stephen. **As horas**. Estados Unidos, 2002.

FIENNES, Sophie & ZIZEK, Slavoj. **The Perverts Guide to Cinema**. 2006.

FISCHLER, Steven. **Beyond wiseguys: Italian Americans & the Movies**. EUA. 2008.

FRANCA, Belizário. **Cena Nua**. Brasil, 2011.

MACCAL, Craig. **Jack Cardiff: vida e obra de um cameraman**. Reino Unido, 2011.

MINUJÌN, Juan. **Vaquero**. Argentina, 2011.

PIZZI, Gustavo. **Riscado**. Brasil, 2010.

TUCKER, Duncan. **Transamérica**. EUA, 2005.