



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: CULTURAS MIDIÁTICAS AUDIOVISUAIS

ODÉCIO ANTONIO JUNIOR

ATUAÇÃO E *MISE-EN-SCÈNE* NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: O
CASO DA TRILOGIA CINZA DE TACIANO VALÉRIO

João Pessoa
2019

ODÉCIO ANTONIO JUNIOR

**ATUAÇÃO E *MISE-EN-SCÈNE* NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: O
CASO DA TRILOGIA CINZA DE TACIANO VALÉRIO**

Trabalho de dissertação apresentado
ao Programa de Pós-Graduação em
Culturas Midiáticas Audiovisuais e
Comunicação da Universidade
Federal da Paraíba, como requisito
parcial para obtenção do título de
Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Bertrand de
Souza Lira

João Pessoa
2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

95a Junior, Odecio Antonio.
ATUAÇÃO E MISE-EN-SCÈNE NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO: O CASO DA TRILOGIA CINZA DE TACIANO
VALÉRIO / Odecio Antonio Junior. - João Pessoa, 2019.
106 f.

Orientação: Bertrand de Souza Lira.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/PPGC.

1. mise-en-scène, estilo, cinema contemporâneo brasil.
I. Lira, Bertrand de Souza. II. Título.

UFPB/BC

**ATUAÇÃO E *MISE-EN-SCÈNE* NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: O
CASO DA TRILOGIA CINZA DE TACIANO VALÉRIO**

João Pessoa, 27 de agosto de 2019

BANCA EXAMINADORA

Bertrand de Souza Lira

Prof. Dr. Bertrand, de Souza Lira (PPGC-UFPB)

Orientador

Luiz Antônio Mousinho Magalhães

Prof. Luiz Antônio Mousinho Magalhães (PPGL-UFPB)

Examinador

Marcel Vieira Barreto Silva

Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva (PPGC-UFPB)

Examinador

João Pessoa
2019

AGRADECIMENTOS:

Aos professores que passaram pela minha vida, por me guiarem e me incentivarem, à minha querida mãe Angela Maria Teodoro, à minha maravilhosa companheira Cristhine Lucena Rolim, à minha sogra Maria José (Dona Nenê), ao meu orientador Bertrand Lira, ao diretor e amigo Taciano Valério, aos atores da Trilogia Cinza Jean-Claude Bernardet, Verônica Cavalcanti, Everaldo Pontes e Paulo Phillipe, ao diretor de fotografia Breno César, aos membros da banca, aos professores do PPGC, ao Cearte (Centro Estadual de Arte), à Maria Laura Pinto Moreno, ao amigo Huendel Junio Viana, ao amigo André Dib, ao amigo Rodrigo Quirino, ao amigo João Paulo Palitot, à amiga Virgínia Duan, ao amigo Gian Orsini, à todos os amigos de pesquisa e reflexão e ao pujante cinema paraibano e pernambucano. Agradeço à UFPB, ao ensino superior público, à CAPES pela oportunidade de desenvolver uma pesquisa científica.



1. CH' IEN / O CRIATIVO

IMAGEM

O movimento do céu é poderoso. Assim o homem superior torna-se forte e incansável.

(CONFÚCIO)

“Como, porém, a fraqueza humana não alcança aquela ordem pelo seu conhecimento, e, entretanto, o homem concebe alguma natureza humana muito mais firme que a sua, vendo, ao mesmo tempo, que nada obsta a que adquira tal natureza, sente-se incitado a procurar os meios que o conduzam a tal perfeição: e tudo o que pode ser meio para chegar a isso chama-se verdadeiro bem. O sumo bem, contudo, é chegar ao ponto de gozar com outros indivíduos, se possível, dessa natureza” (SPINOZA)

RESUMO

Os estudos que buscamos articular versam sobre aspectos referentes à condução da *mise-en-scène* nas seguintes obras do diretor paraibano Taciano Valério: *Onde Borges tudo vê* (2011), *Ferrolho* (2012) e *Pingo d'água* (2014). Trata-se de um estudo de caso que dialoga com os estudos de cinema, as teorias sobre a atuação e a crítica genética. A observação do processo criativo da *mise-en-scène* considera a ação de atores cocriadores, prática recorrente em experimentações estéticas do cinema contemporâneo brasileiro. Os principais conceitos discutidos são os de “estado de *performance*” e “disparador”, termos que abarcam elementos teorizados no *modus operandi* construído pelo cineasta ao longo de sua carreira.

Palavras chaves: *mise-en-scène*, estado de *performance*, disparador, estilo, cinema brasileiro contemporâneo.

ABSTRACT

The studies we fetch to articulate deal with aspects related to the conduction of *the mise-en-scène* in the following movies made by director Taciano Valério: *Onde Borges tudo vê* (2011), *Ferrolho* (2012) and *Pingo d' água* (2014). It's a case study that dialogs with cinema studies, acting theories and genetic critics. The observation of creative process of *mise-en-scène* considers the action of co-creative actors, a recurring practice at aesthetic experiments in brazilian contemporary cinema. The main concepts we discuss are "*performance state*" and "*trigger*", terms that cover elements theorized in the *modus operandi* build by the filmmaker along his career.

Keywords: *mise-en-scène*, state of performance, trigger, style, brazilian contemporary cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Interface - Distribuição da Trilogia Cinza	44
Figura 02 - Interfaces - Aplicativo Indie Cine.....	45
Figura 03 - Interfaces - Distribuição da série <i>GIGA</i>	45
Figura 04 - Interface - Distribuição <i>GIGA</i>	46
Figura 05 - Casa vazia	79
Figura 06 - A personagem entra em quadro.....	79
Figura 07 - Deslocamento longitudinal de Napoleão	79
Figura 08 - Entrada da personagem Romão na casa.....	79
Figura 09 - Romão em segundo plano e Napoleão ao fundo do plano.....	80
Figura 10 - Romão encobre totalmente Napoleão	80
Figura 11 - Romão entra no corredor	80
Figura 12 - Napoleão olha para o corredor.....	80
Figura 13 - Napoleão se desloca longitudinalmente até a porta	80
Figura 14 - A personagem Yara encobre Napoleão	80
Figura 15 - Três personagens em quadro.....	81
Figura 16 - Napoleão olha para esquerda	81
Figura 17 - Romão fuma.....	81
Figura 18 - Napoleão desfere um tapa.....	81
Figura 19 - Três personagens em quadro Napoleão está em primeiro plano.....	81
Figura 20 - Napoleão encobre as duas personagens	81
Figura 21 - Napoleão encosta na parede e revela Yara	82
Figura 22 - Desfecho da cena. Yara se desloca para esquerda do quadro.....	82
Figura 23 - Improviso em cena.....	85
Figura 24 - Diálogos improvisados	85
Figura 25 - Enterro da personagem Wilma.....	86
Figura 26 - Mãe do protagonista Ferrolho.....	86
Figura 27 - Uma câmera fluída acompanha o ator	88
Figura 28 - Bernardet em estado de <i>performance</i>	88
Figura 29 - Melissa Galo refletindo.....	90
Figura 30 - Afetividade entre os atores	90

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Lista de obras audiovisuais de Taciano Valério	34
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O CAMPO PROFÍCUO E A TRILOGIA CINZA.....	25
1.1 O FILME POSSÍVEL E O FILME DESEJADO: A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NA PARAÍBA	25
1.2 A FILMOGRAFIA	32
1.3 A PRODUÇÃO DO CINEMA URGENTE E A TRILOGIA CINZA	36
1.4 ESTRATÉGIAS DE DISTRIBUIÇÃO E CIRCULAÇÃO DA TRILOGIA CINZA	42
2. MISE-EN-SCÈNE E ATUAÇÃO	47
2.1 ENCENAÇÃO, ATUAÇÃO E AFETO	52
2.2 O <i>METTEUR-EN-SCÈNE</i> E O ATOR CO-CRIADOR.....	59
2.3 A ATUAÇÃO E A <i>MISE-EN-SCÈNE</i>	61
3. O PROCESSO CRIATIVO	64
3.1 O ESTADO DE <i>PERFORMANCE</i>	65
3.2 O DISPARADOR	69
3.3 PERCURSOS COLETIVOS, CRIATIVOS E AFETIVOS DA TRILOGIA CINZA	74
3.3.1 <i>Onde Borges tudo vê</i>	76
3.3.2 <i>Ferrolho</i>	84
3.3.3 <i>Pingo d'água</i>	87
3.4 O CINEMA PARAIBANO E OBRA PÓS-TRILOGIA CINZA	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

“A incerteza que nos move”

(Frase que finaliza o filme *Onde Borges tudo vê*)

Como se mover pelo incerto? Em alguma medida, todo artista se depara com este desafio durante o processo criativo de uma obra. E encarar incertezas de maneira positiva pode ser um modo interessante de ultrapassá-las. Despreocupar-se dos fins, em uma obra de arte, é uma forma de valorizar o caminho. Ater-se ao percurso preconiza o meio em favor dos fins. Importante pensar que não estamos falando de um rascunho, mas de uma obra em seu tratamento final.

O lugar da criação artística está em consonância, de certa forma, com o ideal de tempo livre, de emancipação e da liberdade em exercer potencialidades em grau máximo no trabalho, todos representados na técnica humana de transformação da natureza. As estradas da incerteza, no audiovisual, percorrem também o que Ricardo Antunes (1998) nomeia de classe-que-vive-do-trabalho e concomitantemente um lugar de resistência de classe. “A categoria trabalho não é mais dotada pelo estatuto de centralidade, no universo da *práxis*¹ humana existente na sociedade contemporânea?” (ANTUNES, 1998, 10).

Os processos criativos, em obras voltadas para o entretenimento ou para outras dimensões da arte, são redutos para exercer essa singular *práxis* laboral. As possibilidades de exercer a liberdade criativa são sedutoras ao trabalhador da arte, que imprime suas marcas ao produto final. De forma que, se um produto audiovisual passa pelo movimento dialético e contínuo de afirmação, negação e síntese, e adquire estatuto de obra após a última mutação, esse mesmo produto compartilha o percurso criativo de suas etapas, onde perdura o intercâmbio de elementos da cultura imaterial.

O segmento audiovisual é estruturante e o movimento deste mercado, o que inclui infraestrutura, alimentação, hospedagem e prestação de serviços, também é uma economia pautada no capital cognitivo². No mundo contemporâneo, o capital cognitivo

¹ Para tratarmos das discussões que envolvem a produção audiovisual contemporânea utilizamos alguns conceitos no original de sua língua. A *práxis*, nesta frase, se refere ao aperfeiçoamento do termo grego realizado por Karl Marx. Conceito que reuni teoria e prática de forma indissociável na produção do mundo material, durante a ação ou conduta humana.

² O conceito de capital cognitivo é utilizado por diversos pensadores do início do século XXI para refletir sobre a categoria trabalho. Para situar historicamente este capitalismo cognitivo Yann Mollier-Boutang (2013) comenta: “A hipótese geral – já somos alguns a propô-la - é a de que a longa crise atual, nomeada

se desloca para a função produtiva das atividades imateriais, fulcro das tecnologias da informação e comunicação, muito à frente da cooperação anterior do chão da fábrica (CORSANI, 2003). O audiovisual produz um produto material que está pautado na cadeia industrial, mas que depende fortemente da atividade produtiva imaterial, para sua confecção e concretização.

Na arte dos atores a dança da incerteza também é presente, seja no palco ou no audiovisual. São muitas as variantes que podem influir no resultado da ação de atores nos dois espaços, não só a divisão do trabalho social. Quando se parte da ideia de que a matéria-prima é o corpo, as experiências, as emoções, o encontro com as singularidades e subjetividades alheias, as incertezas e as situações inesperadas que podem surpreender e refletem nos desempenhos dos atores em seu ofício, cria em cima da imprecisão. Bem, como imagem desta perplexidade usamos como exemplo, na noite de um espetáculo, ou no *set*³ de filmagem, a perda de um ente querido. Um fato desta natureza pode estampar diferenças consideráveis no desempenho das atuações de um profissional da cena.

No audiovisual ator e atriz contam com uma infinidade de outros obstáculos e intempéries específicas do campo, principalmente durante o processo de filmagem. A repetição é uma delas, já que os atores precisam expressar o mesmo sentimento e as mesmas movimentações e gestos para serem gravados diversas vezes. As tomadas repetidas surgem pelos mais variados problemas técnicos que envolvem o modo de abordagem como vazamento de som, enquadramento de objetos indesejáveis ou erro dos atores. Situações como estas facilmente podem “mecanizar” a atuação, tornando-a insuficiente, falsa ou inverossímil. No palco, o profissional está protegido pela tradição da arte dramática e por vezes pelo que Bertold Brecht chama de quarta parede, a proteção invisível que separa os atores do público (ROSENFELD, 2005, 142). Se no teatro cada apresentação é única, sendo possível perceber pequenas ou grandes mudanças nas atuações do começo ao fim da temporada, no cinema o processo de trabalho do ator/atriz é inatingível, pois o que está em julgamento é o “melhor desempenho”, presente no filme em seu corte final. De modo que as incertezas imensuravelmente tocáveis durante a etapa do *set* de filmagem não costumam chegar ao espectador.

pelo termo globalização, traduz uma mutação radical e estrutural do capitalismo, em que o pós-fordismo desemboca no capitalismo cognitivo” (MOLLIER-BOUTANG, 2003, 37).

³ O termo em inglês *set* aplicado ao cinema significa o lugar onde se realiza a filmagem, a locação onde ocorre as filmagens.

No que tange à economia de uma produção, evitar incertezas é providencial para prevenir o aumento dos custos de realização audiovisual, em questões técnicas e humanas, como pagamento de equipe, aluguel de equipamentos e locações, etc. Por exemplo, se a luz de uma locação externa for natural e a gravação for realizada no fim de tarde, o tempo de gravação se torna restrito a 30 minutos por dia⁴. Neste caso, qualquer problema de ordem técnica, como um microfone lapela que não funciona, é motivo para a cena “cair”. E uma cena assim, perdida, pode implicar em uma diária a mais para toda a equipe, ou seja, um aumento de custos que pode comprometer o orçamento, no caso de a produção envolver muitos profissionais.

As incertezas de um ator ou atriz estão em alguns pontos, no campo de sua fisicalidade, no exercício imaginativo, na articulação de memórias e no controle e conhecimento das próprias emoções (RIBEIRO, 2014). Este lugar de autoconhecimento deve se relacionar com todos os outros campos da vida, que envolvem e regem o ofício em frente às lentes. A paciência é essencial no exercício profissional para esta categoria de trabalhadores (os atores) do setor audiovisual. São longas as esperas. Outros elementos fundamentais são a disponibilidade, a prontidão, a concentração absoluta e a flexibilidade (metodologia apontada pelo do ator imaginário⁵). A memorização e execução do texto, a mimese, as ações treinadas, a relação que se cria ao contracenar com outros atores, o exercício de olhar nos olhos do interlocutor, a relação construída com a equipe e a capacidade de convencer que a personagem existe, são outros atributos necessários à profissão, e condições para legitimar a autenticidade de uma atuação no cinema. Este objetivo depende também do tom escolhido pela direção para a atuação no processo audiovisual.

No teatro, a descoberta do que realizar surge durante o processo de criação. Se isto não ocorrer, não há montagem. O exercício da cena e da pesquisa pode ser um objetivo maior dos atores. Os ensaios são o lugar desta procura, de treino e direito ao erro. No audiovisual contemporâneo brasileiro este lugar se localiza nos processos investigativos de preparação para a cena. Trata-se de processos laboratoriais investigativos onde os atores se conhecem ou se reencontram, permitem aos atores construir sua procura pelas personagens e a possibilitam o exercício de cocriação, antes e durante as filmagens (RIBEIRO, 2014).

⁴ Experimento ocorrido no curta-metragem *O menino japonês* (2009), de Caetano Gotardo.

⁵ O ator imaginário é um curso de preparação de atores ministrado por Christian Duurvoort. Disponível em < <https://atorimaginario.com.br/> > acesso 18/07/2019.

O cinema pode emergir só ao final do processo, como em uma receita que mistura diversos ingredientes. No entanto, isso não é algo comum a todos os modos narrativos. No cinema ficcional, descobrir a obra durante o processo é tão arriscado quanto resgatar um navio do naufrágio. Se o processo de montagem teatral permite o abandono e dele ficar apenas a experiência de um processo criativo incompleto, não finalizado, no audiovisual essa chance é mínima. Ligado à indústria, o produto audiovisual precisa ser entregue, mesmo que este não corresponda ao prometido ou idealizado. O compromisso (e a cobrança) em realizar e apresentar um produto no final do processo é bem maior, principalmente quando se envolve dinheiro público ou privado. Torna-se uma questão de credibilidade para os responsáveis pela produção. Devido a esse esforço coletivo, que envolve a expectativa de profissionais com ou sem remuneração, uma produção audiovisual que não se completa e fica sem resultado se torna algo especialmente desanimador e desestimulante.

Antes de chegar ao formato final, grupos e coletivos teatrais costumam apresentar o trabalho em andamento, ou *work in progress*⁶. O objetivo destas apresentações é reavaliar o processo de montagem, receber críticas e apontar possíveis redirecionamentos. No audiovisual esse momento se equipara à exibição de cortes preliminares⁷. Ainda que esta pesquisa seja um trabalho acabado, a desenvolvemos sob a consciência de que ela mesma perpassa pela ideia de trabalho em progresso que, portanto, pode e deve ser aprofundada.

Escrever sobre processos criativos no audiovisual contemporâneo significa imergir em um território movediço que também busca hipóteses entre incertezas. Para esta pesquisa, nenhum campo de estudo seria mais adequado do que o da comunicação. Como guia no desvelamento dos procedimentos que envolvem a criação artística no cinema, adotamos o método estabelecido pela crítica genética⁸. Nesse sentido, vasculhar o material bruto, cópiões, manuscritos e a troca de mensagens entre atores e diretor, se revelam importantes procedimentos metodológicos para reconstruir o processo de

⁶ O advento das novas mídias e seus suportes tecnológicos ampliam convergências entre a arte a linguagem da performance, expandindo a escrita do hipertexto e a realização de trabalhos *in progress*. (COHEN, 2004)

⁷ Durante o processo de montagem de um produto audiovisual, até a chegada do resultado final, o editor pode apresentar “cortes” ao diretor. Estes, geralmente, são resultados preliminares que podem ou não serem lapidados. Um filme pode passar por apenas um corte ou inúmeros cortes antes de ser concluído.

⁸ A crítica genética é uma vertente da comunicação que estuda o processo criador e acompanha os percursos criativos dos artistas. “É o resultado de uma busca sistematização de aspectos gerais da criação para, entre outras coisas, chegar, com a profundidade, ao que há de específico em cada artista estudado, oferecendo uma perspectiva crítica processual que se ocupa dos fenômenos em sua mobilidade” (SALLES, 2014, p. 21).

criação em torno da *mise-en-scène*.

Por esses motivos decidimos estudar elementos da estética do movimento criador (SALLES, 2014) na obra de Taciano Valério, recolhendo todo o material possível, porém restringindo a análise em um objeto empírico composto de três longas-metragens, denominados pelo diretor como a Trilogia Cinza, a saber: *Onde Borges tudo vê* (2011), *Ferrolho* (2012) e *Pingo d'água* (2014).

Tal escolha pretende observar obras de um artista contemporâneo, percebendo as fases do seu desenvolvimento e a sua trajetória, revisitando as memórias de experiências localizadas no tempo e refletindo sobre pressupostos teóricos relativos aos processos criativos. Entendemos que as obras estudadas estão finalizadas, mas a obra do diretor está em andamento. Condição esta que nos remete a apresentar um panorama do *modus operandi* desse realizador e observar como os seus processos criativos foram e são ordenados e reordenados.

Acreditamos que o campo da criação flui também do improvável e esta aporia pode legitimar até mesmo a realização de uma obra artística inacabada. Enquanto as obras acadêmicas se respaldam no debate, empírico, teórico e contínuo, ancoradas na pesquisa e publicação criteriosa para promover conhecimento, na arte o chão firme se constitui perante outros critérios, como a recepção da crítica e do público consumidor. Em ambos os casos, os processos criativos podem ocorrer como um trabalho em progresso, sendo que obras acadêmicas exigem finalização.

Estudar o fenômeno da criação artística à luz da ciência da comunicação, através da análise genética, significa adentrar a seara do combate conceitual munido de princípios da hermenêutica e promover um debate epistemológico entre arte e ciência. Uma reflexão de tal envergadura pede coerência e atenção às ciladas da significação condicionada pelas palavras. Trata-se de uma incursão que conta com vários conceitos e articulações teóricas, e que mede-se gota a gota. Gotas que não são nada no oceano do conhecimento produzido pela ciência, parafraseando Taciano Valério ao apresentar *Pingo d'água* no Festival de Brasília em 2014⁹.

Para desenvolver esta pesquisa, adotamos dois procedimentos metodológicos qualitativos: as entrevistas, realizadas com dois atores, uma atriz, e o fotógrafo que trabalham na Trilogia Cinza - mais um ator que esteve somente no terceiro filme; e a observação participante em duas produções audiovisuais posteriores, na intenção de

⁹ Disponível em: < <http://www.festbrasil.com.br/2014/filmes> > acesso 03/07/2019.

acompanhar a composição da *mise-en-scène* e do processo criativo nos *sets* das duas temporadas da série *GIGA*, e com o objetivo de nos aproximar da equipe e assim favorecer a coleta de dados. Essa estratégia nos leva a refletir tanto a pesquisa e como a prática de atuação, possibilitando observar a relação entre atores e diretor, interpretar a conduta do diretor e analisar a dinâmica produtiva na função de ator e preparador de elenco, sob a hipótese de que este método possa permitir associações e parâmetros comparativos das experiências vividas nos processos criativos da Trilogia Cinza.

Ao sugerir um estudo de caso, o rigor volta-se para delimitação de um objeto. No entanto, para demarcar um objeto no campo da arte, no cinema, é preciso que o mesmo esteja legitimado como tal. Partimos então do princípio de que o nosso objeto de pesquisa se encontra no campo do audiovisual, por sua vez inserido também no campo industrial, caracterizado pela arte tecnicamente reproduzível. No entanto, por se tratar de obras com orçamentos minúsculos desprovidas de sistemas de distribuição massivos, nosso objeto empírico faz parte de uma categoria à margem da lógica industrial.

A Trilogia Cinza pode ser considerada um produto audiovisual independente¹⁰ se entendida como três filmes que juntos compõem uma significação diferente de quando separados. Não existe o produto audiovisual comercializado, distribuído, ou sequer nomeado de Trilogia Cinza. Assim sendo, observa-los significa dialogar com algumas hipóteses e testar determinados procedimentos a fim de validar e induzir um exame sobre a existência de uma trilogia.

A metodologia na coleta e análise de dados qualitativos é beneficiada pelo espírito do nosso tempo, o *zeitgeist*¹¹, absorvido pelo contexto da era da digitalidade e ambientada pelas multiplataformas dos meios (SANTAELLA, 2010). Por isso, ocupando o lugar de um pesquisador que observa objetivamente sem abandonar as suas subjetividades, lançamos mão de entrevistas gravadas em áudio e depois transcritas, inserindo relatos em sua dimensão etnográfica. Assim, as entrevistas, os diálogos e a dinâmica de pesquisador participante se traduzem em caminhos rizomáticos, espalhados

¹⁰ Enquanto produção audiovisual independente adotamos a definição da Agência Nacional de Cinema e Audiovisual para Obra Cinematográfica e Videofonográfica de Produção Independente: “Aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura”. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/media/Termos_Tecnicos_Cinema_Audiovisual_29042008.pdf> acesso 11/07/2019.

¹¹ *Zeitgeist* é um termo alemão que expressa o significado de “espírito de uma época”. O vocábulo também foi utilizado para nomear a exposição de uma obra gestada em 35 anos (1958-1985) de um *Work in progress* (trabalho em progresso), de Joseph Beuys, na instalação *Blitzschlag Lichtschein auf Hirsh*, na Martin Gropius Building de Berlim (COHEN, XXIII, 2004).

e imersivos, formando uma teia cartográfica¹² que nos permite inferir sobre um fenômeno em expansão. Acreditamos que este movimento pode resultar em maior eficácia na interpretação da matéria sutil e, portanto, na produção do mundo material e imaterial do capital cognitivo - a criatividade.

Ao optar por um olhar cartográfico (DELEUZE & GUATTARI, 2011), buscamos nos aproximar, no universo da pesquisa teórica, da dimensão de um processo de *práxis*. Segundo Eduardo Passos:

A cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação. (PASSOS, 2015, p. 18)

Nesse sentido, observamos a obra do diretor como um *work in progress* aberto a experiências e apreendendo tudo que possa se apresentar durante o processo. Neste viés, nosso foco será transpor o olhar direcional acadêmico e localizar, através de uma amostra pequena, mas relevante, a produção de um diretor paraibano no audiovisual brasileiro contemporâneo. Produção que traz em si uma pesquisa que considera a complexidade do mundo; que quer capturar, refletir e decifrar parte do universo de saberes envolvidos em uma atividade coletiva de criação. Por vezes, e sempre conduzidos pelo discernimento científico, adentramos em atalhos para não nos perder no emaranhado semântico, buscando um diálogo, pelas bordas, com outros campos vitais identificados neste estudo de caso.

O arcabouço teórico aqui estabelecido tem a pretensão de colocar à prova a hipótese de que estamos diante de dois novos conceitos utilizados pelo cinema contemporâneo. Com isso, queremos problematizar e debater o processo criativo na gênese dos conceitos de *mise-en-scène*, direção, atuação e cocriação no cinema. Concomitantemente ansiamos apresentar ao leitor o *modus operandi* de um diretor paraibano e refletir sobre os recursos criativos para a encenação no audiovisual brasileiro contemporâneo.

¹² “De um modo geral, mais do que uma metodologia científica, a cartografia aqui é entendida enquanto uma prática ou pragmática de pesquisa. A ideia de pragmática está ligada a um exercício ativo de operação sobre o mundo, não somente de verificação, levantamento ou interpretação de dados. O cartógrafo, aqui assumido enquanto pesquisador, atua diretamente sobre a matéria a ser cartografada. No entanto, ele nunca sabe de antemão os efeitos e itinerários a serem percorridos. Na força dos encontros gerados, nas dobras produzidas na medida em que habita e percorre os territórios, é que sua pesquisa ganha corpo. O corpo, aliás, é uma importante imagem no exercício de uma cartografia, corpo que nos remete ao corpo do pesquisador e ao corpo dos encontros estabelecidos.” (COSTA, 2014, p. 06)

Sob a suspeita de estar lidando com novos conceitos, a saber, o de “estado de *performance*” e o de “disparador”¹³, buscamos refletir sobre uma das égides da realização audiovisual: a encenação. Pretendemos, assim, conferir a possibilidade de ineditismo dos conceitos acima mencionados e contribuir com reflexões teóricas e estéticas no campo das culturas midiáticas audiovisuais.

Como processo criativo coletivo, a produção audiovisual aqui estudada está centrada em uma equipe. No entanto, à figura do realizador (diretor) é dado um papel de relevância. Um lugar de maestro, de maior entusiasta. Ao mesmo tempo, a perspectiva adotada considera, a importância dos atores no processo de criação das obras audiovisuais estudadas. Enaltecer e privilegiar o papel criativo dos atores no resultado das obras audiovisuais contemporâneas aponta para reflexões sobre outras funções atualmente ocupadas por estes profissionais nos processos criativos.

A aproximação com os processos de criação da recente produção cinematográfica brasileira mostra-nos que, em sua grande parte, os diretores não buscam por atores que decorem um texto e interpretem uma personagem, já delineada por um roteiro cinematográfico, tampouco se debruçam sobre decupagens ou roteiros técnicos para pensar a encenação. Ao invés disso, propõe uma dramaturgia e uma encenação que sejam desenvolvidas conjuntamente com os atores, propondo assim, relações de cocriação, e traçando um forte diálogo com as artes performativas. (RIBEIRO, 2014, p.15)

O papel dos atores como cocriadores está em expansão no audiovisual brasileiro contemporâneo e resulta de transformações de ordem afetiva presentes nos processos atuais de construção da *mise-en-scène*. Luís Carlos Oliveira Junior afirma: “A *mise en scène* é o nosso passaporte para o mundo do filme, nosso meio de fascinação perante a arte da escrita luminosa do movimento” (OLIVEIRA, 2013, p. 7). O autor aponta para um “passaporte” polissêmico, epítome da história do cinema. De forma que a articulação entre a literatura tradicional e os conceitos aqui investigados coloca a *mise-en-scène* como um termo difuso no campo da criação artística.

A tarefa a ser executada busca desvendar os meandros de práticas audiovisuais coletivas e suas experimentações estéticas. Obras que interpõem a “lógica do acontecimento” registrada pelo dispositivo e estabelecem um diálogo que perpassa pela historiografia do estilo cinematográfico, pela teoria do cinema, pelas novas tecnologias de produção de cinema, pelas técnicas de atuação, pela linguagem psicanalítica, pelo

¹³ O termo estado de *performance* foi utilizado por Jean-Claude Bernardet para classificar sua participação à frente da câmera em produtos audiovisuais e o termo disparador é utilizado por Taciano Valério para representar os estímulos usados pelo diretor para que atores e não-atores encenem.

inacabamento na obra de arte e pelo aproveitamento da precariedade técnica enquanto elemento estético. Essa análise, nestes termos, só se torna possível, também, devido à intrínseca relação histórico-social-afetiva dos elementos que envolvem objeto de estudo e pesquisador.

O termo francês *mise-en-scène*, que na tradução literal para o português significa “colocar em cena”, remete aos primórdios do teatro e do cinema, e é anterior ao conceito de audiovisual. Ao revisar a literatura que estabelece as bases deste conceito, corolário de origem na linguagem do cinema, buscamos exercer uma argumentação para se referir a uma possível inovação estilística presente nos filmes do realizador Taciano Valério.

Utilizamos a palavra “realizador” para denominar o profissional responsável por encampar e levar a cabo um projeto audiovisual. Este pode estar presente desde o início do projeto, a elaboração do argumento (primeira etapa de um roteiro), assim como na produção e finalização, chegando até a fase de distribuição e circulação de um filme (produto audiovisual). O realizador pode exercer diversas funções em um filme, como as de autor, diretor, roteirista, editor, diretor de cena, produtor, distribuidor, direção de arte e ator. Consideramos este profissional como um operário do audiovisual encontrado principalmente em produções independentes, que podem contar ou não com aporte financeiro e possuem como ponta de lança o próprio realizador, que por sua vez experimenta todos os caminhos da criação e enfrenta as questões burocráticas para finalizar e exibir a obra.

Taciano Valério é um realizador que já assumiu várias funções em suas obras: autor, diretor, produtor, editor, ator, diretor de arte, técnico de som, entre outras. As imperfeições e precariedades não são incomuns neste tipo de produção em que o objetivo maior é registrar o processo. Gerido para além dos interesses econômicos, este modo de produção gira em torno dos afetos que envolvem a equipe, e que guiam as escolhas estéticas deste realizador específico. Na busca pela liberdade criativa, as produções do diretor encampam a dimensão do que ele nomeia de “plano acontecimental”.

A busca por compreender tais afetos nos conduz a uma pesquisa filosófica e em outras searas do conhecimento e do pensamento no campo abstrato. No intuito de nos aproximar do *modus operandi* do diretor, optamos por refletir os afetos através da visão dos filósofos Baruch Spinoza (2017) e Gilles Deleuze (1983), este último, autor que inspira o realizador e por meio do qual ele embasa a semântica que justifica a sua obra.

Já a opção por Spinoza (2017) emerge da dimensão afetiva das ações e paixões humanas. O filósofo as diferencia: enquanto a ação é adequada à natureza humana, a paixão depende de uma ideia inadequada para se manifestar.

O processo artístico audiovisual de Taciano Valério tateia e esculpe as produções por meio das paixões dos atores. Na imanência do acontecimento, Spinoza (2017) identifica a abertura de uma fresta onde as afecções do corpo surgem pela potência de agir e pelas ideias dessas afecções. Os estímulos que afetam o corpo podem aumentar ou diminuir a potência de uma equipe, principalmente no caso de atores diante das câmeras, fenômeno este recorrente em produções de pequena escala, como as do estado da Paraíba e grande parte das realizações do diretor da trilogia.

Ao longo das próximas páginas, buscamos identificar procedimentos característicos do estado de *performance* e do disparador - termos usados por Jean-Claude Bernardet¹⁴ e Taciano Valério, respectivamente - na produção do realizador paraibano, estabelecendo pontos de comparação com concepções de *mise-en-scène* e com o papel do ator cocriador na produção audiovisual contemporânea brasileira.

Segundo Bernardet (2014), o estado de *performance* representa a consciência do seu próprio desempenho diante da câmera, condição presente no terceiro filme da Trilogia Cinza, *Pingo d'água* (2014), assim como em outras produções em que ele participa. Já o conceito de disparador é atribuído por Taciano Valério a uma ferramenta de trabalho aplicada em sua direção de cena. A título de exemplo, comparamos este conceito a um gatilho que provoca ações e desperta paixões nos atores. O realizador afirma que os dois conceitos também estão presentes em outros filmes de sua autoria,

¹⁴ “Jean-Claude Georges René Bernardet (Charleroi, Bélgica 1936). Romancista, crítico de cinema, roteirista e cineasta. Vive em Paris até a adolescência, quando seu pai, pertencente à Resistência Francesa na Segunda Guerra Mundial, desiludido com o resultado das eleições de 1948, muda-se com a família para o Brasil, e passa a residir na cidade de São Paulo, em 1949. Bernardet forma-se em artes gráficas no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac). Ainda jovem, se interessa por cinema e frequenta cineclubes, nos quais chega a assistir a três filmes por dia. No fim da década de 1950, conhece o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), que se torna importante em sua formação. Bernardet é convidado pelo crítico a escrever resenhas de filmes para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*. Naturaliza-se brasileiro em 1964. No ano seguinte funda, também com Salles Gomes, o jornalista Pompeu de Souza (1914-1991) e o cineasta Nelson Pereira dos Santos (1928), o primeiro curso universitário de cinema no Brasil, na Universidade de Brasília (UnB), que é fechado pelo governo militar no fim de 1965. Interlocutor dos cineastas da geração do cinema novo, especialmente Glauber Rocha (1938-1981), Bernardet lança seu primeiro livro de crítica cinematográfica, *Brasil em Tempo de Cinema*, em 1967. Nesse ano colabora com o cineasta Luís Sérgio Person (1936-1976), redigindo o roteiro para o filme *O Caso dos Irmãos Naves*. Um ano depois, em 1968, começa a lecionar na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), pela qual se aposenta, em 2004. [...]A obra de Jean-Claude Bernardet, multifacetada, desdobra-se em ensaios críticos, prosa ficcional, roteiros e direção de cinema. Sua produção, tanto crítica quanto artística, é permeada pelas relações entre arte e sociedade, entre estética e política”. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1401/jean-claude-bernardet>> acesso 23/07/2018.

inclusive, em seu primeiro curta-metragem, *O buraco* (2005), e nos longas-metragens que completam a trilogia: *Onde Borges tudo vê* (2011) e *Ferrolho* (2012).

Após a pesquisa, aprofundamento conceitual e submissão do nosso texto à banca de qualificação, revisamos os procedimentos e a metodologia adotados anteriormente, que utilizava a análise fílmica na prática da encenação em profundidade¹⁵ para entender o estilo do realizador, instrumental desenvolvido em três livros de David Bordwell: *Sobre a história do estilo cinematográfico* (2016), *A arte do Cinema: uma introdução* (2013) e *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema* (2008).

Segundo Bordwell (2008), a encenação em profundidade é um importante elemento para estudar o estilo cinematográfico nas obras audiovisuais contemporâneas. No entanto, a possibilidade desse método reduzir nossa contribuição ao campo de estudo nos leva a optar por uma nova bibliografia e a abordar o tema sob a perspectiva da gênese criativa.

Focalizamos a atenção, portanto, nas ações do diretor, dos atores e principalmente na prática cocriadora de produção artística vivenciada nas gravações dos três filmes da trilogia, ou seja, na gênese da *mise-en-scène*. Para Oliveira Jr. (2013), o recurso da análise fílmica pode promover diferenciações estéticas que dependem dos sentimentos e das convicções empregadas por cada cineasta e que podem definir um estilo próprio. Por estes motivos, abandonamos o olhar que utiliza ferramentas como a duração média de plano (DMP), o plano-sequência e a encenação em profundidade de campo (BORDWELL, 2016).

Nosso esforço se envereda para aspectos que compõem a criação artística no campo do audiovisual, se alimentando da crítica genética aplicada a processos artísticos e da gênese da arte. Esta análise depende de um conceito de obra inacabada e aborda a estética do movimento criador. A obra de arte reprodutível tecnicamente está finalizada e disponível para circulação; já o diretor, vivo e em contínua produção, prossegue em seu processo criativo nas obras seguintes. Cecília Almeida Salles (2013) apresenta o gesto criador como um movimento falível de tendências sustentado pela lógica da incerteza (SALLES, 2013). “A tendência não é a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência” (SALLES, 2013, p. 34). Essa é a explicação que ensaiamos decifrar neste trabalho, evidenciando pistas para uma

¹⁵ A encenação em profundidade de campo se refere à movimentação dos atores no quadro da câmera cinematográfica, o espaço que projeta a perspectiva da ação que é captada pela lente, David Bordwell defende que sem a profundidade de campo não há *mise-en-scène*.

tendência estética no audiovisual contemporâneo.

Um estudo sobre o movimento criador observa o artista em processo, sua trajetória e as tendências estéticas em que se insere. Os procedimentos metodológicos necessários para este tipo de análise demandam uma abordagem para além das reflexões teóricas. Daí a opção pela pesquisa cartográfica. Caso contrário, seria preciso pesquisar a obra completa do autor, assim como recolher copiões, rascunhos, roteiros e ordens do dia, acessar valores de patrocínio, perfil das equipes e levantar as dificuldades e oportunidades provocadas pelo acaso nas filmagens de outras produções além da trilogia. Assim, tendo em vista a exequibilidade do projeto, optamos por apresentar apenas apontamentos, partindo da Trilogia Cinza.

Questionamentos perpassam, inevitavelmente, pela conjuntura econômica do segmento audiovisual independente no Brasil contemporâneo. Mas este não é nosso foco, e sim as conexões entre a produção de Taciano Valério e o cinema paraibano, buscando inseri-las em um diagnóstico do tempo presente pelo enfoque das dimensões criativas e estéticas. Como afirma Jacques Rancière (2009), a análise estética é indissociável do resultado político da obra de arte, assim como a manifestação artística é um ponto de vista perante o mundo. Desta forma, o ato da avaliação crítica prenuncia um pós-movimento, transparente e inigualável.

Por último, é importante afirmar também, que o que nos move é aprofundar o conhecimento sobre o ofício do ator como operário da engrenagem do cinema e refletir sobre a presença humana diante da câmera. Nesta perspectiva chegamos a uma das principais perguntas deste trabalho: quais elementos podem ser identificados nas relações entre atores e diretor em uma obra audiovisual?

Justificamos a nossa abordagem a partir de cinco fatores principais: o diálogo com estudos teóricos sobre estilo, atuação, encenação e *mise-en-scène*; a contribuição para o audiovisual local, promovendo a aproximação entre estudos acadêmicos e esta produção; a presença de Jean-Claude Bernardet em um dos filmes da trilogia, colocando seu corpo em cena, e com isso questionando formas estabelecidas para atuação; a produção de três longas-metragens, lançados em quatro anos, em um território com pouca tradição no formato; e por último, o fato de sermos observador participante na cena audiovisual contemporânea da Paraíba, possibilitando a pesquisa *in loco*.

Buscaremos, dessa forma, conjecturar sobre os aspectos criativos do audiovisual produzido nestas obras para questionar e refletir sobre o fulcro do *zeigeist* contemporâneo (COHEN, 2004) e a atuação no cinema brasileiro, um cinema de

epifanias aferido nos filmes da Trilogia Cinza.

O nosso recorte principal contempla o período compreendido entre 2011, início da produção do primeiro longa-metragem, e 2017, quando esta produção entra na plataforma de *vídeo on demand* (VOD) Lume Channel¹⁶. E inevitavelmente passa por anos anteriores, início da produção de curtas do cineasta, e segue até julho de 2019, pouco antes de este texto ser escrito. Ainda que esta análise se pretenda estética, relembremos que ela não se dissocia da política, defendendo, como afirma Bernardet (1994), que a dimensão produtiva afeta diretamente o resultado estético, quando não o determina.

Iniciamos o primeiro capítulo com um esclarecimento sobre a terminologia do campo estudado. Nele apresentamos um breve mapeamento regional do campo produtivo do cinema paraibano na atualidade, uma breve biografia de Taciano Valério e as estratégias de distribuição da Trilogia Cinza. Com isso, nossa intenção é inserir o leitor no universo da cena audiovisual contemporânea paraibana e dimensionar o espaço ocupado pelo cineasta.

No primeiro tópico pretendemos debater o audiovisual paraibano, na intenção de situar historicamente o leitor. Iniciamos refletindo sobre a influência do modo de produção no resultado estético das obras feitas no estado e no cinema de Taciano Valério. Depois contextualizamos esse conjunto específico na cadeia produtiva brasileira, perpassando brevemente pelos impactos das políticas públicas regionais de fomento e alguns obstáculos enfrentados pelos realizadores do formato de longa-metragem.

O segundo tópico expõe ao leitor a produção do diretor, além de descrever seu perfil acadêmico e oferece uma tabela com dados sobre a sua produção.

O terceiro tópico versa sobre a conjuntura histórica em que a trilogia se insere, o diálogo com o movimento artístico desse período e os primórdios das experiências audiovisuais do realizador.

O quarto tópico se dedica a realizar um levantamento do alcance obtido pela trilogia no circuito de exibição brasileiro.

¹⁶ *Lume Filmes* é uma distribuidora de cinema com sede no estado do Maranhão, começou suas atividades nos anos 2000 e se especializou em cinema autoral brasileiro. Dentre as atividades exercidas pela produtora havia um canal de vídeo sob demanda, o *Lume Channel*. O canal se manteve ativo durante os anos de 2016 e 2017 e reunia, em seu catálogo, os filmes *Ferrolho* (2013), *Pingo d'água* (2014) e o curta-metragem *Ainda me sobra eu* (Taciano Valério, 2016).

Parte importante da nossa fundamentação teórica, o segundo capítulo investiga a atuação na *mise-en-scène*. Também discorremos sobre o próprio conceito de *mise-en-scène*, termo forjado na pesquisa entre o campo do corpo em evidência e a técnica audiovisual, o que inclui um debate sobre diferentes concepções e tradições sobre o tema em autores que ora convergem, ora divergem.

No primeiro tópico buscamos problematizar o elemento humano diante da câmera. Entre os teóricos está Fernão Ramos (2012) e as suas concepções de encenação no documentário.

O segundo tópico investiga o papel do diretor e dos atores como cocriadores no cinema brasileiro contemporâneo.

O terceiro tópico reflete sobre o papel dos atores e não-atores na encenação e nas concepções da *mise-en-scène*.

No terceiro e último capítulo adentramos no método da análise da crítica genética e nas discussões acerca dos procedimentos adotados pelo diretor na condução da *mise-en-scène* na Trilogia Cinza. Para isso, utilizaremos também trechos de entrevistas concedidas ao autor deste trabalho.

O primeiro tópico problematiza o conceito de estado corpóreo na atuação no cinema de Taciano Valério. Buscamos refletir sobre o fazer artístico na presença do dispositivo (câmera) e o papel da direção ao convocar os atores a um modo comportamental exacerbado, vigoroso e visceral.

O segundo tópico se desenvolve sobre recursos criativos e estímulos utilizados pelo diretor para promover a cena. Uma conversa questionadora que complexifica o conceito e discute a importância do pensamento psicanalítico na formação acadêmica do diretor para a construção de um método de trabalho no audiovisual.

O terceiro tópico relata as experiências criativas de cada filme, apresentando a relação entre *modus operandi* e seus rearranjos.

O quarto e último tópico reflete o processo criativo de Taciano Valério em uma obra posterior à trilogia e também o cinema contemporâneo realizado na Paraíba.

Nas considerações finais avaliamos a pesquisa e enunciamos apontamentos sobre as hipóteses levantadas no percurso da investigação e da escrita. Ao refletir sobre o papel desse cinema na cadeia produtiva do audiovisual, colocamos em perspectiva uma pesquisa dedicada a valorizar a centralidade da *mise-en-scène* na produção brasileira contemporânea.

1. O CAMPO PROFÍCUO E A TRILOGIA CINZA

Como forma de evitar idiosincrasias, optamos por estabelecer definições para alguns termos utilizados no texto.

O rizoma é difuso e expansivo. Segundo Renato Cohen (2004) trata-se de um “conceito axiomático da organização deleuziana em que proliferações pulsionais se insemینam, possibilitando *linkagens* entre pontos distintos e diversos sem organização hierárquica (Deleuze, Mil Platôs, São Paulo, Ed 34, 1995, vol. 14)” (citado por COHEN, 2004, p. XXVI).

À margem de um circuito de consumo e da produção industrial, o audiovisual, representado pelos filmes paraibanos é realizado muitas vezes a partir de meios precários de produção. Também por isso, estes filmes circulam em circuitos de exibição menores. A pouca capilaridade dessa produção nos leva a inseri-los na lógica de mercado classificando seus realizadores como *outsiders*¹⁷ dentro da grande indústria¹⁸ do audiovisual contemporâneo. Essas realizações audiovisuais, que tradicionalmente dependem do apoio de instituições, promovem a construção de um campo de atuação para diversas categorias de trabalhadores do segmento audiovisual paraibano. Atividades que abrangem desde o desenvolvimento de projetos, captação de recursos, realização, distribuição e exibição.

1.1 O FILME POSSÍVEL E O FILME DESEJADO: A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NA PARAÍBA

Porque até agora nos filmes que ele [Taciano Valério] fez, ele fez tudo. Então ele está muito mal-acostumado. Porque ele interfere em todos os setores do *set*, que não deve, né? Mas ele vai aprender. Em pouco tempo ele aprende¹⁹.

No depoimento acima, o ator Everaldo Pontes remete a uma propriedade, mas não a uma exclusividade do cinema de Taciano Valério, pois o acúmulo de funções

¹⁷ Segundo Norbert Elias & John L. Scotson (2000) a palavra *outsiders* é um termo em inglês que sempre aparece no plural para se referir ao grupo social que se compõe de indivíduos que não atingiram posições de prestígio e poder na sociedade. É um conceito inverso ao *establishment* ou *established*, designado para classificar os membros de uma sociedade com tradição, autoridade e influência. Estes últimos são modelo de moral para os outros e representam a “boa sociedade”.

¹⁸ A indústria audiovisual brasileiro reúne a produção cinematográfica, a produção para televisão aberta, a produção para a TV paga e a recente produção em *vídeo on demand*. Esta indústria se concentra no eixo Rio-São Paulo.

¹⁹ Entrevista do ator Everaldo Pontes ao autor desta pesquisa em 27/10/2018.

acontece com frequência em produções independentes ou de pequena escala. Apesar de longo, o cinema paraibano é historicamente realizado por *outsiders*, ou seja, à margem da indústria audiovisual brasileira. Por isso, a produção de longas-metragens na Paraíba é escassa e possui poucos títulos nos seus quase 90 anos²⁰ de produção. Por outro lado, a importância do cinema feito do estado é reconhecida, principalmente, pela tradição do documentário e pelos filmes de curta-metragem. Exemplo referencial é o marcante *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), um dos precursores do cinema novo.

Ampliando o foco para a produção nacional, importantes obras brasileiras têm usado a geografia sertaneja como locação, a exemplo da cidade de Cabaceiras, conhecida Roliúde Nordestina por ter se tornado local de grandes produções como o filme *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000) e as séries *A pedra do reino* (Luiz Fernando Carvalho, 2007) e *Onde nascem os fortes* (George Moura e Sérgio Goldenberg, 2018). Ao observar as condições econômicas exigidas, percebemos que a geografia paraibana é lugar de desejo destas grandes produções. Outro motivo de interesse é de ordem simbólica, pois este território povoa o imaginário brasileiro em torno da representação do sertão.

Além do sertão como cenário, atores paraibanos e moradores do local são incorporados no elenco e na figuração destas produções, como nos mostra o documentário *Cabaceiras* (Ana Bárbara Ramos, 2007). Filmes pernambucanos independentes também se servem de cenários, da figuração e dos atores paraibanos, a exemplo de *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997).

A escola de atuação paraibana possui tradição pesquisadora e autoreferencial, composta por grupos teatrais de até quatro décadas de existência. Este é o caso do Centro Cultural *Piollin*²¹. Devido a esta experiência, muitos atores da Paraíba representam o que há de melhor em atuação para o cinema feito nos últimos anos, profissionais experientes que se unem a atores e atrizes em ascensão.

Quanto à cinematografia paraibana, nos valem da divisão historicamente estabelecida em torno dos três períodos do cinema analógico (gravado em película). O primeiro ciclo se inicia em 1924, com a produção de Walfredo Rodriguez; o segundo

²⁰ O primeiro título no formato de longa-metragem registrado no estado da Paraíba é *Sob o Sol Nordestino*, de Walfredo Rodriguez, com 120 minutos. A gravação da película de 35mm foi iniciada em 1924 na cidade João Pessoa e foi lançada no ano 1929. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=005244&format=detailed.pft>> acesso 30/06/2018.

²¹ O grupo Piollin de teatro é o mais antigo e em atividade no estado da Paraíba, possui quarenta anos de fundação.

compreende a produção de, entre outros, Linduarte Noronha, Manfredo Caldas e Vladimir Carvalho²² (NUNES, 2013); e o terceiro surge com a produção superoitista²³, representada por nomes como Torquato Joel, Marcus Vilar, Vânia Perazzo e Bertrand Lira²⁴.

A produção em fitas magnéticas, que surge após o terceiro ciclo, caracteriza-se pela diversidade de temas, de abordagens e pela precarização técnica desta mesma produção. Tais equipamentos surgiram no Brasil no mesmo período que a produção vivia uma grande crise, nos anos 1990 (MACHADO, 1997). Este foi um período em que a experimentação narrativa se popularizou. No entanto, em termos de qualidade técnica, abriu-se um abismo entre a película e o vídeo. Se por um lado o vídeo facilitou o acesso aos meios de produção, maior barreira para se realizar um longa-metragem até então, por outro, teve dificuldade em entrar no circuito de exibição profissional, pois nesse período os cineclubes e festivais ainda mantinham o padrão das exibições em película. Considerado amador devido à baixa definição de imagem, o suporte magnético esteve presente na cinematografia brasileira, principalmente na videoarte, como aponta Arlindo Machado (1997).

“No Brasil, toda a primeira geração de criadores de vídeo era constituída de nomes em geral já consagrados no universo das artes plásticas ou em processo de consagração...” (MACHADO, 1997, p.01)

Na Paraíba uma pequena produção em vídeo foi praticada por estudantes de comunicação. Paralelo a isso o crescimento do mercado publicitário permitiu saltos tecnológicos que conferiram qualidade às produções audiovisuais. No início dos anos 2000 os formatos digitais trouxeram novas possibilidades, como o aumento da capacidade de armazenamento, aumentando o poder de experimentação criativa por permitir o descarte de material sem tanto prejuízo se comparado ao gravado em película. Estes fatores levaram ao surgimento de uma nova geração de profissionais em busca de imprimir qualidade a esta produção. Apesar de não enveredarmos por esta seara, acreditamos que catalogar a produção desse período é um trabalho que precisa ser realizado, tendo em vista a sua importância para os estudos acadêmicos e para a

²² Introduzo um debate sobre territorialidade e identidade ao incluir o paraibano Vladimir Carvalho nesta lista. O fato de parte da produção audiovisual do autor se situar fora do estado da Paraíba não o descaracteriza como representante do cinema paraibano. Justificamos essa afirmação com a abordagem da temática do sertão em suas obras e da sua colaboração com a produção local no período histórico citado.

²³ A produção do ciclo super-8 acontece nos anos 1970 e 1980.

²⁴ Reduzo essa amostra a poucos autores, que retratam apenas uma parcela da produção do longo período de 60 anos que compreende os três ciclos.

preservação da memória do cinema no estado da Paraíba²⁵.

Politicamente, o período em que esta produção se insere começa em 1990, com a extinção do Ministério da Cultura, da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), do Conselho Nacional de Cinema (Concine) e da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) pelo governo Fernando Collor. “Na esfera cinematográfica, houve a liquidação (...) que representava o tripé de sustentação da política cinematográfica em suas diversas vertentes” (IKEDA, 2015, p.15). Esse período foi sucedido pela consolidação de um modelo estatal de fomento, estabelecido no final do governo Fernando Henrique Cardoso, com a criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine)²⁶, do Conselho Superior de Cinema e da Secretaria do Audiovisual. Ainda segundo Marcelo Ikeda, o surgimento deste “tripé institucional” ancorou a mudança na proposição de políticas culturais, abrindo espaço para um novo modelo de fomento no final do segundo mandato do governo Lula, em 2010.

(...) vislumbramos as alternativas para além do fomento indireto, descrevendo a reedição de antigos mecanismos automáticos com uma nova roupagem e o fortalecimento do fomento direto e reembolsável, com o Fundo Setorial Audiovisual (FSA) – cuja estrutura de modo substancial a lógica de financiamento público para o audiovisual vigente desde então. (IKEDA, 2015, p.11)

De forma paralela às transformações tecnológicas, a teceu-se um pano de fundo histórico de novos arranjos voltados para a reestruturação da cadeia produtiva do audiovisual brasileiro. Esta disposição de processos colaborativos é uma lógica que se diferencia e oferece alternativas ao modelo industrial. Situamos os filmes da Trilogia Cinza entre a produção realizada por coletivos e a safra posterior a 2010, marcada por experimentações estéticas questionamentos éticos e políticos.

O financiamento de obras audiovisuais cresceu consideravelmente nos anos 2010, tanto por meio de políticas públicas, como pela ascensão do “cinema de garagem”, de acordo com Ikeda e Dellani Lima (2012), um cinema feito com câmeras portáteis e editado em ambientes domésticos pelos próprios realizadores. Beneficiada

²⁵ Enquanto a produção superoitista da Paraíba foi resgatada através da catalogação, digitalização, disponibilização on-line do acervo e a publicação de *Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980* (AMORIN & FALCONE), a produção dos anos 1990 com as tecnologias analógicas ainda carece de estudos.

²⁶ “Criada em 2001 pela Medida Provisória 2228-1, a ANCINE – Agência Nacional do Cinema é uma agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil”. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/cinema>> acesso 05/07/2018.

por esse movimento e conectada a outros estados do Nordeste, Centro-Oeste e Norte²⁷, a Paraíba elevou em número e qualidade suas produções.

Essas ações impactaram na cadeia produtiva do audiovisual, promovendo o desenvolvimento de todo o setor. A Ancine estipulou leis para fortalecer a cadeia produtiva. Um exemplo deste estímulo é a qualificação dos canais pagos. A agência construiu uma complexa classificação de canais, a começar pelo que nomeia de Espaço Qualificado²⁸ que elabora normas para valorizar o produto independente e inserir novas produtoras no mercado.

Este é apenas um dos mecanismos de financiamento e promoção de parcerias entre produtoras independentes por meio de participação nos lucros. Desta forma, observamos um processo de valorização e diversificação do audiovisual brasileiro, e o crescimento da produção em regiões sem tradição de longas-metragens nos últimos dez anos.

É neste cenário que Taciano Valério, inicia a trajetória. Ele é apenas um dos representantes desta expansão em torno da qualidade técnica e da diversificação da produção estética no país. Este movimento aqueceu a cadeia produtiva local, promovendo novos pontos de vista sobre o país e a sua diversidade. Neste contexto se insere a produção posterior à Trilogia Cinza. Podemos observar ainda que até 2018 os arranjos regionais²⁹ do Banco de Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE) triplicaram os aportes financeiros por meio do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

Outros fatores podem explicar o aumento de realizações audiovisuais na Paraíba neste período. Segundo Cristhine Lucena Rolim (2017), estes aspectos são o surgimento

²⁷ Fomentar a produção em locais sem tradição audiovisual promove a diversidade do setor e capacita a mão de obra presente em novos territórios, incentivando uma produção experimental e inventiva. Disponível em: <https://eptic.com.br/audiovisualne_entrevista/> acesso 05/07/2018. Um exemplo de publicação da importância destes fomentos a estas regiões está disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-e-minc-anunciam-investimento-de-r-94-milh-es-em-projetos-para-tv-das>> acesso 16/07/2018.

²⁸ “Espaço Qualificado: espaço total do canal de programação, excluindo-se conteúdos religiosos ou políticos, manifestações e eventos esportivos, concursos, publicidade, tele vendas, infomerciais, jogos eletrônicos, propaganda política obrigatória, conteúdo audiovisual veiculado em horário eleitoral gratuito, conteúdos jornalísticos e programas de auditório ancorados por apresentador” Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_tvaberta_2016.pdf> acesso 06/01/2018.

²⁹ Segundo a Ancine os arranjos regionais são uma: “Suplementação de recursos financeiros aportados por órgãos da administração pública direta ou indireta estadual, do Distrito Federal e das capitais com investimentos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) para financiamento de projetos de produção de conteúdos audiovisuais brasileiros independentes não publicitários, conforme Chamada Pública ANCINE nº 01/2014 e Resolução CGFSA nº 40/2015, 51/2015 e 52/2015”. Disponível em: <<http://www.brde.com.br/fsa/chamadas-publicas/arranjos-regionais/>> acesso 18/07/2019.

dos cursos superiores de cinema e mídias digitais, o aparecimento de um circuito de mostras e festivais no interior do estado³⁰ e as ações de ensino informal como a *Viação Paraíba*³¹, o *Circulando*³² e o *Jabre*³³, voltados para a promoção, capacitação e qualificação de jovens e adultos através de oficinas de curta duração.

Ao observar o modo de produção audiovisual do estado no passado, percebemos que ele sempre esteve atrelado à ausência ou quase inexistência de sistemas de financiamento. Com o início do incentivo à produção de curtas, alguns diretores fizeram verdadeiros milagres ao aplicar estes recursos na realização de longas. Taciano Valério é um representante ímpar desta forma de produção. Contando com a colaboração dos atores como cocriadores, ele produziu dois longas-metragens com recursos mínimos obtidos em editais públicos e outro com os próprios recursos.

Para produzir um longa-metragem é necessária uma infraestrutura complexa, que nos moldes industriais se mostra economicamente cara. “A produção cuida da captação de recursos, do custo do filme, do planejamento logístico, da tática de filmagem e do retorno do investimento aplicado, controlando sua distribuição e exibição” (RODRIGUES, 2002, 68).

Antes do surgimento dos suportes digital e magnético, o modo de produção na Paraíba esteve condicionado às bitolas de 8mm e 16mm. Assim, fundou-se uma tradição que engloba o fim dos anos 1970 e início dos anos 1980 e contou com um pequeno grupo de curiosos na prática cinematográfica (AMORIM E FALCONE, 2013). Hoje, parte destes curiosos, depois de quatro décadas, se qualificou tecnicamente, adquirindo as expertises e equipamentos de alto padrão. Esse é o caso de realizadores como Bertrand Lira, Marcus Villar, Torquato Joel e Vânia Perazzo, que se unem a novos

³⁰ Diversos festivais e mostras de cinema despontaram nos últimos anos no interior do estado da Paraíba. Apesar de não encontrarmos registros destes eventos no mapa de festivais e mostras de cinema da Ancine, eles existem e são iniciativas importantes para escoar a produção local e regional. Se incluem nesta lista o Festival do Congo (Congo-PB), Festival Festissauro (Sousa-PB), Festival de Coremas (Coremas-PB), Comunicurtas (Campina Grande-PB), Mostra Acauã (Acauã-PB), Cine Açude Grande (Cajazeiras-PB), Cine-Sítio (Nazarezinho-PB), entre outros. O mapa dos festivais está disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/mapa-de-mostras-e-festivais>> acesso 24/07/2018.

³¹ “O projeto *Viação Paraíba* é uma ação para formação crítica nas linguagens do cinema, vídeo e televisão, com uma oficina intitulada *Aprendendo a Ler Imagens em Movimento* e duas mostras de filmes nordestinos, com debate, no turno da noite.” Disponível em: <<http://projetoaviacaoparaiba.blogspot.com/p/projeto.html>> acesso 05/07/2018.

³² *Circulando* é um projeto de extensão do Cearte (Centro estadual de arte da Paraíba). Sua finalidade é promover oficinas de arte e sessões de cinema nas cidades do interior da Paraíba.

³³ *Jabre* é um projeto também chamado de Laboratório Paraibano de Jovens Roteiristas. O projeto propõe a confecção de um roteiro durante um retiro no interior da Paraíba, em Serra da Raiz. Ao final do laboratório um roteiro é escolhido para ser rodado. Filmes premiados passaram por este laboratório, como *Ilha* (Ismael Moura, 2016) e *Praça de Guerra* (Edimilson Junior, 2016).

realizadores como Arthur Lins, Ramon Porto, Eliézer Rolim, Ian Abé, Marcel Vieira, Tavinho Teixeira, André Moraes, João Paulo Palitot e Rodolpho Barros.

À recente produção de cinema na Paraíba soma-se o fortalecimento da produção no interior. Com a capacitação de realizadores nas regiões do Brejo, Seridó e Sertão paraibano, surgiram novos curta-metragistas, entre eles Ramon Batista, Kennel Rógis, Edimilson Gomes, Paulo Roberto e Ismael Moura, que concebem uma produção diferenciada em temática e abordagem, se comparada à produção de João Pessoa e Campina Grande.

Ainda segundo Rolim (2017), a produção local se desenvolve a partir do apoio de instituições federais de ensino, como a UFPB e a UFCG, que assumem o papel de desintermediadoras³⁴. Com a criação do curso de graduação em cinema na UFPB, em 2012, reforça-se o financiamento, a qualificação profissional e a aquisição de equipamentos, tríade indispensável para o desenvolvimento da produção. Se historicamente o audiovisual paraibano sempre demandou um maior esforço por parte do realizador, a aliança com as universidades, que emprestam equipamentos, estabelecem parcerias, trazem profissionais de outras partes do país e qualificam a mão obra local, renova o fôlego da produção no estado.

Para chegar ao público, uma obra audiovisual precisa não somente ser produzida: ela deve ser distribuída e exibida. No que concerne à distribuição, o cinema independente brasileiro dificilmente chega ao circuito de salas comerciais do seu próprio país. Só recentemente filmes paraibanos entraram no circuito de exibição independente, formado por salas especiais, em sua maioria geridas pelo poder público. A distribuição comercial é dificultada, inclusive, para o cinema independente realizado no eixo Rio-São Paulo, já que o circuito comercial brasileiro obedece quase que exclusivamente às demandas de mercado e das distribuidoras estrangeiras.

Apesar do crescimento da produção e também de presença nas salas de exibição nos últimos anos, os filmes brasileiros ainda ocupam pouco espaço no circuito de exibição comercial, se comparado ao produto estrangeiro. Atingimos, no ano de 2017, 25,49% de participação de público, 31,41% dos títulos e 19,71% na participação de renda, como afirma o Observatório do Cinema e do Audiovisual³⁵.

³⁴ O conceito desintermediação é utilizado por Featherstone (2000) para se referir a remoção dos obstáculos que intermediam o acesso aos meios de produção.

³⁵ Disponível em:

<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_exibicao_2017.pdf> acesso 02/07/2018.

Ainda que, se comparado com anos anteriores, esses números reflitam um bom ano para o cinema nacional, o produto cinematográfico hegemônico nas salas de exibição continua a ser o longa-metragem de ficção estrangeiro. E se para um filme brasileiro inserir-se no circuito comercial é uma tarefa complicada, para uma produção paraibana os problemas são ainda maiores. Primeiro porque, como apontamos antes, a maioria da produção local é de curta-metragem, o que a torna restrita aos festivais e ocasionalmente, à TV paga. Em segundo lugar porque a distribuição de filmes da nova safra estadual se dá por distribuidoras independentes. Ou seja, o esforço de difusão destes conteúdos depende, quase que exclusivamente, das próprias produtoras e seus realizadores.

O caso do filme *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014) pode ser entendido como uma exceção. Um longa paraibano de baixo orçamento que circulou no circuito independente de festivais e salas de cinema, além de ter sido licenciado pelo Canal Brasil (um dos principais exibidores do cinema independente na TV paga do país). Retornaremos a este tema no item 1.4.

Entre o filme desejado e o filme possível, limitações financeiras condicionam os modos de produção adotados pelos realizadores na Paraíba. Fato que qualifica os três longas de baixo orçamento aqui estudados, que devido a vários fatores não entraram no circuito comercial. No entanto, a Trilogia Cinza de Taciano Valério teve distribuição e exibição em festivais e em canais de *streaming*.

1.2 A FILMOGRAFIA

Antes de nos dedicar aos filmes, apresentaremos de forma breve a trajetória do realizador da Trilogia Cinza. Para compor este relato, dialogamos por vezes com o próprio diretor, sempre tentando evitar a dimensão narcísica que seu discurso possa sugerir. O percurso pretendido foi o de fugir da perspectiva enviesada do currículo e promover um histórico, a fim de facilitar a análise do processo criativo das obras. Tal reconstrução nos levou a refletir e analisar conflitos objetivos e subjetivos para apresentar uma leitura afetiva sobre a história do diretor.

Taciano Valério é originário de Campina Grande, Paraíba. Seu primeiro trabalho no audiovisual foi o premiado curta-metragem *O buraco* (2005). O documentário retrata dois ex-combatentes nordestinos no sítio Malvada Alegre, na região de Santo André, cariri paraibano. Estes senhores são nomeados de “praças” e participaram da Segunda

Guerra Mundial representando o Brasil ao lado dos aliados. As personagens recontam e revivem a campanha da Itália, empreendida pela Força Expedicionária Brasileira (FEB).

Através da memória afetiva e das lembranças dos sonhos, Taciano Valério instiga e ativa estes dois senhores a reviver as experiências da guerra. Os ex-combatentes depõem e encenam entusiasmadamente em um misto de fantasia, delírio e brincadeira. Eles usam fardas, espingarda, cantil e outros adereços, guardados desde aquele período. Um deles começa a reviver a experiência de estar na trincheira. Naquele buraco, o soldado resgata o estado de espírito daqueles dias barulhentos e perigosos. A personagem reencena seu feito com bravura. Ele retoma a memória de viver a guerra e também o desejo de outrora, dizendo: “Seria maravilhoso poder voltar para a minha terra, Brasil, lugar sem guerras”.

No nosso entendimento, este curta carrega as sementes do estilo de Taciano Valério, calcado na relação *direção-performance-atuação-cinematografia*. Deste encontro se desenvolve a pesquisa de dimensão afetiva que Taciano Valério pratica em seu cinema. Condição que acompanhará toda a sua trajetória filmográfica.

Ao dirigir um não-ator e estimular a encenação de sua heroica e trágica história, por meio de gatilhos de signagem e estímulos verbais e visuais - os disparadores, Taciano inicia o desenvolvimento de seu método de direção de atores. Um procedimento focado na intensidade do acontecimento, na procura pelo inesperado e na condição de incerteza. Sob esta fórmula o diretor procura provocar o estado performático em quem está exposto à câmera. Antes de continuar é preciso fazer uma observação: disparador e estado de *performance* não são categorias indissociáveis. Voltaremos a este ponto no terceiro capítulo.

O buraco foi bem recebido pela crítica especializada, conforme podemos identificar no comentário de Jusceni Rezende na revista eletrônica *Janela*: “Tenho pelo filme *O buraco* apreço pessoal, por ter me feito ver o cinema universitário como algo mais que um laboratório, mas como experiência cinematográfica”³⁶.

A experiência de Taciano Valério como cientista, pesquisador e artista é um processo que adota o conceito de rizoma, uma das premissas do pensamento de Deleuze (2011). Este termo é usado pelo próprio diretor para justificar a ação aleatória do seu *modus operandi*. Algo que parte do acaso e se espalha sem revelar de onde vem ou prever para onde vai. Desencadeado pela relação cocriadora, o ponto de partida segue

³⁶ Disponível em: <<http://janela.art.br/index.php/artigos/os-melhores-curtas-metragens-brasileiros/>> acesso 18/12/2018.

um percurso imprevisto e é regido pela lógica da incerteza, artifício cuja finalidade consiste em liberar o fluxo do processo criativo.

O resultado de uma operação como esta se revela um caminho não planejado, tanto pelo diretor como por toda equipe. Este caminho é pautado pelo que a partir de agora chamaremos de lógica do acontecimento. Uma dimensão que dialoga com a estrutura do seu pensamento, assim como entre a vida e a obra deste professor e cineasta, psicanalista e encenador, um diretor que assume o papel de *voyeur* etnográfico sob o risco de encontrar lampejos de realidade.

Paralelamente, Taciano Valério construiu uma carreira acadêmica onde acumula o título de doutor em psicanálise pela PUC-PE e professor Adjunto da UPE do Campus Garanhuns nos cursos de Psicologia e Medicina. No cinema, sua obra contempla onze curtas, um média, quatro longas e uma série ficcional³⁷. Seu último trabalho não entrou neste panorama por ser um documentário institucional que aborda as manifestações contra os cortes na educação na cidade de Garanhuns³⁸.

A seguir apresentamos um quadro com a produção completa do realizador. O quadro detalha informações sobre o título, formato, ano de lançamento, duração e codireção, quando esta existe, obras em produção, finalização e em planejamento. Para representar a duração, utilizamos a contagem de tempo, hora, minuto, segundo. No caso da série *GIGA* foi adotada a somatória dos quatro episódios. Para definir as categorias, adotamos a classificação que distingue três modalidades, a saber: Documentário (DOC), Ficção (FIC) e Experimental (EX).

Tabela 1 – Lista de obras de Taciano Valério

Título	Formato	Ano de lançamento	Duração	Codireção	Categoria
<i>Deus nos fez irmãos</i>	Curta	2005	9'		Doc
<i>O Buraco</i>	Curta	2005	14'40"		Doc
<i>Lembranças Felinianas</i>	Média	2005	44'		Doc
<i>Cinderela</i>	Curta	2007	12'	X	Fic

³⁷ A série *GIGA* foi realizada em dois momentos. Os primeiros quatro episódios foram gravados em 2017-2018 com recursos públicos captados para a realização de um único episódio piloto. Os quatro episódios foram comercializados pelo canal de *streaming* Lume Channel. Isto possibilitou, junto à aquisição do contrato de veiculação do Cine Canal Brasil, a aprovação do recurso para a segunda etapas de filmagem e outros seis episódios foram gravados em fevereiro de 2019.

³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=12&v=FcNKiiqvtEU> acesso 27/09/2019.

<i>O Bolo</i>	Curta	2007	14'		Fic
<i>Aos pedaços</i>	Curta	2009	8'		Doc
<i>Banzo analítico</i>	Curta	2010	8'		Fic
<i>Bode movie</i>	Curta	2011	12'		Fic
<i>Cinema Americano</i>	Curta	2011	14'		Doc
<i>O Baú do amigo do Raul</i>	Curta	2012	18'		Doc
<i>Onde Borges tudo vê</i>	Longa	2012	77'20"		Fic
<i>Ferrolho</i>	Longa	2013	87'32"		Fic
<i>Pingo d'água</i>	Longa	2014	80'05"		Ex
<i>Retorno</i>	Curta	2015	11'		Doc
<i>Ainda me sobra eu</i>	Curta	2017	15'		Ex
<i>Vento frio</i>	Curta	2018	16'		Fic
<i>GIGA</i>	Série, 1ª temp., 4 ep.	2018	97'		Fic
<i>Depois da farsa</i>	Longa	2019	77'	X	Fic
<i>GIGA</i>	Série, 2ª temp., 6 ep.	2019			Fic
<i>A Letra do Pife</i>	Piloto	2019			Doc
<i>Bolha</i>	Curta	2019	10'	X	Fic
<i>ABECEDÁRIO</i>	Série, 1ª temp., 4 ep.	2019			Doc
<i>O gato</i>	Curta	2019			Fic
<i>Espumas ao vento</i>	Longa	pré-produção			Fic
<i>Biopoder</i>	Série, 1ª temp., 4 ep.	aprovada			Fic

Fonte: Acervo fílmico de Taciano Valério

O curta-metragem *Cinderela* (2007) é codirigido com o fotógrafo Breno César³⁹; *Bolha* é codirigido com o autor desta dissertação; e o longa *Depois da farsa* (2019) é codirigido com Frederico Machado, Dellani Lima e Cristiano Burlan.

³⁹ Breno César é o fotógrafo que construiu uma carreira paralela a trajetória do cineasta Taciano Valério, o mais antigo interlocutor do diretor desde o filme *O buraco* (2005). O realizador construiu uma carreira no audiovisual contemporâneo em pernambucano e paraibano, nas funções de diretor e diretor de fotografia.

1.3 A PRODUÇÃO DO CINEMA URGENTE E A TRILOGIA CINZA

O fazer será sempre uma forma de se descobrir o mundo e a si mesmo e nem sempre precisa resultar em entretenimento ou obras de arte (...) viver e expressar nosso ser com espírito crítico e reflexivo, com os riscos que o sentimento de urgência e a liberdade proporcionam. (LIMA, 2012, p.118)

Não há tempo por esperar: arrebatados pelo sentimento de urgência, realizadores podem procurar o novo atrelando suas inquietações aos processos criativos em torno da Trilogia Cinza. Como nos aponta Lima (2012), o objetivo não era realizar um produto de entretenimento, ou tampouco obras de arte, já que alguns daqueles filmes do cenário independente não passavam por todos os estágios de lapidação. A intenção era, acima de tudo, realizar. Realizar, com ou sem projetos, com ou sem planejamento, em uma área artística onde a matéria prima precisa ser submetida a diversas etapas antes de assumir a forma de produto final. Sobre as etapas da produção de um filme, em condições econômicas favoráveis, Chris Rodrigues (2002) nos informa:

Uma vez aprovado, inicia-se a captação dos recursos em empresas que se beneficiam de renúncia fiscal e outras vantagens. Garantidos os recursos, começa a fase operacional, dividida em cinco etapas: preparação, pré-produção, filmagem, desprodução e finalização. (RODRIGUES, 2002, p. 105)

Na Trilogia Cinza a etapa de captação não acontece através de renúncia fiscal. Ela é construída via fundos de incentivo públicos ou privados, como os apoios na forma de prestação de serviço, tema ao qual voltaremos mais à frente, ainda neste tópico. Das cinco etapas apresentadas por Rodrigues (2002), a finalização ganhou maior desenvolvimento no período a que se refere Lima (2012), principalmente pela migração do suporte analógico para o digital. Esse movimento facilitou o surgimento dos cinemas urgentes, pois os realizadores passaram a ter acesso e domínio de ferramentas de edição, sonorização, efeitos visuais, correção de cor e finalização. Até mesmo a produção da cópia de exibição passou a fazer parte do conjunto de expertises adquiridas pelos realizadores.

Em sua concepção convencional, a produção de qualquer obra audiovisual passa pela idealização, projeção, pré-produção, filmagem, desprodução e finalização. Neste trabalho, nos dedicamos a estudar a *mise-en-scène* no estágio do *set*, durante a filmagem, etapa pela qual todo filme precisa passar. Algumas etapas que a antecedem

(preparação, pré-produção) e as que a sucedem (desprodução) podem não ocorrer neste cinema urgente de Dellani Lima (2012). Sobre a montagem, primeiro estágio da etapa da finalização, Pucini (2012) afirma: “Todo processo de montagem se inicia com análise do material filmado, tanto das imagens como dos sons captados” (PUCCINI, 2012, p.101).

A montagem não é apenas o primeiro, mas o principal processo da finalização, pois a partir dela é possível desenhar a estrutura na qual o filme se sustenta. Como aponta Rodrigues (2002), outras etapas podem não existir no cinema urgente, exceto a filmagem e a finalização. O nível técnico de um filme se mede não só pelos equipamentos de captação, mas principalmente pela qualidade do aparato a ser utilizado na finalização. Tendo em mãos o material filmado, o realizador parte para a análise e lapidação.

Posteriores à finalização, a distribuição e exibição se transformaram consideravelmente durante a década que separa os textos de Rodrigues (2002) e Lima (2012). No início dos anos 2010 observamos que a transmissão de dados via internet facilitou o tráfego de filmes e o surgimento de plataformas digitais. Isso, somado à ampliação do circuito de mostras e festivais de cinema, favoreceu a realização de filmes urgentes.

O período em que Lima (2012) se debruça representa um momento de democratização da produção audiovisual, o que refletiu no aumento do número de filmes e realizadores. Uma fase em que diretores puderam circular com seus filmes em mãos e oferecê-los como quem entrega um cartão de visita. A mídia física deste ciclo é o DVD, formato que permitiu uma das liberdades descritas por Lima (2012) ao se referir à urgência deste cinema. Outra liberdade é que o próprio realizador pode estabelecer a sua estratégia de lançamento, prospecção e difusão, assumindo assim a responsabilidade por todas as etapas da produção de um filme.

Geralmente, em qualquer processo de criação artística, o rascunho é apenas o início do trabalho. No entanto, o perfeccionismo pode impedir que este trabalho chegue ao fim. E no cinema, como em todo empreendimento que lida com recursos, quando os prazos batem à porta, é preciso estancar o fluxo criativo. Enquanto as produções com dotação orçamentária normalmente precisam obedecer a um tempo exterior ao processo criativo, os projetos sem financiamento não se importam com o calendário.

Com o aumento da produção no período compreendido pela Trilogia Cinza, os filmes circulavam em festivais por aproximadamente dois anos. Após superar a barreira

do primeiro festival e estabelecer contatos, Taciano Valério adquiriu confiança para produzir mais filmes.

O calendário dos festivais de cinema é um dos parâmetros para a finalização de curtas e longas-metragens. Prazos de inscrição para este circuito podem ser determinantes para definir o corte final das obras.

A cadeia do cinema depende da excelência do produto final, do filme pronto para ser exibido. Como apontamos acima, o processo de montagem passa por etapas de seleção, organização e estruturação do material filmado, que geram cortes intermediários até chegar a um corte final. Por sua vez, este segue para as outras fases da finalização até que o filme chegue a sua forma final.

Assim, um filme pode percorrer uma jornada de anos até ficar pronto. Nesse processo, há casos de filmes interrompidos, que não chegam ao corte final. Isto representa uma tragédia, pois desperdiça a dedicação de profissionais envolvidos durante a filmagem e prejudica a credibilidade do realizador. Finalizar e exibir os filmes são um dever do realizador, que somente assim pode cumprir com o seu papel social.

O trabalho de finalização da Trilogia Cinza encanta pela qualidade. Há nela uma montagem fluída e inventiva, uma sonorização bem construída e todos os filmes possuem legendagem em inglês. Tais fatores são ressaltados, principalmente, ao levar em conta as dificuldades econômicas enfrentadas pelo diretor durante as filmagens.

Para viabilizar suas produções, Taciano Valério convidou um grupo de amigos de Campina Grande que também seguiram carreira no audiovisual. Mas seu maior acerto foi escalar para o elenco atores paraibanos com articulação e reconhecimento nacional.

Outra produtora de Campina Grande, a Vermelho Profundo, buscou outros caminhos estéticos. A produção cinematográfica deste grupo aposta no filme de gênero e investe em parcerias com profissionais de efeitos especiais, um intercâmbio com especialistas que dominam expertises não existentes no estado e que desenvolvem outros fatores ligados a arte de um filme.

Ao investir na arte dos atores, Taciano Valério habilmente se beneficia de uma classe reconhecida no cenário nacional. É o caso do ator Everaldo Pontes, integrante do grupo teatral *Piollin*, cuja montagem *Vau da Sarapalha*⁴⁰ teve notável circulação. Novas

⁴⁰ A peça *Vau da Sarapalha* é uma adaptação para o teatro de *Sarapalha*, terceiro conto de livro *Sagarana* (Guimarães Rosa, 1946). A peça estreou em 1992, circulou pelo Brasil e mundo. Estão no elenco Nanego Lira, Everaldo Pontes, Soia Lira e Escurinho. A direção da peça é de Luiz Carlos

gerações de atores e atrizes na Paraíba derivam também do trabalho destes profissionais já estabelecidos no teatro e no audiovisual brasileiros.

Acumular funções é algo comum em produções urgentes e sem orçamento. Em sua maioria as produções de Taciano Valério foram feitas com poucos recursos e grande investimento de tempo, dedicação, estudo e dinheiro do próprio realizador. Com o tempo, ele passou a dominar as técnicas de boa parte das etapas de produção, como captação de som, fotografia, edição, finalização, até assumir a produção executiva de seus filmes. Por vezes ele também fica em frente das câmeras, não como um figurante, mas como protagonista, como na série musical *A letra do Pife* (2019).

Uma trilogia pode ser pensada e planejada antes do primeiro filme. Mas também pode ser vislumbrada no caminho, ou então nomeada já com os trabalhos prontos, inclusive por outras instâncias que não o realizador. O que une os filmes de uma trilogia pode ser uma estética, um tema ou simplesmente interesses comerciais ou acadêmicos⁴¹.

Depois que entra em circulação, uma obra artística adquire interpretações imprevistas e que alteram as representações simbólicas pressagiadas pelo autor. De forma que o realizador/autor perde o domínio da significação de sua obra assim que ela entra em circulação, o que torna a divergência algo perfeitamente compreensível.

Perguntamos-nos o porquê do nome Trilogia Cinza. Encontramos outras denominações na *blogosfera*: Trilogia Sem Cores, Trilogia Sem Cor e Trilogia preto-e-branco⁴². O conceito de trilogia remete a uma unidade. Uma trilogia é caracterizada pela ideia de que os três filmes dialogam entre si e juntos constroem um imaginário de completude e aprofundamento de algum tema. No caso da trilogia estudada, averiguamos que o terceiro filme completa uma ideia ao explicar e refletir sobre os outros dois filmes e o tema central que percorre as obras: a morte. Porém, o amálgama dos três filmes aponta para o universo das cores. Cinza também são os restos de uma fogueira. Simbolicamente, são significados que apontam para lados distintos.

Vasconcelos.

⁴¹ Um exemplo de uso de análise sobre trilogia é a tese de doutorado *Trilogia do corpo*, apresentada pelo pesquisador Luiz Guilherme dos Santos Junior ao se referir aos três primeiros filmes de Claudio Assis, *Amarelo Manga* (2003), *Baixio das Bestas* (2007), *Febre do rato* (2012). Perguntado em entrevista sobre o tema o diretor responde: “Chegou uma hora em que pensei que eu, Hilton Lacerda [roteiro], Walter Carvalho [fotografia] e Matheus Nachtergaele estávamos fazendo uma trilogia. Mas acho que não, não foi projeto ou intenção. São olhares diferentes sobre a mesma coisa para ver se as pessoas entendem de um jeito ou de outro. Descobri que não era trilogia porque estou desenvolvendo um projeto com o [jornalista] Xico Sá, adaptação de um livro dele, que também está no mesmo lugar que os outros filmes” (SIMÕES, O anarcocineasta, Cult 159, 2012).

⁴² Essa pesquisa foi realizada através do material de entrevistas e crônicas disponíveis na internet sobre os três filmes.

O cinza como cor intermediária entre o branco e o preto foi a última definição que o diretor adotou. Ele conta que, enquanto pensava em que título dar os filmes, a ideia surgiu ao se deparar com o conceito de *intermezzo* do filósofo Friedrich Nietzsche, que remete ao lugar do entre, traduzido pela fotografia de Breno César, atravessando o filme entre a sombra e a luz.

O coletivo reunido por Taciano Valério é formado por técnicos de Campina Grande e atores paraibanos residentes também em João Pessoa. Após a produção de *Onde Borges tudo vê*, estes se mantiveram no elenco das demais produções, inclusive posteriores à Trilogia Cinza, como o filme *Depois da Farsa* e a série *GIGA*. Outros atores se uniram aos experimentos do diretor em *Pingo d' água*. Primeiro Jean-Claude Bernardet; e depois, o ator pernambucano Bruno Goya e a atriz carioca Patrícia Nierdemeier. A partir de 2019, com a produção da segunda temporada de *GIGA* e a pré-produção do longa *Espumas ao vento*, Taciano Valério agregou novos atores de Pernambuco e do Rio de Janeiro.

O fato de a equipe conhecer o *modus operandi* do diretor é de fundamental importância durante as suas experimentações e estratégias. Isso dinamiza as ações, poupa tempo de produção e evita desgastes emocionais e físicos dos participantes do processo.

Assim se criou um núcleo de profissionais ao redor de Taciano Valério, que nos últimos dez anos vêm trabalhando em produções não apenas desse diretor. Entre os atores destacamos Everaldo Pontes, figura emblemática no cinema brasileiro; a atriz Verônica Cavalcanti, que transita em produções cinematográficas e para TV; e o diretor de fotografia Breno César, que após a experiência com Taciano Valério trabalhou com outros realizadores contemporâneos como Hilton Lacerda, Sergio Machado e Lírio Ferreira.

Os técnicos que rodeiam o diretor participam, principalmente, do mercado audiovisual de Pernambuco e da Paraíba. Mesmo quando as produções são realizadas fora desses estados, Taciano Valério fomenta o mercado local convidando paraibanos e pernambucanos para integrar as equipes. Alguns profissionais que trabalharam na trilogia e o próprio Taciano Valério inclusive migraram para Pernambuco, que possui uma cadeia produtiva com aporte maior de recursos.

As parcerias estabelecidas nas equipes dos três longas se repetiram nas produções dos curtas e se mantêm nas recentes realizações do diretor. Na nossa avaliação, o elenco e a direção de fotografia são pontos vitais na composição da Trilogia

Cinza. Eles ocupam um significativo aporte no que acreditamos resultar nas marcas de estilo na trilogia.

A produção de cada filme possui diferentes orçamentos e formas de financiamento. *Onde Borges tudo vê* foi financiado em 2008 pelo edital do Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos (FIC), promovido pela Secretaria de Cultura do Estado da Paraíba (Secult-PB), com o valor de R\$ 48.697,69 para a realização de um curta-metragem. Segundo o realizador, as alterações no sistema de repasse de recursos (de uma para quatro parcelas) atrasou em dois anos o cronograma planejado para produzir e lançar o filme. As filmagens ocorreram na cidade de Campina Grande-PB.

Ferrolho teve seu orçamento aprovado pelo edital da Fundação do Patrimônio Histórico e Cultural de Pernambuco (Fundarpe) no valor de R\$ 78.242,37. O desembolso aconteceu em três parcelas e seu cronograma seguiu o planejamento para a produção de um curta. No entanto, ao longo do processo cocriativo e das circunstâncias de filmagem, o projeto se desencadeou na produção de um longa-metragem. O filme foi rodado na cidade de Caruaru-PE.

Pingo d'água não é um filme de edital e não recebeu aporte financeiro algum. Na fase de produção recebeu apoio logístico e um pequeno patrocínio para a finalização. O filme foi rodado em Campina Grande, São Paulo e Tiradentes e teve apoio da UEPB na forma de passagens e hospedagem para o diretor e para o fotógrafo e também posteriormente, na impressão do material de divulgação. Durante as filmagens na Paraíba, a UFPB entrou com a hospedagem, alimentação e traslado dos atores. Na fase de finalização, o filme recebeu de uma empresa de publicidade o valor de R\$ 5.000.

Nestas produções o entusiasmo da equipe e o desejo de realizar resultou em três longas-metragens. O papel de Taciano Valério como realizador é imprescindível, porém, no nosso entendimento, produções desta natureza só se concluem mediante cooperação coletiva. A trilogia representa claramente o que Amanda Mansur Custódio Nogueira (2014) chama de “cinema de brodagem”⁴³.

Este é um cinema que depende da união de forças, pois opera com pouca ou nenhuma remuneração e depende de parcerias e apoios para se sustentar. Este tipo de

⁴³ O cinema de *brodagem* é o nome dado a um modo de produção de cinema pautado nos afetos, encontrado principalmente no estado de Pernambuco. Segundo Nogueira (2014), representa um grupo de cineastas que operam um modo colaborativo de produção em seus filmes. “O termo brodagem, como acima mencionado, começou a ser utilizado para expressar um modo de fazer de produzir algo em parceria (música, cinema, artes plásticas), na década de 1990, no Recife. A gíria pernambucana é um aportuguesamento da palavra em inglês *brother*, e surge como forma de designar uma irmandade (no caso de um grupo de amigos), ou uma camaradagem (no caso de um favor)” (NOGUEIRA, 2014, p.33).

produção, que ocorre em nome de um ideal maior, de um fazer artístico, de um espírito de coletividade (NOGUEIRA, 2014), pode não funcionar dentro de uma cadeia produtiva já estabelecida, mas em ambientes em formação, se revela um catalizador.

Uma crítica a este modelo é que o orçamento reduzido acaba por sobrecarregar a produção e a equipe. Outra questão diz respeito aos prêmios, caso o filme venha a receber algum. Estes são temas delicados nas relações de trabalho de um filme produzido na lógica do cinema de *brodagem*, que depende dos acordos acertados entre diretores e equipe. São situações singulares que cada processo deve refletir e que por vezes podem causar desavenças.

Por exemplo, filmes que não contam com remuneração financeira para a equipe devem dividir prêmios em dinheiro com estes profissionais? Para uma classe em formação, como a que filmou a trilogia, a experiência profissional compõe um elemento importante para a aquisição de *know how*⁴⁴. No entanto, na medida em que uma equipe se profissionaliza, a *brodagem* precisa ser descartada para que o mercado se estabeleça.

O segmento audiovisual se fortalece quando a atividade principal dos seus profissionais está voltada prioritariamente para esta produção. Não é o caso do mercado de trabalho na Paraíba, onde atores, fotógrafos, técnicos de som e montadores dependem de outras atividades para prover o seu sustento. Apenas recentemente as algumas produções paraibanas passaram a contar com aportes financeiros maiores. Este fator revela um segmento em organização e permite a correta remuneração dos profissionais locais. O objetivo, nem sempre alcançado, é equiparar os cachês com base na tabela do Sindicato Interestadual dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica e do Audiovisual (STIC).

1.4 ESTRATÉGIAS DE DISTRIBUIÇÃO E CIRCULAÇÃO DA TRILOGIA CINZA

A circulação do cinema independente brasileiro costuma começar no circuito de festivais de cinema. No caso da produção de Taciano Valério, essa distribuição se estabeleceu a partir de estratégias desenvolvidas ao longo de quinze anos. No formato do curta-metragem, após circular em festivais, algumas obras foram disponibilizadas gratuitamente na plataforma de *streaming* Youtube, caso dos filmes *Deus nos fez irmãos* (2005), *O Buraco* (2005) e *Cinderela* (2007).

Com os longas-metragens, o realizador ampliou este circuito, sendo apreciado

⁴⁴ Propriedade para falar sobre algo ou de executar uma tarefa.

pela crítica e participando de importantes festivais nacionais. De forma que a Trilogia Cinza marcou presença na cena independente do cinema brasileiro ao ser selecionado pela Mostra de Cinema de Tiradentes nos anos de 2013, 2014 e 2015. Outros festivais que exibiram um ou mais filmes da Trilogia Cinza são o Festival Internacional Lume de Cinema (MA), Festival de Inverno de Garanhuns (PE), Festival Audiovisual Comunicurtas (PB), Curta Taquary (PE), Festival Guarnicê de Cinema (MA), Cinema dos Sertões (PI), Curta Coremas (PB), Festival de Cinema de Fronteira (RS), FestAruanda do Audiovisual Brasileiro (PB) e o Circuito Brasileiro Inédito (SP).

O crescente reconhecimento obtido por Taciano Valério levou *Pingo d'água* a estrear em 2014 em um dos mais tradicionais e antigos eventos do Brasil: o Festival de Brasília. E foi justamente nele que se deu o grande embate com a crítica. Questionado pelo intelectualismo de seus filmes, o diretor se defendeu com prerrogativas deleuzianas, dizendo fazer um cinema “desterritorializado e rizomático”⁴⁵. Em depoimento para esta pesquisa, Taciano Valério afirma que se trata de “um cinema que cresce sem saber para onde vai, que não marca territórios, não possui raiz, mas que pulsa e precisa existir” (VALÉRIO, 2018).

Após percorrer o circuito de festivais, a Trilogia Cinza ocupou outra janela de exibição: o SVOD (*vídeo on demand* por assinatura), plataformas digitais que oferecem conteúdos audiovisuais transmitidos via internet, por meio da tecnologia do *streaming*, mediante pagamento mensal fixo. A plataforma mais conhecida no ramo é a Netflix, mas existem outras, como a brasileira Looke e as internacionais Amazon Prime e Hulu.

Em novembro de 2016 uma parceria entre a distribuidora Lume Filmes⁴⁶ e o aplicativo de distribuição de curtas Indie Cine⁴⁷ deu início a um projeto promissor de distribuição de conteúdo independente no Brasil. A Lume Filmes uniu seu catálogo de longas-metragens estrangeiros e brasileiros aos curtas independentes disponibilizados pelo Indie Cine. Esta fusão levou a criação de uma plataforma SVOD com conteúdo exclusivo, o Lume Channel⁴⁸. Os filmes da Trilogia Cinza e o curta *Ainda me sobra eu*

⁴⁵ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-109464/><https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/pingo-dagua-ate-momento-filme-mais-radical-do-47-festival-de-brasilia-13999217>> acesso 24/06/2019.

⁴⁶ Lume Filmes é distribuidora de cinema com sede no estado do Maranhão.. Disponível em: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/lume-filmes/>>acesso em: 30/11/2017.

⁴⁷ Indie Cine é um aplicativo para *smartphones* de distribuição de curta-metragem com sede em Campina Grande/ PB, iniciou suas atividades em setembro de 2015. Disponível em: ROLIM, Cristhine. A difusão de curtas metragens no Brasil: o caso do aplicativo Indie Cine. **Sistemas Audiovisuais e interfaces multimídia**. PORTO, Ed (org.). Curitiba. Appris, 2016.

⁴⁸ O canal *Lume Channel* iniciou as atividades em novembro de 2016 encerrou suas atividades em setembro de 2017, retirando a plataforma do ar. Disponível em:

estiveram disponíveis nesta plataforma por um ano. O Lume Channel também lançou, com exclusividade, também, quatro episódios da série *GIGA*.

Na Figura 01 podemos observar a interface do Lume Channel disponibilizando *Pingo d'água* pela tecnologia *streaming*.

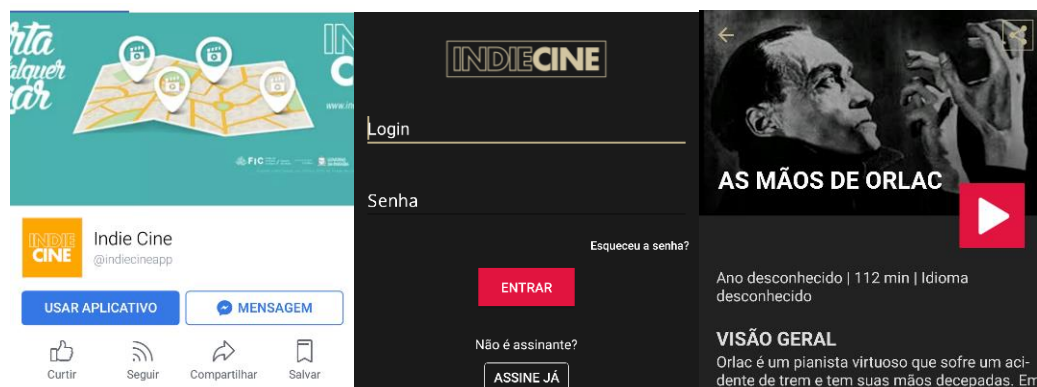
Figura 01 – Interface: distribuição da Trilogia Cinza



Fonte: Lume Channel, 25/05/2017.

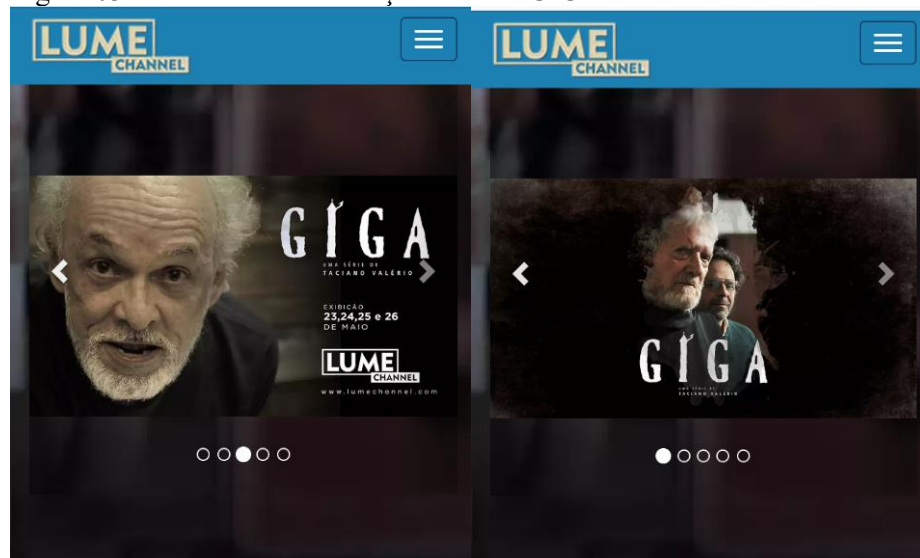
A figura 02 é composta por três interfaces do aplicativo Indie Cine, empresa sediada na cidade de Campina Grande, especializada em comercializar produtos audiovisuais independentes via streaming.

Figura 02 – Interfaces: aplicativo Indie Cine



Fonte: Site Lume. Interfaces da assinatura do serviço de VOD do aplicativo *Indie Cine*.

Figura 03 – Interfaces: distribuição da série *GIGA*



Fonte: Lume Channel, 25/05/2017.

As figuras 03 e 04 são três interfaces do extinto canal de *streaming* Lume Channel, comercializando a primeira temporada da série *GIGA*. O canal obteve um contrato de exclusividade de veiculação do conteúdo da série por um ano, encerrado em agosto de 2017.

Figura 04 - Interface: distribuição GIGA



Fonte: Lume Channel, 25/05/2017.

O sistema de distribuição da Trilogia Cinza aponta para uma convergência na distribuição do conteúdo audiovisual contemporâneo e nos leva a situar esta pesquisa no universo da exibição digital conectada a novas tecnologias, trabalho este imerso no campo das culturas midiáticas audiovisuais.

2. MISE-EN-SCÈNE E ATUAÇÃO

Pingo d' água já era diferente, uma liberdade total em que a câmera fazia parte da *mise-en-scène* (...) Eu e Taciano não combinávamos nada. A cena começava e eu era um organismo vivo e as personagens estavam se definindo na própria cena⁴⁹.

No estágio atual do cinema digital, a nanotecnologia diminuiu o peso e tamanho dos equipamentos e aumentou as possibilidades de ação. Esta câmera fluida e livre é o novo modelo de cinema dispositivo, que dança conforme o acontecimento e pode até sugerir o fim da *mise-en-scène*, como afirma Oliveira Jr. (2013). Nós discordamos dessa posição e durante nossa escrita pretendemos evidenciar o processo criativo de Taciano Valério como uma operação consciente de outra forma de *mise-en-scène*. Forma esta que, ao contrário da concepção clássica, não busca controle total, mas um sutil domínio de cena que acaba por definir a ação.

A *mise-en-scène* se tornou um conceito fundamental na história do cinema, sendo objeto de discussão de autores como André Bazin (2014), Jacques Aumont (2008), Oliveira Jr (2013), Bordwell (2008). Sua centralidade surge com o atrelamento à política dos autores, forjada nos anos 1950 por Bazin nas edições da revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Trata-se de uma arte que envolve um domínio de variadas competências e adquirida, principalmente, por meio de experiências práticas. Sua temática exerce influência no universo da crítica, da produção audiovisual contemporânea e também da pesquisa científica.

Ainda que nascida no campo das artes cênicas, foi com o cinema que a *mise-en-scène* ganhou nova roupa e diversificou suas formas. Seus estudos nunca foram abandonados nas publicações científicas brasileiras. Oliveira Jr. (2013) defende que as formas narrativas do cinema contemporâneo estariam abandonando este conceito. Segundo o autor, o cinema ultrapassou o estágio de maneirismo e promoveu novos experimentos narrativos que seguem a dinâmica “do dispositivo, da instalação e do fluxo no cinema” (OLIVEIRA Jr., 2013, p.135). Estes três modos de condução do *set* prescindem do controle total dos elementos em cena, condição *sine qua non* para que a *mise-en-scène* em seu modo clássico se manifeste.

Outro autor brasileiro com quem dialogamos neste capítulo é Fernão Ramos

⁴⁹ Entrevista do diretor de fotografia Breno César ao autor em 28/10/2018.

(2008). Ele considera a encenação um tema central no debate sobre a teoria do documentário. O autor tipifica a encena-afecção no documentário moderno no horizonte do cinema direto e do realismo. A imprevisibilidade da tomada confere corpo e personalidade que não são dos personagens e tampouco do diretor, e aponta para a ausência de encenação e a flexibilização de afetos e de ações diante da câmera (RAMOS, 2004).

As teorias do cinema se desenvolveram fortemente na França e a partir de grandes nomes como André Bazin, ou contemporâneos Jacques Aumont, Raymond Bellour e Jean-Louis Comolli. O efeito que esta temática exerce foi retomado e influencia na amplitude que o audiovisual assumiu na vida cotidiana contemporânea. Com a revolução digital⁵⁰ inicia-se um processo de apropriação dos meios de produção e o conteúdo audiovisual torna-se a principal mídia do planeta. Filmar se popularizou e o audiovisual tomou conta de nossas vidas e de grande parte das redes sociais, espaço onde *lives*⁵¹ e vídeos são publicados em canais individualizados. Neste processo, o cinema evoluiu em complexidade e abriu novas possibilidades para a *mise-en-scène*.

Enfim, do que se trata a *mise-en-scène*? Apresentamos algumas visões sobre o conceito. Para Michel Mourlet, citado na introdução do livro *A mise en scène no cinema: Do cinema clássico ao cinema de fluxo* (OLIVEIRA Jr., 2013), “*tudo está na mise-en-scène*”⁵². Perguntamos o que há neste “tudo”? Este, que é o entendimento clássico da *mise-en-scène*, se justifica pela defesa da execução de uma ideia, da *práxis* no cinema como composição de um universo para o espectador. Do processo de verticalização de um texto, que transforma o que está escrito em audiovisual (do roteiro ao filme). De sair da virtualidade de uma cena para a realidade fílmica. Como observa Oliveira Jr.,

Acima de tudo de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consciência a sensação de realidade à sua vida. (OLIVEIRA Jr., 2013, p.8)

⁵⁰ O conceito de revolução digital tem suas bases na teoria de Claude Shannon, que publicou o artigo pioneiro em 1948 “*A Mathematical Theory of Communication*” e se popularizou na década de 1980 com os computadores pessoais. Este conceito anuncia a passagem da tecnologia analógica para a tecnologia digital. Para maiores informações disponíveis em: <http://repositorio.uscs.edu.br/bitstream/123456789/116/2/Significado%20Contemporaneo2_Cadernocom.pdf> acesso 19/06/2018.

⁵¹ *Lives* são chamadas de vídeo ao vivo, com transmissão de imagem e som sincronizados.

⁵² Frase citada do manifesto estético *Sur un art ignorer* do crítico Michel Mourlet publicada nos *Cahiers du Cinéma* em 1959. (Citado por OLIVEIRA, 2013, p. 7)

Esta definição de forma alguma é unanimidade. Entre a concepção de um roteiro e o resultado fílmico pode haver várias possibilidades, passos a serem percorridos, etapas que podem existir para além da *mise-en-scène*. Jean-François Lyotard (2005), por exemplo, com uma análise pós-estruturalista, observando a produção industrial do *mainstream*⁵³, nos apresenta o termo *mise-hors-scène*, o fora de cena, um conceito dissonante para analisar a *mise-en-scène*. O autor afirma:

A *mise-en-scène* não é uma atividade “artística”, mas um processo geral que atinge todos os campos de atividade, um processo profundamente inconsciente de separação, de exclusão e de apagamento. Em outras palavras, o trabalho de *mise-en-scène* consiste basicamente em separar a realidade de um lado e a área de jogo de outro lado (um “real” e um “desreal”, o que houver na lente): dirigir quer dizer instituir esse limite, esse quadro, circunscrever a região de responsabilidade em um conjunto que, *ipso facto*, será colocado como responsável (que, por exemplo, chamaremos de *natureza*, ou de *sociedade*, ou *última instância*), e, portanto instituir entre uma região e outra uma relação de representação ou de dobra, que será obrigatoriamente acompanhada por uma desvalorização das realidades de cenas que, então, não são mais do que representantes das realidades da realidade. (LYOTARD, 2005, p. 225-226)

Para o autor, a separação do conjunto dos fatos, por meio de escolhas e descartes, seria a essência do trabalho de condução da *mise-en-scène*. Ele amplia a definição do conceito para além das principais variantes apontadas por Moulert, que define o termo circunspecto ao quadro da fotografia.

Citado por Ramos (2008, p. 16), David Bordwell chama o “colocar em quadro” de *mise-en-shot*, o que inclui a encenação (cenário, iluminação, maquiagem e atuação) e a composição de imagem e som (enquadramentos, foco, movimento de câmera, *raccords* e sons diegéticos). Este mesmo processo de justaposição, lembra Fernão Ramos, é nomeado por Sergei Eiseinstein que o nomeia de *mise-en-cadre*. No entanto as definições de *mise-en-shot* ou *mise-en-cadre* não incluem as atividades comuns à pós-produção em um filme, como a montagem, sons extradiegéticos, efeitos de animação e efeitos de cor e imagem.

⁵³ O conceito de *mainstream* apontado aqui se refere à produção em larga escala e de tendência dominante na indústria mundial da produção audiovisual. Compreende uma produção distribuída em larga escala por meio das mídias cinema, TV Aberta, TV paga e vídeo sob demanda. A produção é prevista para uma distribuição em larga escala com grandes orçamentos e infraestrutura e abarcam os profissionais mais bem pagos do setor do entretenimento.

Oliveira Jr. (2013) usa o termo *mise en scène* desvencilhando *mise* (cenário, em francês) da *scène*. Ao não adotar o hífen, simbolicamente, o autor parece querer libertar o termo de suas amarras do cinema clássico, abrindo espaço, como apontamos anteriormente, para sua ressignificação na contemporaneidade. O autor confessa ter problemas em definir o conceito e em apontar como se daria a sua manifestação concreta (OLIVEIRA Jr., 2013, p.7). Diante deste obstáculo, realiza um panorama histórico da tradição do conceito. Apresenta-o desde o surgimento até a sua exaustão, quando saiu das discussões teóricas ao se esgotar no maneirismo⁵⁴ e no cinema nos anos 1990. Oliveira Jr. defende em seu livro o florescimento dos filmes sem *mise-en-scène*, filmes com outras lógicas operantes para seu feitio, como a “estética do fluxo”, “filme instalação” e “filme dispositivo”. O fluxo pela dimensão do plano-sequência, do abandono do roteiro como régua para a produção. A instalação enquanto o uso do espetáculo como contínuo a se realizar no uso do aparato. Sobre o “filme dispositivo”, outro tipo de filme sem “*mise en scène*”, ele afirma:

Diferentemente do que ocorre na *mise en scène*, o que importa, no dispositivo, não é a dramatização, não é organizar a cena e dirigir os atores dentro de um determinado espaço, e sim propor um jogo em que, uma vez estabelecidas as regras e acionadas as peças, o mundo possa construir sua própria significação, as ações possam se inscrever no espaço e no tempo por si mesmas. (OLIVEIRA Jr., 2013, p.7)

A máxima “tudo está na *mise en scène*” passa a não fazer sentido para Oliveira Jr. (2013), para quem os modos produtivos da contemporaneidade colocam em dúvida a existência desse próprio conceito no cinema.

Para Aumont e Marie (2015), o conceito aparece indiretamente, entre parênteses, no verbete que define a direção. Neste sentido, o termo retoma a sua origem teatral, presente na versão dos críticos do *Cahiers du Cinéma* em colocar o papel central nas mãos do *metteur-en-scène* (mestre de cena). Para os críticos, sem *metteur-en-scène* não há *mise-en-scène*. Desta forma, a *mise-en-scène* contempla a ação de dirigir um filme e a de “colocar em cena”, juntamente com a ação dentro do quadro.

Bordwell (2013) é um autor que classifica e diferencia claramente os elementos

⁵⁴ Segundo Oliveira Jr. (2013), com uma consciência de ter chegado depois, os cineastas dos anos 1990, se utilizam das várias “maneiras” já descobertas na história do cinema para construir seus planos e sua cinematografia. O movimento maneirista se extenua quando filmes revisitam os clássicos, realizando a anamorfose dessas obras. Ainda segundo o autor, os cineastas recriam os filmes partindo de estudos visuais sistemáticos e obsessivos.

da *mise-en-scène* sob uma perspectiva cognitivista. Sua argumentação se apoia em aspectos da percepção no espectador médio, que estaria mais familiarizado com elementos da *mise-en-scène* e do que com cortes, movimentos de câmera, fusões e som *off*⁵⁵, estes últimos, nem sempre percebidos. Enquanto o que se vê na tela, como a iluminação, a movimentação, a ação dos atores no quadro, o figurino, a maquiagem e o cenário não costumam passar despercebidos pelo espectador mediano. Se no campo original da atividade teatral a *mise-en-scène* significa colocar em cena, no cinema este sentido é mais amplo, ainda que aponte apenas para elementos sob o controle do diretor durante as filmagens no *set*. De forma que todo o trabalho de pós-produção, lida com a *mise-en-scène* a partir do material bruto (filmado) mas não participa da sua gênese. Como afirma Bordwell:

Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para a prática cinematográfica, utilizam-no para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro filmico. (BORDWELL, 2013, p. 205)

Em seguida, o autor acrescenta a presença da câmera ao conceito de *mise-en-scène* cinematográfica:

Como seria esperado, *mise-en-scène* inclui aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor *encena o evento* para a câmera. (BORDWELL, 2013, p. 205)

Bordwell adiciona ao conceito teatral o estabelecimento das dimensões de tempo e espaço na matéria fílmica. Cenário, figurino, maquiagem, iluminação, encenação e regência da ação coordenada pelo diretor, se unem a definições de pontos de vista e movimentos de câmera, além da composição, enquadramento e exposição fotográficas. Para justificar sua posição, o autor elenca inovações de alguns diretores em suas práticas de encenação. Um exemplo é o direcionamento da atenção pela cor ou pela simetria no enquadramento, aspectos que surgiram de experimentações no decorrer da história do estilo cinematográfico. Outro exemplo interessante se apresenta quando a atenção passa a ser direcionada através de outros elementos da *mise-en-scène* como iluminação, foco e o fora de campo. (BORDWELL, 2013).

⁵⁵ O *off* é o som extradiegético incluído na faixa sonora da *time line* do filme. Este procedimento é realizado na etapa de pós-produção. Presente em ficções atua na narrativa com a voz de uma ou mais personagens. Pode ser confundido com o som *over*, som que se sobrepõe à narrativa e guia o espectador no documentário.

À procura de marcas de estilo no cinema narrativo, Bordwell elege a profundidade de campo (2008) e a encenação em profundidade (2013) como ponto de partida para uma análise e elaboração de táticas normativas que estabelecem regras para a *mise-en-scène* partindo de soluções encontradas pelos diretores no *set*. A disposição dos atores diante da câmera faz parte de um método identificado como problema-solução. Neste procedimento, para resolver problemas ocasionados na execução da cena, cabe ao diretor adotar soluções existentes ou então inventá-las. Assim, essa perspectiva não acolhe outros recursos técnicos como o movimento de câmera, defendido por François Truffaut (RAMOS, 2008, p. 16), por exemplo, ou a montagem.

Nossa abordagem de *mise-en-scène*, neste trabalho, está direcionada a apenas um dos elementos: a atuação. Aspectos da profundidade de campo e da encenação em profundidade foram abandonados e nosso foco deslocou-se para as relações afetivas estabelecidas entre atores e diretor no processo de encenação da Trilogia Cinza.

2.1 ENCENAÇÃO, ATUAÇÃO E AFETO

Você rende. Se ele (o diretor) tiver uma relação boa com o ator, o ator vai dar o que ele quiser e muito mais. Todos os diretores em seus depoimentos contam isso, que ser diretor é ser amigo⁵⁶.

Ser diretor é ser amigo, diz o ator Everaldo Pontes. Dessa relação afetuosa podem surgir ótimas parcerias no cinema. Mas, afinal, o que é encenar? Um verbo que se coaduna com o aparecer, com o ser visto, e mais ainda, com o dramatizar, que de forma sucinta pode ser definido como ato de encenar um texto. Essa tautologia se desconstrói com outras palavras: encenar pode ser fingir (quando não se sente algo que aparenta sentir), representar (o ato de se colocar no lugar do outro), interpretar (ato de decodificar um texto, imagem ou som) ou ainda atuar (ação dos atores ao realizar sua competência). Outras ações se associam ao verbo encenar, como improvisar, encarnar e incorporar. Discorreremos neste tópico sobre estas e outras definições.

No audiovisual, a encenação depende do corpo do ator/atriz. Os gestos, as falas e as ações estão unidos ao que Stella Adler (2016) chama de impulso de representar. Sobre o corpo e a singularidade dos atores, ela comenta:

De certo modo, o ator está numa classe própria, sendo um

⁵⁶ Entrevista do ator Everaldo Pontes ao autor desta pesquisa em 27/10/2018.

artista diferente de outros artistas, pois trabalha unicamente com seu corpo, sua alma e sua voz com instrumentos. (ADLER, 2016, p. 17)

De forma geral, encenar depende da presença do corpo. Atores e não-atores se diferenciam pelo fato de que estes se dedicam apenas à prática, enquanto aqueles também se voltam para o estudo da encenação. Dificuldades podem surgir desse impulso de representar, o que influencia diretamente a encenação. Continua Adler (2016):

Ao mesmo tempo em que esse desejo incontrolável de representar os convence de que podem atuar e que irão se tornar atores, é provável que tenham problemas ou bloqueios que tornem difícil, se não impossível de alcançar metas. Timidez, insegurança e tensão são problemas comuns, assim como falta de disciplina, desconhecimento de tradição e método e nenhuma consciência de controle corporal. (ADLER, 2016, p.18)

Segundo Adler (2016), a tradição da encenação audiovisual nos Estados Unidos está baseada no método Stanislavski. O sistema de trabalho corporal do fundador do Teatro de Arte de Moscou exerce tamanha influência que se tornou conhecido como “O Método”. Desta forma, a encenação no audiovisual ganhou contornos próprios e particularidades, formando profissionais especializados dentro e fora do âmbito da *mise-en-scène*.

No cinema ficcional, a encenação se dá no momento da filmagem e no local em que os atores se movimentam em relação à câmera. Apesar de ser somente uma das etapas da realização de um filme, o *take* (tomada) consiste no registro-chave, ponto primordial do qual deriva a produção audiovisual. O *take* irá imprimir na tela todo o trabalho de uma equipe, que a depender do projeto, pode contar com um grande número de profissionais.

Esta etapa não é exclusividade do cinema ficcional, estando presente no modo documental desde o seu início, como no filme *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), película que funda a encenação no documentário. Sobre isso, afirma Silvio Da-Rin:

A novidade radical de na abertura de um novo campo de criação situado entre os filmes de viagem e as ficções, sem se identificar com nenhum dos dois modelos. Em outras palavras, era o fruto do encontro do travelogue com o modo de representação ficcional que alguns anos antes se instituíra. (DA-

RIN, 2004, p. 46)

Personagem fictício, *Nanook* e sua família interpretam a si mesmos. O filme apresenta as situações vividas por família centrada no pai esquimó em seu *habitat*.

Fernão Ramos (2008) cria uma tipologia para classificar a encenação no cinema documentário: a encenação-construída (onde *mise-en-scène*, realizada em estúdios, tem como prioridade o controle); a encenação-locação (realizada no local onde o ator social vive ou possui grande familiaridade); e a encenação-atitude ou en-cenação (que deriva dos comportamentos provocados pela presença da câmera e da equipe). A última se refere a situações de encenação e encenação-afecção, apontadas no início do capítulo.

Destes tipos, o terceiro é o que mais nos interessa para discutir a encenação da Trilogia Cinza. Sobre a encenação-atitude, diz Fernão Ramos:

Os comportamentos detonados pela presença da câmera são próprios comportamentos habituais e cotidianos, com alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e equipe. (RAMOS, 2008, p. 45)

A influência que câmera e equipe provocam no corpo filmado deriva de comportamentos extracotidianos e não espontâneos. O resultado são encenações que, mesmo não planejadas, são vivenciadas e registradas. Importante levar em conta que, para Fernão Ramos, o documentário não se define a partir de dos conceitos de verdade, realidade e objetividade. Para o autor, se estas forem premissas de um documentário, ele termina tornando-se uma falácia. Este é um ponto fundamental para diferenciar as intenções do realizador que opta por narrativas ficcionais. O espaço de fantasia e o mundo ilusório próprios da ficção dependem da identificação com o público, que ao adentrar tal narrativa, aceita prerrogativas e leis próprias, estabelecidas pelo filme.

Na ficção, dados de verdade, realidade e objetividade são necessários para facilitar a identificação com o espectador. O ator/atriz deve ser convincente a ponto de se confundir com a personagem, ou ainda, de parecer que a personagem seja uma faceta de sua personalidade. No documentário, a presença da câmera e equipe interfere no que se registra. A verdade ali exposta é a verdade do filme, sob a ótica de seu realizador.

Certas características geralmente levam o espectador ao entendimento de que o filme se trata de uma ficção ou de um documentário, entre elas a indexação. Alguns filmes brincam com esta condição e revelam-se somente no final; outros nem isso: terminam deixando a dúvida no ar. A encenação é uma dessas características. Enquanto

no documentário ela é um atributo, uma estratégia narrativa, onde o realizador se faz presente dirigindo uma ação específica, na ficção a encenação é um pilar indispensável da narrativa. Como descrevemos, o atributo da encenação pode existir independentemente da atuação. A atuação é um ofício que está nas mãos do ator/atriz. Atores profissionais conciliam suas experiências pessoais a estudo e pesquisa contínuos. Assim, a encenação pode ser realizada tanto por atores como por não-atores; no entanto, a atuação só pode ser realizada por atores.

A encenação clássica pode ser entendida como um movimento orquestrado cuja estrutura não abre espaço para deslizes ou interferência dos atores, que se limitam a cumprir seus papéis de acordo com as determinações do diretor. Em sua forma contemporânea ela pode seguir outra lógica, que prioriza a liberdade dos atores e dispensa as marcações rígidas de outrora. A cena se coloca em jogo principalmente na presença dos atores (ou *performers*), do sujeito diante da câmera (não-ator) e do sujeito-da-câmera (realizador). Este último, ao agir sozinho ou acompanhado por sua equipe, realiza o ato encenado. Como sujeitos que são, os realizadores podem exibir-se diante da câmera. Estes são denominados por Ramos (2008) de sujeito-da-câmera exibicionista. Esta ação é responsável por imprimir afecção entre os participantes da cena. Sobre esta condição, Fernão Ramos afirma:

A exibição é um estado de ânimo do tipo narcisista que, no “*lançar do pelo*” da tomada, retorna sobre si e se maravilha. Por isso é uma *afecção*, um *afeto* distendido em sua atividade emotiva. A *afecção* ou *afetação*, não é encenada propriamente: ela é uma ação, mas submersa na intensidade de afeto para o sujeito-da-câmera. O mundo e seus personagens se exibem para o sujeito da câmera, pois ele assim os provoca. A exibição é uma forma de *expressão*, não de ação. (RAMOS, 2008, p. 111)

O sujeito-da-câmera exibicionista desempenha uma forma de atuação que, por sua vez, é um dos elementos que compõem a encenação. A encenação pode ser feita por atores e também por não-atores, e em ambos os casos pode sofrer efeitos da ação de um sujeito-da-câmera exibicionista. “A exibição consiste em estar para a câmera em um tom nitidamente acima do estar no mundo sem a câmera” (RAMOS, 2008, p.112). Para Ramos, não há uma atuação neste “tom acima”, há uma camada de afeto acrescentada à encenação. Este “tom acima” que Ramos observa dialoga com o termo estado de *performance*, que utilizamos em nosso estudo e ao qual retomaremos mais à frente.

Mas o que diferencia a atuação da interpretação, representação, incorporação ou

encarnação? Uma resposta possível é que ela engloba todos os outros conceitos, pois se refere ao conjunto de ações, técnicas e processos que envolvem os atores em seu ofício. A interpretação é uma palavra que caiu em desuso no campo das artes cênicas. Uta Hagen (2007) retoma o termo ao tratar da “arte da interpretação ética”. Para ela, a interpretação se baseia em atores que lidam com a importância social de sua arte.

A representação habita o eixo central do cinema, tanto na reprodução do conteúdo gravado, como no instante de gravação. Segundo Adler (2016), a representação nas artes cênicas é um estímulo à imaginação dos atores. É nela que os atores colocam sua sabedoria a serviço de “comunicar ideias complexas e refinadas”. Adler comenta:

O ator tem em si o consciente coletivo. É como se todo o conhecimento e toda a sabedoria estivessem contidas em sua mente. Através de sua vasta imaginação, ele herda a sabedoria de seus ancestrais sem ter tido a experiência pessoal. O ator através da história sempre teve uma compreensão profunda e cósmica. (ADLER, 2016, p. 16-17)

Essa compreensão cósmica permite uma relação de distanciamento entre ator/atriz e personagem. Neste momento a representação está posta antes mesmo dos ensaios. Por isso, para Adler, “atuar é um trabalho obstinado, necessitando de atenção constante e planejamento rigoroso. Não é para gênios. É para pessoas que trabalham passo a passo” (ADLER, 2016, p.19).

Esta apreensão do ofício do ator desconsidera a incorporação e a encarnação, termos carregados de uma camada expressiva de densidade psíquica por possuir outra raiz, outros significados no campo da religiosidade e por remeter à ancestralidade. Incorporar é trazer algo externo para dentro do corpo, que passa a agir a partir de outra consciência. Incorporar deriva do substantivo corpo, imprescindível na cena contemporânea. Encarnar oferecer o corpo para outra *persona*, a encenação vívida de uma personalidade que não a do ator ou atriz.

No campo da religião, a incorporação é o fenômeno em que uma entidade espiritual toma o corpo de seu “cavalo”, termo utilizado pelas religiões afro-brasileiras para descrever aquele que empresta seu corpo a entidade. Na atuação, incorporar é uma gíria usada para conferir ênfase à habilidade de convencimento dos atores. Uma capacidade que beira o transe das incorporações do campo religioso e que perdura pelo tempo necessário da cena e, até mesmo, após ela. Por isso incorporar também exige

trabalho corporal, em termos de preparo físico. Sobre esse processo Ribeiro (2014) afirma:

Ou seja, o trabalho começa a partir do físico, dissociando o corpo da ideia de algo meramente emocional ou sentimental e dando ao “ser” o sentido de estar presente, de presença, fazendo com que a individualidade do ator torne-se parte da criação. (RIBEIRO, 2014, p.31)

No audiovisual, a atuação é uma responsabilidade dos atores, considerando que atuar condiciona o que se vê no quadro enquanto condição teleológica. No entanto, alguns processos criativos buscam mais presença do que atuação, se opondo assim ao método da representação. A isso Ribeiro (2014) se refere como estética da espontaneidade. A interpretação exige outras qualidades, como a improvisação, a dramatização, a incorporação e a extrojeção. Sobre esta última, afirma Cohen (2014):

Segundo Renato Cohen, a preparação do ator/performer busca o aprimoramento de habilidades psicofísicas e pelo seu desenvolvimento pessoal, na qual o objetivo é criar a personagem partindo do próprio ator, em um processo denominado extrojeção “ [...] O processo vai se caracterizar por uma extrojecção (tirar coisas, figuras suas) do que uma introjeção” (citado por RIBEIRO, 2014, p.31)

Todo ofício exige preparação. No caso do ator/atriz pode se trilhar dois caminhos para chegar ao aperfeiçoamento. O primeiro é a experiência e o outro, a imaginação. E diferente de outras profissões, o estilo de vida influencia diretamente o seu desempenho. Quanto mais intensifica a sua presença no mundo, através dos sentidos e do contato com a natureza e com o semelhante, ele melhor desenvolve suas técnicas de atuação. Aproximar atuação e *performance*, teatro físico e corpo no cinema é um caminho apontado por Ribeiro (2014) para se chegar ao ator cocriador.

Uma boa atuação depende de pesquisa, experiência, concentração e talento. Entre as qualidades do bom ator estão versatilidade, imersão, potência de impulso e comprometimento. De forma que uma boa encenação depende da escolha do elenco e do diretor de cena, principalmente quando ele é também o responsável pelo *casting*⁵⁷.

A atuação é a prática desempenhada pelos atores em suas *performances*. Suas carreiras dependem não apenas de esforço pessoal ou coletivo mas também de boas

⁵⁷ *Casting* é o nome dado ao grupo de atores que compõe os atores de um filme. Os testes para seleção de elenco busca fechar um *casting* para o filme.

circunstâncias para desenvolver seu trabalho.

O diretor de cena é aquele que estimula o *conatus*⁵⁸ dos atores. Ele propõe que, mesmo planejado, o campo do encontro é suscetível ao inesperado. Ainda que a ação seja apenas corporal, ela estará em consonância com a arte do encontro. Mesmo que, em última instância, este seja o encontro dos atores com o dispositivo, ou do produto audiovisual com o espectador. No nosso entendimento, o comando de uma cena se assemelha ao comando de um barco, onde o capitão e o timoneiro são fundamentais. Porém, o elemento mais importante está nas relações estabelecidas entre a tripulação. O diretor de cena, que no nosso estudo é também o diretor geral, é essencial na efetivação deste processo criativo. Simbolicamente ele é muito mais do que aquele que grita “ação”!

Do lado oposto da câmera, independentemente se o ator/atriz está em quadro, é do desempenho e intensidade de suas ações que a sua visibilidade se qualifica. Por isso, o mesmo estilo de atuação pode marcar e funcionar para determinadas narrativas e em outras não. Por isso, em filmes que navegam entre os modos documental e ficcional nos possibilitam tratar dos encontros por outro viés, como por exemplo, o recurso da entrevista, que pode levar a uma posição de conforto e poder, o que inclui a dicotomia entre investigador e investigado. Esta característica demarca o estilo peculiar, digamos, professoral, de vanguarda, de Taciano Valério.

Retomemos à arte dos atores e sua relação com o afeto. O que é atuação? É fingir, enganar, mentir, ludibriar ou imitar? Quem pode fazê-la no cinema? São duas perguntas que estão inseridas como corolários no conjunto de elementos que compõe a *mise-en-scène*. Ela se diferencia da encenação. Uma ação em frente à câmera pode ser o suficiente para se dizer que houve uma atuação? Tais perguntas estão inseridas como axiomas no conjunto de elementos que compõe a *mise-en-scène*.

A arte dos atores é, para aqueles que se dispõem a representar, interpretar ou a construir uma personagem fictícia, um ato de coragem. No mercado de trabalho paraibano, é como dar um tiro no escuro. Aqui, o afeto e a afetividade formam um amálgama que possibilita uma construção criativa e coletiva. Quanto mais afetos pulsarem no corpo dos atores, maior a potência do ator para integrar os processos criativos.

A afetividade enquanto processo de aprendizagem foi estudada por Henry

⁵⁸ *Conatus* é um conceito que se refere à pulsão de vida. Este corolário, unido a noção de Deus é parte estruturante da *Ética* (Spinoza, 2017).

Wallon (1989), dentro do campo da filosofia da educação. Trata-se de uma tendência que vem sendo reinserida em novas correntes de pensamento e que dialoga com o que afeta e com o que é afetado nos corpos. No cinema, Ramos (2008) aponta para uma encena-afecção, enquanto Dellani Lima (2012) cita o “cinema afetivo”; Marcelo Ikeda (2019) classifica o passado recente como um momento de “virada afetiva”, enquanto Rolim (2017) aponta a importância do afeto nos coletivos de produção independente; e no campo da filosofia política, Vladimir Safatle (2015) reflete sobre o circuito dos afetos, enquanto Giacoia Jr. (2008) debate o poder dos afetos.

No âmbito da atuação os afetos são referenciais. Este entendimento é fundamental para que os atores promovam suas práticas. Quanto mais afetos permitir, maior será o conhecimento sobre o que transmitir. Spinoza aponta:

O afeto, que se diz *pathema* [*pathema*] do ânimo é uma ideia confusa, pela qual a mente afirma a força de existir, maior ou menor do que antes, de seu corpo ou de uma parte dele, ideia pela qual, se presente, a própria mente é determinada a pensar uma coisa em vez de outra. (SPINOZA, 2017, p.152)

O afeto rege o discernimento e dá voz ao livre arbítrio. Alguns afetos que movem os atores são a alegria, o desejo e a busca pelo conhecimento. Esta motivação tem como base a potência de ação. A potência de agir e o agir são as forças que o diretor precisa lidar ao conduzir uma cena.

No cinema outras forças são capazes de influenciar a etapa da gravação. No entanto, a mudança provocada pelo encontro de afetos pode levar a verticalização do texto, transformando-o em matéria audiovisual. No caso de um cinema contemporâneo brasileiro, que opera sobre as ambiências afetivas, e hoje inditárias (IKEDA, 2019), esta verticalização se faz, muitas vezes, sem a existência de um roteiro. Situações como estas dependem do estímulo dos atores para que ocorram com a intensidade pretendida. O aqui e agora da gravação é um esforço coletivo para que, na ficção ou no documentário, os atores estejam de prontidão e estado máximo de destreza.

2.2 O *METTEUR-EN-SCÈNE* E O ATOR CO-CRIADOR

Em *Ferrolho* erámos, eu, Everaldo, Verônica, Zezita Mattos e Marcélia Cartaxo. [Mas] Quando o roteiro foi aprovado, esses personagens todos não existiam. Ele [Taciano Valério] foi adicionando. Nos encontrávamos e ficávamos passando o roteiro. Víamos filmes juntos, debatíamos, nos encontrávamos para ensaiar e propor. Assim, a gente improvisava (...) O roteiro

era de um curta e durante este processo, de mais ou menos oito meses, virou um longa. (...) até no *set* o roteiro [se] modificava. No *set* a gente fazia a ordem do dia e aí sobrava tempo de improvisar outras cenas. Esses improvisos do ensaio aconteciam também no *set*⁵⁹.

Ator principal de *Ferrolho*, Paulo Phillipe relata aspectos de cocriação e investigação laboratorial presentes no processo criativo de Taciano Valério. Na perspectiva do ator, a cocriação está na possibilidade de improviso antes e durante o *set*. A propensão cocriadora é inerente ao ofício de ator/atriz. Se na composição de personagens é preciso um trabalho conjunto entre roteiro, diretor e atores, em alguns processos as possibilidades de criação podem ser ampliadas. Nestes casos, os atores fazem parte de uma criação coletiva. Ainda que a influência dos atores neste tipo de processo seja grande, ela depende de uma negociação com o diretor (durante a cena) e das escolhas nos processos de montagem e finalização.

Nas obras audiovisuais a subjetividade do autor está presente não só nas marcas de estilo, mas nos temas que elas abordam e nas inquietações que movem o autor para compor a narrativa. A dimensão objetiva da gravação e da manipulação dessas imagens (montagem) está condicionada à subjetividade de um número de especialistas que pode ser significativo, a depender do tamanho da produção.

Vamos agora falar da cocriação dos atores em obras fora deste circuito de produção comercial e destacar o papel do *metteur-en-scène*. Este, como o autor⁶⁰ que verticaliza um roteiro, constrói um ambiente de criatividade e espírito de equipe a partir das expertises de todos os profissionais envolvidos. No nosso estudo de caso, esta discussão está atrelada a um atributo que busca no cinema uma ética da alteridade. “Por meio desse quadro *a mise en scène* cinematográfica se faz não apenas com uma colocação em cena, mas, acima de tudo, um *olhar sobre o mundo*” (OLIVEIRA Jr., 2013, p. 23).

Este olhar sobre o mundo diferencia não apenas o estilo dos cineastas. Também são elementos condicionantes dessa tradição os aparatos técnicos como lentes (teleobjetivas e grande angulares), o controle de luz pelo diafragma e formatos de

⁵⁹ Entrevista do ator Paulo Phillipe ao autor em 17/11/2018.

⁶⁰ Segundo Jaques Aumont (2012) a responsabilidade da autoria de um filme sempre foi disputada entre produtor, roteirista e diretor e na década de 1950 uma fração da crítica francesa defendeu a ideia de que a responsabilidade artística de um filme devia ser atribuída a seu diretor quando este tinha personalidade reconhecida, um estilo, eventualmente uma abordagem temática, que lhe eram próprios. O autor citado aqui representa um realizador que é capaz de encampar todas as funções que existem na produção de cinema.

captação (por exemplo, o surgimento do *cinemascope* permitiu novas possibilidades de encenação ao redimensionar a imagem em sua superfície), apenas para ficar no âmbito da fotografia para cinema.

No cinema de dispositivo, quando o jogo se instala a partir de um disparador ou uma instalação de ambiências, o *metteur-en-scène* assume o papel de instigador das ações ao redor da câmera. Este é um realizador que dirige a cena para o quadro e oferece as condições para que o ator/atriz promova o acontecimento diante da câmera. Um realizador que assume todas as funções de um *set* e, acima de tudo, está atento a aspectos do fora de cena, provoca nos atores as circunstâncias que culminam na elaboração coletiva da cena.

2.3 A ATUAÇÃO E A *MISE-EN-SCÈNE*

A atuação é uma prática motivada pela obra, que se desdobra para a vida dos atores. É, portanto, uma busca que se realiza individualmente e ao longo de suas carreiras. A bibliografia que envolve a atuação é escrita por pesquisadores, diretores, preparadores de elenco e atores. Os livros sobre esse ofício podem funcionar como manuais metodológicos, de exercícios e técnicas. A pesquisa é intensa nessa área de trabalho e atualmente são frequentes as propostas laboratoriais de construção cocriativa. Esta literatura deriva de estudos do método Stanislawski, adotado pelo Actors Studio, fundado em 1947 e até hoje hegemônico no cinema industrial.

O principal modo de atuação do método Stanislawski é conhecido como *no-action*. A “não atuação” é um modo de viver a ação sem refletir sobre ela e se pauta na busca pela naturalidade. Ainda que seja a mais conhecida, esta é apenas uma das estratégias de estudo da atuação para cinema.

De Stanislawski para cá, e pesquisas sobre corpo e atuação se multiplicaram (AZEVEDO, 2008) E outras metodologias surgiram, como o teatro da crueldade, de Antonin Artaud; a interpretação ética, de atriz Uta Hagen; os estudos psicológicos de Meyerhold; o método do esvaziamento do teatro rústico, de Peter Brook; até chegar às investigações imersivas e laboratoriais desenvolvidas por preparadores de elenco contemporâneos.

Assim, o ofício de preparação dos atores para o *set* se mantém em transformação contínua e toda aprendizagem pode ser útil ao ator interessado em desenvolver a capacidade de construir personagens autênticos. Os atores pesquisam os gestos, a fala, trejeitos e tiques, mas também a divisão social do trabalho e as relações sociais e

afetivas. Curiosidade e imaginação são fundamentais para se construir um bom ator, assim como disciplina, autoconhecimento e treinamento.

Atores se preparam para o *set* como atletas para a competição. Eles estão na linha de frente da criação e precisam cuidar muito do corpo, sua principal ferramenta de trabalho. O zelo é também pelo desenvolvimento cognitivo, estudos e cultivo da inteligência corporal. Os atores devem ser leitores vorazes. Quando interpretam textos precisam primeiro compreender uma verdade, para depois transmiti-la. Memorizar um roteiro demanda treino e repetição de palavras até atingir o seu entendimento. Isso proporciona versatilidade nas atuações e verossimilhança em encenações.

A encenação na ficção é um elemento imprescindível. Segundo Robert Stam (2013), nos anos 1950, foi o cinema neorrealista italiano, com suas imagens e personagens do pós-guerra, que apresentou a experiência de utilizar asserções do mundo real a encenação com não atores como recursos da narrativa ficcional.

Segundo Fernão Ramos (2008), no documentário, a asserção do mundo se sustenta no estilo e na intenção. Enquanto na ficção a intenção do filme pode estar nas mãos do produtor (que visa, principalmente, o lucro), no documentário o conjunto de valores do realizador condiciona as intenções do sujeito em sua intervenção no mundo a ser apreendido e manipulado. O estilo nos dois modos, documental e ficcional, é atribuído ao conjunto de características apresentados na *mise-en-scène*.

Ramos (2008) nos apresenta três tipos de encenação no documentário: a *encenação locação*, a *encenação construída* e a *encenação atitude*. Na primeira é o espaço da encenação que configura o quadro onde os atores sociais vivem ou frequentam. Nesta situação, o diretor pede que o sujeito a ser filmado encene. O filme *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) é um exemplo deste tipo de encenação.

A *encenação construída* faz uso da ilusão do universo ficcional e constrói cenografias para obter imagens-câmera⁶¹ com não-atores. Ela dialoga com modo de abordagem conhecido como “documentário cabo”, onde se costumam encenar reconstituições históricas. A terceira maneira interessa diretamente à nossa reflexão sobre atuação no cinema ficcional. A *encenação atitude* ou *en-cenação* diz respeito aos comportamentos provocados pela presença da câmera e equipe no não-ator. Ela é regida pelos preceitos de Ramos (2011) da *encena-ação e encena-afecção* e busca captar o realismo provocado pelo encontro. Um exemplo deste tipo de encenação está no

⁶¹ Imagem-câmera é uma terminologia criada por Fernão Ramos para designar a reflexão acerca dos fundamentos da imagem (e seus sons) que servem de base para a narrativa cinematográfica.

documentário *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004).

A prerrogativa da *encenação atitude* surge do encontro entre a câmera e o personagem e se pauta nas mudanças de atitude dos envolvidos no processo. O registro das possíveis transformações provocadas pelo encontro no ambiente de filmagem e em toda a equipe é batizado por Jean Rouch de *cine-transe*, definido como:

(...) o instante no qual o cineasta, equipe, elenco, entregam-se à filmagem, em uma espécie de dança de possessão, mediando seus sentidos por meio dos equipamentos cinematográficos, substituindo o “eu” garantido, certo, rotineiro, por um “eu” do filme, incerto, novo e mais verdadeiro. (Citado por FREIRE COELHO, 2010, p.10)

O diretor que pratica o cinema dispositivo flerta com a possibilidade de se deparar com esse “eu” incerto. Ele busca encontrar um realismo autêntico e improvisado que possa escapar dos simulacros de um real em suspeita (FREIRE COELHO, 2010) e um modo de atingir este objetivo é camuflar a câmera para que o sujeito filmado se apresente de forma mais espontânea. Nesta situação as inflexões de auto-encenação e as mudanças de comportamento para câmera inexistem. No polo contrário, na *encenação-atitude*, o transcorrer dos acontecimentos gira em torno de exibir-se para a câmera, numa atitude de “mostração⁶²”.

Ao retornarmos ao cinema feito na Paraíba, mergulhamos em um mercado tímido, mas resistente. Composto por profissionais e técnicos que exercem outras atividades para prover a vida material, percebemos aí um modo de fazer cinema que brotou quase sem recursos e depende da paixão dos trabalhadores para existir. Um tipo de produção que pode possibilitar uma experiência de *cine-transe* que, por vezes, pode ser a única forma de permuta que o realizador tem a oferecer.

Nessa cadeia produtiva autoral, em um *set* de uma produção precária, o ator/atriz pode ter o menor cachê, de valor precário. Qualquer pessoa pode encenar, em último caso. Basta ser orientado, seja em ficção ou documentário. O potencial de atuação está presente na condição humana através da mimese, mas a condição desta atuação depende das qualidades de quem atua e da proposta de condução da *mise-en-scène*. Ao exercerem esta atividade no *set*, os atores dependem do acúmulo de competências para executar seu papel. Somente quando todos os outros departamentos estão prontos para realizar a filmagem é que os atores entram em cena. Desta forma eles são o último elo da etapa de filmagem e, em uma produção com infraestrutura adequada, devem evitar o

⁶² A mostração se contrapõe à narração segundo Gaudreault e Jost, ela está embasada na manifestação da *miméses* (imitação) de Platão (GAUDREULT, 2005).

erro a todo custo.

A opção pelo uso de não-atores, ou atores inexperientes pode ser uma proposta estilística, mas também, a depender das condições de produção, a única alternativa para a realização audiovisual. Hoje, a dimensão da atuação no cinema pode ser definida pela constatação de personagens na dimensão ficcional e documental. No entanto, mesmo na ficção, atores não são personagens. Sobre isso Jaqueline Nacache (2012) comenta:

O ator não é a personagem de ficção. Não posso confundi-los, sobretudo tratando-se de um rosto conhecido, carregado de vidas anteriores. Ao mesmo tempo para mais do que esta personagem: tal como me é dado a ver no filme, tal como apercebo desde o primeiro instante, pelas suas roupas, a sua postura, o cenário em que se encontra, ele já é personagem e não fugirá a essa condição, tal como não fugirá à de ser ele mesmo. (NACACHE, 2012, p.13)

A condição do ator/atriz de viver a personagem ou a condição dos atores serem eles mesmos, através da personagem de ficção, é tema capital no nosso próximo tópico. Questionamentos sobre a intersecção da encenação no documentário e na ficção insurgem e podem seguir pistas para desvendar esta temática. Ao estudar a construção criativa da Trilogia Cinza e realizar as entrevistas com diretor e os atores, a nossa reflexão sobre a relação dos atores com o diretor de cena prossegue como horizonte para compreender o estado de *performance* e o disparador.

3. O PROCESSO CRIATIVO

No filme *Pingo d'água* a proposta era não ter roteiro, era partir do ator improvisando em cena, do que ele criasse. Neste caso o processo é muito mais rico que o resultado. Muito mais, então nós agradecemos, nós atores agradecemos. Porque o bom do filme ficou lá atrás⁶³.

A experiência de vivenciar, pela perspectiva cartográfica, o desenvolvimento da mise-en-scène e dos processos criativos no *set* de GIGA, nos proporcionou o aprofundamento no estudo de caso da Trilogia Cinza.

Optamos pela abordagem oblíqua de viés cartográfico, método utilizado no campo da psicologia, de modo a abarcar as impressões subjetivas de nossa observação e nos auxiliar na reflexão sobre o fenômeno criativo vivenciado na Trilogia Cinza. O

⁶³ Entrevista do ator Everaldo Pontes ao autor desta pesquisa em 27/10/2018.

campo se estabelece a partir da presença do ator nos *sets* de Taciano Valério. O fenômeno ocorre durante a realização das duas temporadas da série *GIGA*, entre vivências e reflexões sobre os conceitos que discutimos nesta pesquisa. Esse método indica o processo a ser seguido durante a pesquisa.

Participar de *GIGA I* e *GIGA II* na função de ator cocriador, nos permite identificar na prática as vicissitudes identificadas pela teoria. Com esta experiência podemos refletir sobre a incompletude, as imperfeições e o processo de criação de obras anteriores enquanto uma nova é concebida.

Deixamos a análise de cenas e aspectos da *mise-en-scène* para um segundo plano e revisitamos os filmes com este outro olhar, que nos conduziu a uma análise comparativa embasada na experiência vivida. Na nossa função de ator no *set*, percebemos semelhança entre estudo e prática referentes às categorias de estado de *performance* e disparador, vivenciados durante as filmagens.

Assim, partindo do ponto de vista dos envolvidos nas filmagens, cada filme da Trilogia Cinza se reconstrói. Recontar o processo criativo nos termos discursivos da ciência é produzir uma análise e contribuir para a legitimação da obra estudada. Como afirmado antes, a análise genética nos redireciona para investigação sobre o estilo e a encenação, sobretudo da movimentação dos atores no quadro. Os elementos da *mise-en-scène* observados em sua gênese (na série *GIGA*) nos aproxima do processo criativo *in situ*, facilitando a coleta de dados e a análise.

3.1 O ESTADO DE *PERFORMANCE*

Pela ausência do roteiro, faltam subterfúgios - elementos, que auxiliem o ator na construção de seu personagem. Logo, quando um ator recebe uma cena, uma proposta, por faltar os subsídios ele coloca muito de si na cena (...) então eu acho que Jean-Claude remete a este estado de *performance*, este lugar, que é um lugar de estar em cena, sem todos os elementos constituintes de uma personagem (...) E o corpo do estado de *performance* não é o corpo cotidiano e não é um corpo da personagem, é um outro corpo. É um corpo em estado de *performance*⁶⁴.

Como conta Paulo Phillipe, uma personagem precisa ser preenchida com o corpo de Bernardet. Mas, afinal, o que é preciso para que se instale a *performance*? Segundo Paul Zumthor (2016), é necessário contar com as percepções sensoriais de um corpo

⁶⁴ Entrevista do ator Paulo Phillipe ao autor em 17/11/2018.

vivo e sua voz, literal e metafórica, em forma de regra recriada, a todo instante. Ao negar a existência da forma, a *performance* é vivida com efeito de existência, regendo o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público. E este estado deriva do uso de uma competência, executada somente com uma forma de saber-ser e saber-fazer.

Em outros termos a *performance* implica competência. Mas o que é competência? A primeira vista, aparece como um *savoir-faire*. Uma *performance*, eu diria, que ela é um saber-ser. É um saber que implica e comanda a presença de uma conduta, um *Dasein*⁶⁵, comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. (ZUMTHOR, 2016, p. 34)

Como um modo vivo de comunicação poética, a *performance* está presente no desenvolvimento das competências dos atores sociais para o desempenho de seus papéis na sociedade. No campo documental, de asserção do mundo histórico, as condições circunstanciais de abordagem do sujeito filmado pedem uma atitude performática diante da câmera, como pudemos ver nos exemplos de Ramos (2008) e sua definição de *encenação-atitude* ou *encena-ação*.

Já na ficção, campo onde a imaginação é um fator intrínseco, a condução de não-atores na composição da narrativa é prática comum entre alguns diretores. Neste tipo de arranjo, o ator profissional pode até ser dispensável. Outros diretores brasileiros contemporâneos preferem fazer uma composição com atores e não-atores. Na narrativa ficcional a *performance* é fronteira e pode transitar entre documentário e ficção. Para abordá-la é preciso considerar dois fenômenos definidores da encenação no cinema contemporâneo e observáveis, durante a tomada cinematográfica: a relação de poder entre *metteur-en-scène* e ator ou *performer*; e a construção da personagem no cinema ficcional. Ribeiro (2014) fala sobre a *performance* vivida no aqui e agora.

Marcada por um movimento de rupturas, a Performance propõe uma dessacralização da arte em busca da proximidade arte-vida, trazendo como característica estética a espontaneidade e a ideia de um tempo presente, ou seja, a ideia de algo que é construído ao vivo, aqui e agora. (RIBEIRO, 2014, p. 28)

⁶⁵ *Dasein* é um conceito da fenomenologia fundamental do filósofo Martin Heidegger. É composta pelos radicais da língua alemã *Da-* que significa “aí” e *-sein* que é “ser”. “*Dasein* é o único ente capaz de compreender a si mesmo, e essa compreensão se dá na medida em que é, em que exerce o seu existir”. Disponível em: <http://revistalampejo.org/edicoes/edicao-6/Volume%2006_Lampejo_12_2014_Oswald/Publica%C3%A7%C3%A3o/02_Artigos/Artigo%209_Marcus%20Vin%C3%ADcius%20Gomes_200%20a%202006.pdf> acesso 05/07/2018.

Para a autora, a *performance* é uma experiência única, vivenciada e estabelecida pela presença. Como exemplo, relatamos o encontro com Bernardet. A primeira vez que o vimos e ouvimos se deu durante um debate⁶⁶ sobre a condição corpórea e a não personificação dentro do cinema de ficção contemporâneo. O estado de *performance* seria para ele a circunstância em que o corpo presente é levado ao estado performático, condição derivada da provocação de um diretor de cena - o *metteur-en-scène*.

Esse modo de encenação ocorre também nos trabalhos que Bernardet desenvolveu com Taciano Valério⁶⁷. Em contraponto a esse olhar, quando se refere à personagem de ficção, Paulo Emílio Salles Gomes (2014) afirma que “a personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator” (SALLES GOMES, 2014, p.114). A personagem e o estado de *performance* se diferenciam pela modalidade da presença do ator.

Uma interpretação reducionista da defesa de Bernardet sobre o próprio desempenho pode levar a crer que o teórico tema possíveis críticas à sua atuação. Outra leitura aponta para a alegação das peculiaridades do encontro entre *metteur-en-scène* e o ator. Da mesma forma que encontramos diretores que evitam trabalhar com atores profissionais, observamos uma prática comum na produção cinematográfica contemporânea brasileira que é o uso de não-atores para representar personagens de ficção. Por outro lado, Jacqueline Nacache ao tratar dos atores do *mainstream* afirma: “O ator não é a personagem de ficção. Não posso confundi-los, sobretudo tratando-se de um rosto conhecido, carregado de vidas anteriores” (NACACHE, 2012, p.12). Este paradoxo pode nos remeter para o entendimento de que o não-ator, na narrativa ficcional, mesmo que esteja em estado de *performance*, também não é uma personagem. O que nos interessa, enquanto pesquisa, é refletir sobre esse tema, buscando, através de critérios qualitativos, fazer uma separação entre uma boa e uma má atuação para o cinema. Para além dos preceitos subjetivos, ao ator exige-se versatilidade e fidedignidade, enquanto que o não-ator é isento da primeira virtude, mas não da

⁶⁶ Encontro ocorrido durante a programação do 42º Festival de Cinema de Gramado, o debate aconteceu no dia 11 de agosto de 2014, na cidade de Gramado, acerca do filme curta-metragem de ficção, *Compêndio* (Eugenio Puppo e Ricardo Carioba, 2014). O crítico e teórico de cinema Jean Claude Bernardet defendeu que não atua ou representa personagem, que o velho tetraplégico que brinca com uma bolinha na mão, que vemos na tela, não é uma personagem e sim ele mesmo em um estado induzido pelo diretor: o estado de *performance*.

⁶⁷ Taciano trabalhou com Jean-Claude Bernardet no filme *Pingo d'água* (2014) e na série *GIGA* (2016, 2017, 2018 e 2019).

segunda. A legitimidade no campo da atuação no audiovisual, conquistada pelo ator/atriz, está registrada nos trabalhos que produz. Advém das metodologias, técnicas e métodos desenvolvidos durante os mais de cento e vinte anos de cinema, movimento que criou escolas importantes de atuação que apontamos há pouco.

Procuramos defender aqui o papel do *metteur-en-scène*, elemento fundamental para obter uma boa atuação no cinema, seja do ator ou do não-ator. No papel de observar o que compõe o quadro, as personagens, os objetos de cena, o cenário, como também o que ficará fora desse quadro, o fora de campo, é uma extensão do quadro que mesmo não estando visível pode por ele pode ser sugerido. Na posição de *metteur-en-scène* o diretor pondera as escolhas e com o poder que lhe é aferido avalia as possíveis consequências de sua tomada de decisão. Ações que procuram controlar e ajustar as relações entre os inúmeros elementos que compõe o espaço de gravação. Ramos (2008) comenta sobre o que a composição fora de campo e dentro do espaço fílmico provocam em uma *encenação-atitude*.

Na *encenação-atitude* uma relação de completa homogeneidade entre espaço fora-de-campo e espaço fílmico. Os comportamentos detonados pela presença da câmera são os próprios comportamentos habituais e cotidianos, com alguma flexibilização provocada, justamente da câmera e equipe. (RAMOS, 2008, p.45)

Discutidos no capítulo anterior, estado de *performance* (na ficção) e *encenação-atitude* (no documentário) convergem nas relações entre câmera e intérprete. A similaridade é revelada dentro e fora do campo fílmico. No entanto, é na existência de um *metteur-en-scène* e na relação entre ele e o ator (ou não-ator) que se constrói, para o espectador, personagens cinematográficos como no caso da Trilogia Cinza. Entre as semelhanças na direção de um ator e de um não-ator, do cinema de Taciano Valério, estão os disparadores, estímulos que o diretor desfere na iminência da cena. Percebemos na práxis do diretor uma condução da encenação que pretende despertar ou propiciar ambivalências em atuações próximas a do estado de *performance*.

O trabalho com não-atores tem se mostrado uma tendência no cinema independente no Brasil e pode ser observado em *Rifle* (Davi Pretto, 2017), *Castanha* (Davi Pretto, 2014), *Branco sai preto fica* (Adirley Queirós, 2014), *Era uma vez Brasília* (Ardilely Queirós, 2017), *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa, 2014), *Arábia* (Affonso Uchoa e João Dumans, 2017), *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro,

2012) e *Mais do que eu possa reconhecer* (Allan Ribeiro, 2015), filmes que apresentam abordagens transitórios entre os modos ficcional e documental. Davi Pretto, por exemplo, usa como tática a convivência com as pessoas que irão se tornar personagens de seus filmes⁶⁸. Ao passar meses observando e convivendo com possíveis participantes do filme, ele constrói um laço de confiança e habitua os não-atores à presença da câmera e à equipe.

A concepção da Trilogia Cinza não é diferente de quaisquer outras obras ficcionais, no que se refere ao trabalho do fotógrafo, da equipe, e principalmente, do elenco. A marca do diretor nestas obras, contudo, está no processo criativo com atores paraibanos experientes, com os quais mantém laços afetivos em virtude da década de convivência. Esta dinâmica nos oferece um caminho para o entendimento do estilo de um diretor que também é autor.

Ao trabalhar com um roteiro aberto, passível de modificações, ou até mesmo sem o texto pronto, apenas com indicações, Taciano Valério concretiza sua *mise-en-scène* por meio de motes. Quer despertar os conflitos do ator ou o do não-ator a partir da revelação dos seus próprios dilemas. A cada cena um disparador torna-se uma ponta de lança para que aflore algo a ser gravado. Permeia na cena o acaso e a potencialidade do imprevisto espontâneo. O disparador pode ser recebido com uma indicação ou com um tema, ponto para se chegar a uma cena orgânica, crível aos olhos de quem irá assistir ou para encontrar o efeito de estranhamento que uma cena *nonsense* provoca.

Este conceito de disparador definido e criado pelo diretor, no nosso entender, se aproxima da definição de cinema dispositivo, entendido por C  zar Migliorin (2005) “como estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo” (MIGLIORIN, 2005, p.1). Um modo de cinema presente na recente produ  o cinematográfica ficcional contemporânea brasileira.

3.2 O DISPARADOR

O disparador    uma proposta c  nica, no final das contas    uma proposta de cena.    uma proposta de cria  o.    uma situa  o posta que e Taciano Valério lança para que a partir dela a gente v   onde vai chegar (...)    um ponto de partida, porque está dentro dessa lógica de improvisa  o, de você não saber onde

⁶⁸ Trecho da entrevista de Davi Pretto concedida ao programa de *podcasting*, que    uma publica  o de arquivos multim  dia na internet, chamado Primeiro Tratamento. Disponível em: <<http://www.primeirotratamento.com.br/2018/04/11/primeiro-tratamento-davi-pretto-ep23-roteiro/>> acesso 16/07/2018.

vai chegar⁶⁹.

Isso tem a ver com uma coisa que Taciano Valério faz. Ele deixa algumas cartas na manga para na hora da cena jogar aquilo para gente, entendeu? São coisas que não estão no roteiro. São coisas que fazem o personagem ir para outro lugar, de repente, sabe? Uma coisa assim, de surpresa, que às vezes funciona e às vezes é um desastre⁷⁰.

Para Paulo Phillipe, ator dos longas metragens *Onde Borges tudo vê* (2011), *Ferrolho* (2012) e *Pingo d'água* (2014), o disparador é uma proposta de cena, um ponto de partida. Para Verônica Cavalcanti atriz das mesmas obras, esse disparador está nos subterfúgios que o diretor guarda para o momento do *set*. No nosso entendimento este é o plano acontecimental que Taciano Valério vislumbra que discutiremos mais à frente, cena regida por um efeito dominó que se inicia com o disparador. Ele é um ponto de partida e o modo pelo qual o diretor ao provocar os atores tem como consequência o desencadeamento de fatores na cena. Este é o desenvolvimento que se reflete no processo de gênese criativa presente nas obras da trilogia.

Nossa predição sobre este acontecimento deriva, neste caso, do campo semântico da linguagem psicanalítica de Taciano Valério para a negociação com os atores e seus próprios limites. Como afirma o ator Paulo Phillipe, “Ele [Taciano] acaba trazendo muitas ferramentas da psicologia. Então o material do trabalho do ator é o seu corpo, é a sensibilidade. É a sua subjetividade, é ele mesmo, com ele mesmo”⁷¹. Os elementos de exploração do autoconhecimento e do narcisismo, inerentes à atividade da atuação, são formas, entre outras, que o diretor busca para seduzir os atores e acender seus desempenhos.

No processo criativo coletivo observado dentro *set* de Taciano Valério, ele assume a posição *metteur-en-scène* e dispensa a superioridade hierárquica para dialogar com os atores. Depois de construir laços afetivos fortes o diretor age como se os colocasse para deitar em um divã. Assume o papel de mestre, de professor, de uma pedagogia libertadora, ou seja, aquele que sabe um pouco mais sobre um tema e ensina de forma horizontal, reconhecendo, trocando e apreendendo com os saberes do outro. Esse direcionamento pode ser conferido com o depoimento de Paulo Phillipe:

Taciano faz com que a condição da cena torne-se um lugar meio

⁶⁹ Entrevista do ator Paulo Phillipe ao autor em 17/11/2018.

⁷⁰ Entrevista da atriz Verônica Cavalcanti ao autor em 22/10/2018.

⁷¹ Entrevista do ator Paulo Phillipe ao autor em 17/11/2018.

terapêutico e nos coloca em situações desafiadoras. Ele coloca situações, por isso eu digo, aí que eu acho que entra um pouco de perversão. (...) ele coloca a gente para ir ao encontro dos nossos próprios conflitos e fica observando o que surge ali. Eu acho que tem uma frieza de nos provocar.⁷²

Onde e como esse disparador, esse estopim para uma cena, opera neste *modus operandi*. Adotamos no primeiro capítulo e discutimos ao longo do texto o conceito de disparador como gatilhos de signagem, estímulos verbais e visuais. Segundo o diretor, os temas explorados nas narrativas ou nas anti-narrativas são direcionados para que o ator, o *performer*, explore o seu impulso de morte, *thanatus*⁷³.

Entendemos que o disparador é a busca do despertar, no encontro com outro ator, o *conatus*, sua força, seu impulso de existir e de perseverar na existência. Como afirma Giacóia Jr., (2018), o *conatus* está “ligado ao desejo que é o ímpeto de preservar a nossa existência e buscar o conhecimento (...). Bons encontros são aqueles que aumentam nossa potência, maus encontros são aqueles que diminuem nossa potência⁷⁴”. Logo, podemos deduzir que se os bons encontros são experiências de alegria, de aumento na potência de viver e o disparador pode ser este estímulo, esse empurrão para a criação de uma experiência alegre.

O que podemos entender por disparador não nos parece uma exclusividade do diretor Taciano Valério. Está presente na maturação da função de um diretor de cena na cadeia produtiva do cinema. Pode ser percebido como estratégia, do dispositivo, ou o jogo afetivo entre os atores e diretor, situação que precede a gravação da cena ou o momento em que ocorre a ação. Um dos métodos contemporâneos utilizados na relação ator-diretor é a extrojeção⁷⁵, um conceito da psicologia experimental. Enquanto a introjeção fornece elementos para que o ator/atriz crie subterfúgios para a personagem, a extrojeção retira dos atores todas as construções pré-existentes da personagem no

⁷² Entrevista do ator Paulo Phillipe ao autor em 17/11/2018.

⁷³ *Thanatus* ou Tânatos é o nome dado ao deus da morte da mitologia romana. “Na psicanálise o conceito de pulsão não é nada simples, visto que é uma abstração teórica necessária, que busca romper com a dicotomia mente e corpo. A pulsão seria um conceito limítrofe entre o somático e o psíquico. Algo que impele o organismo a agir em determinada direção”. Disponível em: <<http://www.rodadepsicanalise.com.br/2013/11/eros-e-tanatos-nossas-porcoes-de-vida-e.html>> acesso 10/07/2019.

⁷⁴ Trecho de entrevista com Giacóia Jr. para o programa audiovisual Café Filosófico, na série “A política dos afetos” concedida 08/07/2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7-rhnazXswA>> . acesso 06/06/2019.

⁷⁵ “Processo da psicologia experimental que consiste em observar as reações psíquicas internas por meio das respostas dadas a situações que se provocam intencionalmente” Disponível em <<https://estraviz.org/extroje%C3%A7%C3%A3o>> acesso 23/07/2019.

momento da cena. Uma prática de grande utilidade para atores experientes que já vivenciaram muitas personagens. Através desta técnica, evitam-se vícios de linguagem, cacoetes e partituras corporais de outros trabalhos vivenciados. Sobre esta estratégia Ribeiro (2014) observa:

À medida que temos um processo criativo fundamentado na singularidade do ator e na extrojeção, em processos que buscam por um ator que performe em cena, reavivando no aqui e agora da ação suas partituras físicas e partituras de encenação, pontuamos esta busca por uma estética da espontaneidade. (RIBEIRO, 2014, p.15)

Verificamos, na pesquisa de campo realizada durante as gravações da série *GIGA*, que Taciano Valério dialoga com essa ética da espontaneidade que Ribeiro (2014) nos aponta. O diretor inclusive interfere durante a gravação falando para os atores, dirigindo-os em voz alta, sem se preocupar com o registro de sua intervenção pelo áudio, técnica usada muitas vezes por Glauber Rocha em *A idade da Terra* (1980). Percebemos, e somos levados a induzir, que essa atitude pode ser um resquício do cinema direto, abordagem historicamente enraizada na experiência da produção de cinema no estado da Paraíba. Uma condução que está em harmonia com a ética da espontaneidade e a presença da cocriação com atores, que os novos diretores contemporâneos adotam na *mise-en-scène* de suas obras. Ainda sobre a atuação nessa ótica, Ribeiro (2014) comenta:

Permeada pela fluidez e pela ideia de tempo presente, esta estética rompe com a ideia de realismo e naturalismo, propondo à cena a impressão de algo construído diretamente na cena. (RIBEIRO, 2014, p.15)

No nosso entendimento, Taciano Valério se coloca no papel de um bom entrevistador. A entrevista é um espaço de espontaneidade. Essa característica potencializa a relação do diretor com os atores, bem como o deixa seguro nesta posição. Na condição de diretor-entrevistador, Taciano Valério, está protegido em sua experiência na ação documental participativa-reflexiva⁷⁶, interferindo na encenação e propondo desafios para o interlocutor. Com essa dinâmica de trabalho, no processo de

⁷⁶ O modo de abordagem participativo-reflexivo é a união de duas abordagens do real da classificação proposta por Bill Nicholls no livro *Introdução ao documentário*, 2005. O primeiro, o modo participativo, é aquele no qual o pesquisador está em campo e reflete sua intervenção sobre a sua presença na cena. O modo reflexivo não só reflete sobre este lugar participativo da abordagem como o anuncia a relação entre documentarista e quem é filmado e evidencia os procedimentos de filmagem os revelando ao espectador.

construção narrativa, surgem, neste jogo, apontamentos para as improvisações dos atores e não-atores. Vimos, na pesquisa de campo, a regência de ações performativas dos atores e as transformações singulares em seus corpos. A proposta de enfrentar medos e limites, durante a experiência de atuar sobre a direção do realizador durante as filmagens da série *GIGA*, foi exercida pelos atores com verossimilhança e autenticidade. Aqui, em uma análise de um observador participante, acreditamos que provocar atores levando-os a sair da zona de conforto é desafiar a sua flexibilidade física e moral. A incursão na linha de perigo é um dos caminhos que o diretor percorre em suas produções, isto é uma tentativa de construir tendências singulares na rotina cinematográfica.

A subjetividade nas relações afetivas que permeiam a produção de um filme, enquanto trabalho coletivo, incide profundamente no desempenho dos partícipes. No campo da atuação, estas relações afetivas ocupam lugar de destaque para os atores e se tornam explícitas no resultado final do trabalho. Os ambientes construídos para utilizar o dispositivo tornam a encenação uma procura por um lugar de primeiros encontros, de aberturas para o acaso e a intensidade da cena provoca uma reação de prontidão nos atores atentos. Os reflexos espontâneos desta encenação são absorvidos pelo que Taciano Valério nomeia de plano acontecimental, lugar em que o acaso é esperado. Sobre este conceito Taciano Valério (2018) afirma:

Busco sempre provocar o acontecimento ou ler o acontecimento que se provoca. Acho complicado chegar com o acontecimento pronto, ou melhor, a cena; a cena é sempre algo não imanente, cartesiana, cheia de apriorismos. Não que seja ruim, mas acho que provocar um acontecimento ou deixar-se ser trabalhado pelo acontecimento que se insinua mora o ato que se desdobra no exercício do viver cinematográfico. A grande questão é: ou fazemos isso para manter a chama do cinema acesa, ou, repetimos a cena de sempre.

Sobre o acaso na cena, Salles acredita na sua “antecipação”:

Há relatos de acasos que foram, de certo modo, “construídos”, mesmo que recebam a descrição de um inesperado absoluto. O artista coloca-se, nesses casos, em situação propícia para intervenção do elemento externo, como se fosse um fotógrafo que visita um mesmo local várias vezes, aguardando por uma luminosidade inusitada. Há, nesses casos, uma espera pelo inesperado. (SALLES, 2013, p.43)

O inesperado acaba por tornar-se espontâneo no corpo dos atores e estes

dependem de circunstâncias, de sua relação com o diretor e, em certa medida, das condições de produção para a atuação na cena. A rota de uma obra cinematográfica pode ser alterada temporariamente, como também definitivamente, isso depende do referencial, da etapa em que se encontra e do acaso que incorre. Na etapa da filmagem, o inesperado reflete diretamente no resultado final do trabalho. Salles (2013) observa:

A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois deste acolhimento, não há retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido. (SALLES, 2013, p.41)

A abertura para os disparadores na condução da *mise-en-scène* está em consonância com a possibilidade de incorporar o acaso como elemento constituinte e propulsor da cena. A cada interrupção na rota da produção criativa, novas possibilidades emergem. Confiar no improvável é parte desta incerteza que move a gênese dessa trilogia. O diretor nos relatou que alguns técnicos no *set* duvidaram de que o material que estava sendo produzido seria passível de uma montagem. Acreditamos que este é um dos grandes riscos do inacabamento em uma obra cuja *mise-en-scène* transita entre o disparador e o plano acontecimental.

3.3 PERCURSOS COLETIVOS, CRIATIVOS E AFETIVOS DA TRILOGIA CINZA

Pingo d' água não teve roteiro algum. (...). Então era uma ideia de fazer um terceiro filme falando desses dois iniciais. Fazer um filme que refletisse os meios de produção de *Onde Borges tudo vê* e *Ferrolho* (...), mas era muito essa discussão do valer a pena, do fazer artístico. Nós, o grupo de atores, levávamos isso com a melhor das intenções. Acho que isso vem do fazer no teatro onde também gostamos de nos encontrar para debater, ensaiar e fazer as peças. Talvez a galera da parte mais técnica do cinema não tenha uma relação tão afetiva como a dos atores⁷⁷.

A experiência da produção dos três processos criativos está contemplada na fala de Paulo Phillipe acima, quando se refere aos processos investigativos no cinema da Trilogia Cinza, sobre a afetividade dos atores e de outros trabalhadores nos *sets* de filmagens do diretor. Estes temas que o ator aponta serão tratados neste tópico. Iremos discutir sobre as três obras embasadas em três pontos principais: a abordagem cognitivista de David Bordwell (2013), o uso dos relatos dos atores e do fotógrafo nos

⁷⁷ Entrevista do ator Paulo Phillipe ao autor em 17/11/2018.

sets e, por último, um comentário sobre alguns *frames* do filme. A abordagem teórica dialoga com as visões dos atores sobre o trabalho do diretor e reflete sobre algumas decisões do *modus operandi* em relação ao resultado almejado pelo diretor.

As trajetórias na produção do cinema são coletivas e envolvem diversos obstáculos característicos da interação entre os participantes. Expor algumas dessas dificuldades no decorrer da produção dos filmes da trilogia também está em nosso horizonte. Sobre os processos coletivos Salles (2013) expõe:

Em relação à tendência comunicativa do ato criador, devemos mencionar também os processos coletivos, como nos casos do cinema, do teatro, da dança e da música. São manifestações artísticas que envolvem um grupo de artistas e técnicos que desempenham papéis de grande diversidade. Como consequência, mostram uma rede criadora bastante densa. Tudo que está sendo descrito e comentado ganha complexidade da interação (nunca fácil, de uma maneira geral) entre indivíduos em contínua troca de sensibilidades. (SALLES, 2013, p.56)

Essa interação necessária e inevitável da arte coletiva, como é o caso do cinema, está presente quando o assunto é análise genética. Assim sendo, as relações afetivas e produtivas entre atores, diretor e equipe continuam permeando nossa reflexão, mas também voltemos aos contextos históricos e econômicos para contextualizar a Trilogia Cinza.

O *modus operandi* no *set* do diretor apresenta situações de apenas uma das etapas no movimento criador do cinema. Isto inclui retornar às especificidades do artista que estão presentes nesta trilogia discutidas até aqui, como os conceitos que envolvem a *mise-en-scène*, o estado de *performance*, o disparador e o “plano acontecimental” que depende da presença, do corpo. Adentramos em outro processo criativo durante a geração das novas obras e refletimos, guiados por um olhar analítico-interpretativo, os filmes da trilogia. Neste sentido, percebermos que eles são parte de uma obra em andamento, que os coloca como parte de um processo maior de tendências. Uma pesquisa que aponta para a construção de um estilo no *set*, no cinema realizado por Taciano Valério. Como aponta Salles (2013), este olhar que procuramos apresentar se situa na estética do movimento criador:

Trata-se de uma visão que põe em questão o conceito de obra acabada, isto é, a obra como forma final e definitiva. Estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade. Isto nos permite falar, sob o ponto de vista do artista, em sua estética em criação. (SALLES, 2013, p.33-34)

Ao tratarmos de revisitações das experiências de membros da equipe da filmagem sobre os filmes finalizados também observamos as tendências artísticas que decorrem nas obras posteriores vivenciadas. Os procedimentos estudados no movimento criador no cinema contemporâneo, neste estudo de caso, pretendem apresentar reflexões sobre os possíveis caminhos para outros processos criativos coletivos.

3.3.1- *Onde Borges tudo vê*

Durante *Onde Borges tudo vê* ficávamos eu, Verônica e Taciano Valério conversando a noite toda. Tudo para encontrar as saídas das cenas do dia seguinte. Isso ocorre principalmente quando o filme se alonga⁷⁸

O ator Everaldo Pontes nos fala acima sobre o processo de investigação artística deste filme e se entusiasma ao lembrar do encontro entre elenco e diretor, essa foi a primeira experiência entre ator e Taciano Valério. Os três se unem a Paulo Phillipe, que aparece na segunda etapa do processo do filme, e formam o núcleo que perdurará em obras posteriores. Pontes, nesta citação, também revela que originalmente o processo de trabalho previa um número menor de encontros, pois se referia a um curta-metragem.

O filme de longa-metragem *Onde Borges tudo vê* possui 75 minutos de duração e 160 planos. A duração média de plano (DMP) é de 28 segundos e o plano sequência de maior duração é o décimo nono plano, que possui 9 minutos e 26 segundos. O filme constrói sua dinâmica de planejamento e produção totalmente vinculada às questões econômicas por causa da contingência no parcelamento de recursos provenientes do prêmio Augusto dos Anjos FIC/PB, no ano de 2010.

Priorizamos em nossa análise observar o processo criativo da *mise-en-scène* de Taciano Valério nos quesitos disparador e estado de *performance*, contextualizando essa *mise-en-scène* com as questões de produção, que englobam desde o financiamento dos editais passando pelo trabalho em equipe e do papel da *brodagem* e os interesses de ordem afetiva que permeiam a participação dos técnicos e atores em um projeto dessa natureza. Mesmo com um pequeno orçamento, a produção deste filme prezou pelo gerenciamento dos recursos seguindo as regras jurídicas de prestação de contas previstas no edital. O aspecto gerencial de uma produção com aporte de recurso público contrata serviços de mão de obra especializada e viabiliza logisticamente a produção.

⁷⁸ Entrevista do ator Everaldo Pontes ao autor desta pesquisa em 27/10/2018.

O discurso do diretor Taciano Valério para convencer seus atores a participarem do primeiro filme da trilogia, com poucos recursos, estava apoiado no argumento de prospecção de uma carreira em longas-metragens. Entre os atores, que foram formando um coletivo, o único que possuía uma carreira estabelecida era Everaldo Pontes. A oportunidade de se fazer um longa-metragem constitui uma experiência de maior duração para os atores. A participação em um projeto com este perfil possibilitaria um investimento pessoal na carreira, de fé na própria imagem e no teste sobre o domínio de competências.

A observação inserida na análise cartográfica, e por isso assimilada à experiência como ator, refletiu sobre a concórdia da relação de trabalho de *brodagem* e confirma a vinculação à temática da afetividade. Sob este ponto de vista do encantamento, ao ator a condição de cocriadora parte do ofício e abre possibilidades para a permanência de sua atuação média cinema em um circuito de exibição. Mesmo com atuações controladas por uma *mise-en-scène* rígida, os atores são cocriadores ao emprestar seu corpo e permanecer com sua imagem registrada no filme.

A possibilidade de construir uma personagem e contar uma história junto com o diretor é inerente ao teatro e ao audiovisual. Desta forma, podemos deduzir que os atores sentem que assinam a criação nos filmes, com os papéis que desempenham ao longo de uma carreira. O artifício utilizado por Taciano Valério no caso de *Onde Borges tudo vê*, para seduzir seu elenco pode ser capaz de afetar qualquer trabalhador da produção. Assim, a possibilidade de vivenciar uma produção cocriativa pode atrair pela visibilidade como pelo desenvolvimento profissional, seduzindo a equipe a trabalhar fora da lógica estritamente econômica, mas que flerta com o desejo de *establishment*.

O filme *Onde Borges tudo vê* se inspira na paixão literária do diretor pelo escritor argentino Jorge Luís Borges. Este autor cultivava a morte como tema marcante em sua literatura. A intervenção dos atores neste filme se inicia pela transformação do roteiro, através de um processo colaborativo que quebra o formalismo do texto adaptado pelo diretor. Segundo o relato dos atores, eles discutiram a pantomima, a movimentação em cena e as situações de conflito e assim, adaptaram a rigidez proposta pelo roteiro às suas sugestões criativas. Acreditamos, neste caso, os caminhos percorridos pela estrutura clássica de fotografia era alimentada por uma *mise-en-scène* cocriativa. Este processo se amplia quando a fotografia dos filmes transita para uma forma fluida nos outros filmes da Trilogia Cinza, tampouco distanciando o diretor da condução clássica da *mise-en-scène*.

Se o processo criativo da *mise-en-scène* passa pelo preparo, criação e vivência de situações a construção de ambiências e permite registros oportunos. Taciano Valério e os atores desenvolveram ambiências nos filmes da trilogia para promover uma experiência sensorial acompanhada pela fotografia de Breno César. Na nossa compreensão, o fotógrafo se especializou em uma forma sem a rigidez do equipamento tripé ao se relacionar ao tipo de *mise-en-scène* presente no filme *Onde Borges tudo vê*. Os planos deste filme são fixos e a *mise-en-scène* possui marcação espacial, porém com liberdade gestual e diálogos improvisados.

Em *Onde Borges tudo vê* fotógrafo e diretor estão em sintonia com o elenco. Nesta perspectiva, o roteiro foi debatido entre eles em encontros antes e durante a filmagem. Uma imersão laboratorial que incluiu assistir a filmes juntos, fazer leituras e ensaios. A encenação registrada parte de propostas construídas em conjunto com os atores. Estas são informações extraídas das asserções presentes nas entrevistas como os atores. Nossa percepção é que, ao dividir com os atores a construção da encenação, o diretor aumenta a porção de criação dos atores na obra audiovisual.

Neste primeiro filme da trilogia o diretor nos forneceu, como material de pesquisa, um roteiro com 41 páginas. O texto apresentado por Taciano Valério é resultado das transformações desenvolvidas durante três anos, que gerou alguns tratamentos do roteiro e promoveu alguns encontros esparsos entre atores, diretor e equipe. Esta construção aconteceu durante o processo de desenvolvimento do roteiro e a execução projeto. Um trabalho que iniciou antes da aprovação no edital FIC-Augusto dos Anjos e seguiu até a última etapa de filmagem. Este é um exemplo de roteiro permeado por transformações desenvolvidas a partir das relações afetivas construídas entre atores e diretor.

Induzimos ao raciocínio de que *Onde Borges tudo vê* com seus planos fixos, bem pensados e arquitetados, se converge com o jogo de esconder e mostrar, atribuído às entradas e saídas dos atores em quadro, com a locomoção dos atores na *mise-en-scène*. Por este motivo, buscamos representar nas próximas páginas um apontamento de entradas e saídas, descrevendo as imagens que compõe a 19ª cena. Ao apresentar dezoito *frames*⁷⁹ do primeiro filme da trilogia revelamos a movimentação dos atores neste longo plano-sequência. Observamos os deslocamentos exercido pelos atores dentro de plano em profundidade e o uso dos espaços fora do campo filmico. Essa

⁷⁹ *Frame* é o termo em inglês que quer dizer moldura, quadro, é um quadro parado (fotograma) de um produto audiovisual.

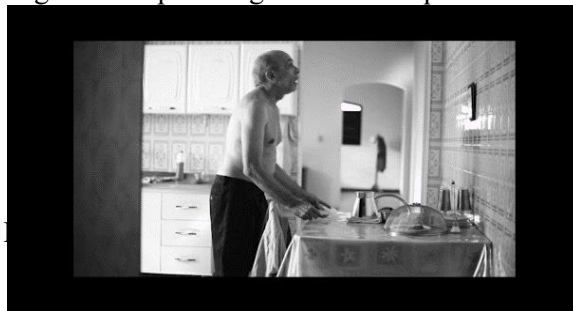
movimentação remete a construção de *mise-en-scène* em um único longo plano. Este tipo de recurso, de um único ponto de vista, pode ser encontrado no modo clássico de *mise-en-scène* surgido no primeiro cinema. A exemplo do que nos aponta Bordwell (2008), referindo-se a uma cena de *Les Vampires* (1915) de Feuillade. “Fora alguns interlúdios e inserções de material escrito e uma fotografia, Feuillade roda uma cena de quatro minutos com o mesmo posicionamento de câmera” (BORDWELL, 2008, p.91).

Figura 5 - Casa Vazia



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

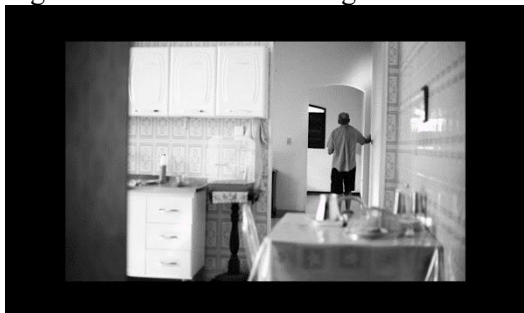
Figura 6 - A personagem entra em quadro



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

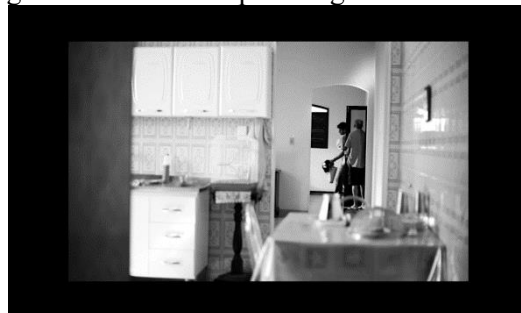
Na figura 5 a cozinha está vazia, sem personagens e na figura 6 vemos a personagem Napoleão (Everaldo Pontes), que é cego. Ele está em quadro com o rosto de frente para a parede e ao ouvir a campainha da casa tocar segue em direção à porta. Na figura 7 observamos Napoleão dirigir-se ao fundo do quadro se apoiando na parede e na figura 8 ele abre a porta para a personagem Romão entrar.

Figura 7 - Deslocamento longitudinal



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

Figura 8 - Entrada da personagem Romão



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

Na figura 9, Romão (Fabiano Raposo) caminha para a mesa em primeiro plano, obstruindo parcialmente a personagem Napoleão, que fecha a porta. Vemos os dois na imagem. Em seguida, na figura 10, Romão encontra totalmente Napoleão e sua movimentação aponta em direção ao corredor à direita do quadro.

Figura 9 - Romão em segundo plano e Napoleão ao fundo do plano



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

Figura 10 - Romão encobre totalmente Napoleão



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

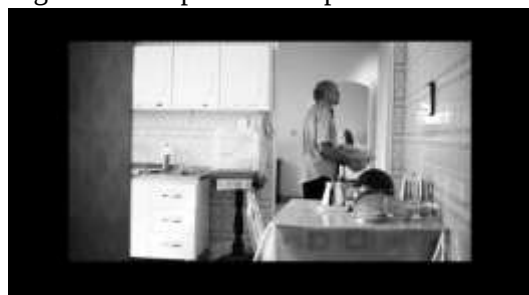
Na figura 11 Romão completa a ação e entra no corredor. Ele se dirige a uma entrada do corredor à direita e desaparece. Na figura 12 Napoleão conversa com Romão, que está fora de quadro. O tema abordado é o início do conflito da cena o assunto é a ração do *hamster*.

Figura 11 - Romão entra no corredor



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

Figura 12 - Napoleão olha para o corredor



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

Na figura 13 a personagem Napoleão, após ouvir a campainha tocar novamente, segue para a abrir a porta da casa. Na figura 14, Yara (Verônica Cavalcanti) está dentro da casa e caminha em direção à câmera. Em primeiro plano, ela esconde Napoleão.

Figura 13 - Napoleão se desloca longitudinalmente até a porta da casa



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

Figura 14 - A personagem Yara encobre Napoleão

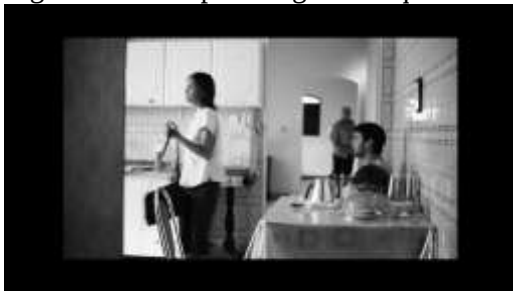


Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

Na figura 15 as três personagens estão em quadro; Yara se dirige esquerda, em direção à pia da cozinha. Na figura 16 Yara já está fora de quadro e

Napoleão olha para a esquerda e se fala com ela.

Figura 15 - Três personagens em quadro



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

Figura 16 - Napoleão olha para esquerda



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

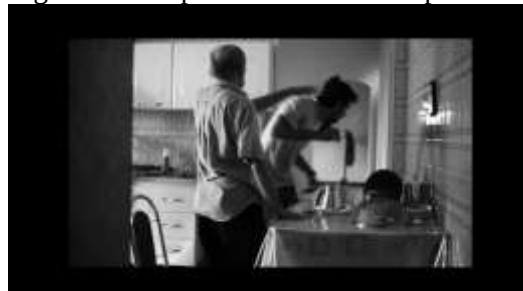
O clímax da cena se encaminha: na figura 17 Romão, enquanto fuma, ofende Napoleão. Na figura 18 Napoleão dá um tapa em Romão.

Figura 17 - Romão fuma



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

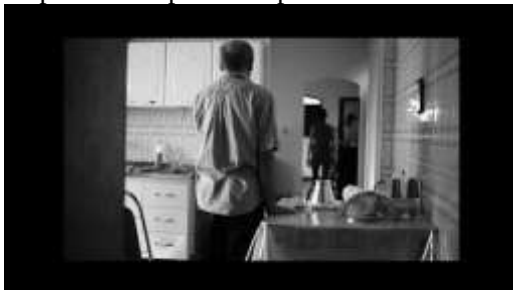
Figura 18 - Napoleão desfere um tapa



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

Na figura 19 vemos as três personagens em quadro: Napoleão em primeiro plano, Romão e Yara ao fundo do quadro, ele saindo da casa e ela o acompanhando. Na figura 20 Napoleão se caminha para frente do corredor e oculta a personagem de Yara.

Figura 19 - Três personagens em quadro. Napoleão em primeiro plano



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

Figura 20 - Napoleão encobre as duas personagens



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

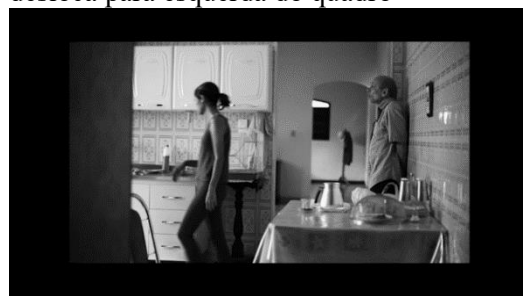
Na figura 21 Napoleão se encosta na parede e revela Yara no corredor. Na figura 22 a cena alcança o seu desfecho: Yara segue à esquerda do quadro, para fora do campo fílmico, enquanto Napoleão continua encostado na parede.

Figura 21 - Napoleão encosta na parede e revela Yara



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

Figura 22 - Desfecho da cena. Yara se desloca para esquerda do quadro



Frame do filme *Onde Borges tudo vê*

Lembramos que o roteiro de *Onde Borges tudo vê* é readequado pelos atores para pautar a composição e que há, em algumas cenas, a inserção de disparadores. Como discutido, o disparador pode apresentar o conflito e também fomentar os dilemas das personagens. Nesta cena não há disparador. Romão é um ex-empregado de Napoleão, deficiente visual e ex-vidente, um funcionário público aposentado. Yara a nova empregada que chega, ocupa, também a função do ex-empregado, de ler para Napoleão. E por fim a personagem Napoleão cria, como animal de estimação, um *hamster* de nome Borges. O conflito está localizado no roteiro, quando Romão revela que deixou de comprar a comida do *hamster* para comprar um jornal, a fim de estudar para um concurso público. Depois da discussão sobre funcionalismo público e o desrespeito de Romão, Napoleão revoltado lhe dá um tapa na face. Romão não revida e sai da casa. Yara presencia tudo e vai até a porta e a fecha. Yara possui uma relação afetiva com Romão, uma informação importante do enredo que será apresentada posteriormente na narrativa.

A cena é um plano fixo longo; o quadro, povoado pelas entradas e saídas dos atores no campo filmico. O corredor em profundidade, a porta de entrada à direita do quadro no meio do corredor e a parte da cozinha fora de campo ajudam a compor os pontos de fuga para que os atores se desloquem no quadro. Este é um dos pontos que Bordwell (2008) desenvolve sua pesquisa sobre a *mise-en-scène*:

(...) os modos pelos quais a encenação pode guiar nossa atenção dentro de um campo visual complexo, brincar de esconde-esconde com nossas perspectivas congregar atributos como delicadeza ou vitalidade e agenciar uma modalidade de narrativa mais inovadora. (BORDWELL, 2008, p. 40)

Este plano descrito acima é o maior do filme e demandou uma movimentação bem estruturada. Ele apresenta uma encenação que brinca com o esconde-esconde que

Bordwell discute. Uma orquestração de uma cena pode estar vinculada à movimentação, aos gestos e aos textos. Aqui é a coreografia de movimentos singular que pontuam a cena. Ocorre através da ocupação dos espaços dentro e fora do campo fílmico e da ambiência construída. Para Robert Mackee (2006), uma cena qualquer deve possuir um arco tensionado apresentando uma transição emocional de indignação para violência e oferece pistas dos dilemas de cada personagem (MACKEE, 2006). No nosso entendimento, uma cena dessas é preparada para que o acaso ocorra.

Aumont (2006) ao se referir à direção de Orson Welles na década de 1940, nos relata sobre um tipo de encenação, já praticada por Mizoguchi entre os anos 1920 e 1930. Uma encenação em profundidade com planos longos que não desapareceu nesse período como os ocidentais imaginavam porque era utilizada por Mizoguchi. Os críticos e estudiosos achavam que Welles havia retomado deliberadamente este tipo de encenação quando na realidade ela não desapareceu depois que as lentes proporcionaram a retirada da profundidade de campo nos anos 1920. Aumont (2006) nos apresenta dois tipos de planos longos.

[...] ou o plano é longo, mas muito estruturado, ou, pelo contrário, o plano é semi-aleatório, que segue os caprichos de um acontecimento que ninguém domina realmente. O movimento ou a imobilidade da câmera nada mudam, e vemos planos absolutamente estáticos em que o acontecimento é totalmente dominado por um realizador que se tornou “organizador de gestos” e “organizador de posições” (é tipicamente o caso de Welles); e outros, pelo contrário, em que o cineasta se limita a registrar os desenvolvimentos, por eles desconhecidos, de uma situação que lançou (é o caso da maioria dos primeiros filmes de Philippe Garrel). (AUMONT, 2006, p. 131).

Sob o viés da classificação de planos de Aumont (2006), podemos deduzir que a classificação do plano 19 de *Onde Borges tudo vê* está entre o semi-aleatório e o estruturado, pois é regido, como o Aumont (2006) afirma, pelos “caprichos de um acontecimento”, no entanto, a organização de posições de entradas e saídas dos atores havia sido estruturada. O ponto aleatório da cena ocorre com os diálogos e gestos. Os diálogos não correspondem exatamente ao roteiro, eles trazem a espontaneidade das recriações dos atores. O conflito estava previsto para ocorrer, mas a gestualidade da cena e o tempo de duração foram propostos pelos atores. Esta cena possuiu quatro tomadas com durações e atuações bem diferentes. O diretor optou pelo plano de maior duração.

3.3.2 *Ferrolho*

Tem uma cena em *Ferrolho* em que estávamos deitados, eu e uma atriz. Eu olhava e era Taciano e 25 pessoas olhando para mim. Não dava, gente. O Taciano sacou e disse: Para! Para todo mundo, vamos fazer um intervalo. Ele me pergunta em um canto, que é que está havendo? E eu disse, Taciano, tem que ficar você, eu e o fotógrafo, para que isso tudo de gente? O diretor tem que sacar essas coisas⁸⁰.

O ator Everaldo Pontes nos fala aqui sobre um momento de sensibilidade do diretor. Entender a hora de parar o *set* para Everaldo pode até ser um disparador. “Um disparador talvez seja isso, não sei. Intervalo! E sai, deixa o ator (...). Dá um intervalo, vai todo mundo para um canto ajeitar a câmera e o ator fica lá sozinho⁸¹”. Em *Ferrolho* entender os ânimos da equipe foi de fundamental importância para conter os problemas que ocorreram no *set*, com o princípio de reorganização das ordens do dia⁸².

O segundo filme da trilogia, o longa-metragem *Ferrolho*, possui 84 minutos de duração e 482 planos. A DMP é de 10,5 segundos e o plano-sequência de maior duração é o de número 269 e que possui 3 minutos e 30 segundos. Este filme se diferencia dos outros dois que compõe a trilogia, principalmente pela montagem, pois apresenta a quantidade de planos três vezes superior. Como referido no primeiro capítulo, o filme foi realizado em Caruaru, interior de Pernambuco. Seu aporte financeiro tem provimentos da FUNDARPE. Em *Ferrolho*, o roteiro foi reescrito um dia antes de iniciar as filmagens, fato que ocorreu depois de um imprevisto, a saída de uma das atrizes protagonistas da narrativa. O roteiro do filme possui 35 páginas e foi entregue à equipe um dia após iniciar a produção. Um fator que favoreceu o filme em possibilitar aos atores inúmeras experiências de improvisação. As ideias de encenação eram apresentadas e as ambiências eram construídas, principalmente, da interação entre os atores no *set*.

⁸⁰ Entrevista do ator Everaldo Pontes ao autor desta pesquisa em 27/10/2018.

⁸¹ Entrevista do ator Everaldo Pontes ao autor desta pesquisa em 27/10/2018.

⁸² “A ordem do dia é um documento para consulta que deve servir como guia de organização e *check list* para todos os núcleos técnicos envolvidos em uma diária de filmagem. Ela traz um resumo do plano de filmagem previsto para o dia e os detalhes envolvidos em cada uma das cenas, como elenco, objetos de cena, figurino e orientações para a captação de som. Trata-se de um documento que resume as informações necessárias para um dia de filmagem e deve ser entregue sempre no dia anterior.” Disponível em < <http://www.clipeteca.com.br/documentos/> > acesso 25/07/2019.

Figura 23 - Improviso em cena

Frame do filme *Ferrolho*

Figura 24 - Diálogos improvisados

Frame do filme *Ferrolho*

A figura 23 apresenta o ator Everaldo Pontes improvisando em cena. Ele vive a personagem avô do protagonista Ferrolho. Na figura 24 vemos os atores Paulo Phillipe e Zezita Mattos. O ator é o protagonista Ferrolho, que dá nome ao filme, torcedor do Central, time de futebol de Caruaru. A atriz representa a sua avó. Este é um *frame* de umas das cenas no fusca da avó, as cenas que aconteceram neste carro foram todas sem roteiro, são realizadas apenas com as improvisações para construção de ambiências e o uso de disparadores.

No filme *Ferrolho* houve a criação de personagens com nomes e histórias pregressas construídas durante o processo laboratorial em conjunto entre atores e o diretor. Assim como *Onde Borges tudo vê*, foi aprovado um orçamento para a produção de um curta-metragem mas resultou também resultou em um longa-metragem.

Dirigir uma equipe demanda do realizador a tomada de decisões e o gerenciamento dos ânimos que se acumulam em torno de uma produção audiovisual. O relato do ocorrido, da saída da atriz um dia antes do início das filmagens de *Ferrolho*, interferiu diretamente no resultado final da obra. O núcleo principal da trama perdeu a atriz que faria a namorada da mãe do protagonista. Para resolver este problema, o diretor não procurou outra atriz para substituí-la, ao contrário, Taciano Valério transformou o roteiro e mudou a trama. Ele decidiu pela morte da personagem e iniciou as filmagens mostrando seu velório, como veremos nos *frames* a seguir. Esse fator exigiu versatilidade e improviso dos atores, transformando as relações entre eles na construção das personagens e na relação com o diretor e seu modo de fazer fílmico.

Figura 25 - Enterro da personagem Wilma

Frame do filme *Ferrolho*

Figura 26 - Mãe do protagonista Ferrolho

Frame do filme *Ferrolho*

As figuras 25 e 26 apresentam a cena do enterro da personagem Wilma, namorada da mãe de Ferrolho. A cena é toda improvisada e surge para solucionar a dificuldade ocasionada pela ausência de uma atriz do elenco. A mesma que anunciamos ter se retirado do processo um dia antes de iniciar o período de filmagem. Na figura 26 vemos a atriz Verônica Cavalcanti, mãe do protagonista. Na figura 25, ao fundo reconhecemos o ator Everaldo Pontes, que representa o avô de Ferrolho na trama.

David Bordwell (2013) sustenta que a história do estilo cinematográfico foi construída com o que ele chama de método “problema-solução”. Durante a trajetória das produções de cinema, os diretores quebravam a cabeça para resolver problemas técnicos ligados à *mise-en-scène* reportada ao quadro. Sobre as decisões tomadas nessas questões Bordwell (2013) afirma:

A feitura de um filme é uma avalanche de tais escolhas mínimas. (...) O cineasta pode adaptar decisões bem-sucedidas à tarefa em questão. Ao fazer suas escolhas, o cineasta é guiado pelo ofício que dominou, pelos modelos que conhece, pelos ensaios e erros e hábitos de experiência. (BORWELL, 2013, 205)

No caso de *Ferrolho*, podemos fazer um paralelo com o método “problema-solução”. A referência equivalente do método não é sobre os problemas que aparecem reportados ao quadro, mas se encontra no campo da produção e do roteiro. Taciano Valério, ao assumir também o papel de roteirista em *Ferrolho* decidiu matar a personagem Wilma, a namorada da mãe de Ferrolho, e retirar a presença física da personagem na narrativa. Assim, o primeiro dia de *set* de Ferrolho foi o enterro de Wilma. Essa é uma decisão que pode ser comparada ao método “problema-solução” de Bordwell (2013), mas referindo-se a diretores que também são autores que interferem no roteiro e na produção.

O caso relatado em *Ferrolho* transformou toda estrutura da produção do filme, como também exigiu mais da participação dos atores na cocriação. Essa prática e

experiência para o diretor que foi fundamental para a resolução de problemas parecidos em outra produção posterior à Trilogia Cinza, que relataremos no item 3.4.

3.3.3 *Pingo d'água*

A ideia inicial era refletir sobre o fazer artístico, de fazer *Pingo d'água* com os atores participando deste processo. Era um filme metalinguístico, que Taciano dizia: Oh, quero pegar você na tua casa, fazendo coisas na tua casa, e tal, no teu trabalho e teu fazer artístico, tua vida e a relação com o filme⁸³.

Neste trecho, Paulo Phillipe interpreta a motivação e a abordagem de Taciano Valério ao planejar o processo criativo de *Pingo d'água*. A metalinguagem idealizada, de incluir na diegese os outros dois filmes da Trilogia Cinza, fortalece e justifica a ideia de unidade. Mesmo que a intenção inicial tenha se desviado, este depoimento confirma a busca por uma trilogia. Bernardet, neste filme, recebe uma equipe reduzida do filme, diretor e fotógrafo, para realizar está proposta de abordagem na própria casa do teórico e junto com Taciano Valério construiu trechos poéticos presentes na narrativa. Outro diálogo metalinguístico mantido é sobre a reflexão sobre o ofício e a vida dos atores.

O terceiro filme da trilogia, *Pingo d'água*, possui 77 minutos de duração e 132 planos. A DMP é de 35 segundos, o plano sequência de maior duração é o de número 130 e possui 7 minutos e 25 segundos. Relembramos que o aspecto econômico que diferencia este filme dos outros dois que compõem a Trilogia Cinza é a ausência de aporte financeiro de editais. Este filme contou apenas com apoios e um patrocínio em forma de serviços prestados à produção. Rememoramos aqui, também, que este filme foi realizado em três etapas, nas cidades de São Paulo, Tiradentes e Campina Grande.

Pingo d'água foi realizado sem roteiro. Desde o início do processo ele se construiu apenas com sugestões de encenação e construção de ambiências. Situações que obrigaram os atores e o restante da equipe a recorrer com maior frequência aos universos de improvisação. Os caminhos percorridos nas gravações do filme andaram pela linha da incerteza constantemente durante as filmagens. Trajetória esta que manteve debates deliberativos entre diretor e atores durante as gravações e depois durante a montagem. Estas discussões envolviam a construção da narrativa com as ações de *performances* dos atores, a ficcionalização de seus cotidianos e os temas que

⁸³ Entrevista do ator Paulo Phillipe ao autor em 17/11/2018.

permeiam os atores e encenação ficcional. Negociações que estiveram presentes durante todo o processo de filmagem, contribuindo para o aprimoramento do *modus operandi* de Taciano Valério.

Figura 27 - Uma câmera fluida acompanha o ator



Frame do filme *Pingo d'água*

Figura 28 - Bernardet em estado de *performance*



Frame do filme *Pingo d'água*

As figuras 27 e 28 apresentam Bernardet em estado de *performance* em cena do filme *Pingo d'água*. A cena ocorre na cidade Campina Grande, a câmera na mão treme e acompanha a movimentação do ator. A cena é construída a partir das sugestões e intervenções dos atores.

O material extra que obtivemos desse filme apresenta diálogos entre diretor e atores, discutindo não só atuação, personagens e enredo, mas também apontando contribuições na obra pelas vias das prerrogativas de montagem. Os debates sobre a atuação no cinema estão presentes no filme e também no material extra. Analisamos esse material fílmico, que registra um debate depois de uma sessão do primeiro corte do filme.

Neste material gravado, observamos a presença de boa parte dos atores do filme, o diretor que foi o primeiro montador, o fotógrafo e outros técnicos. O grupo que recepciona o corte do diretor discute fluência e ritmo no filme e também os tipos de narrativa cinematográfica. Percebemos que os participantes do debate defendem seus pontos de vistas e lutam por suas porções de criação e concluimos que todos podem ser, não só cocriadores da obra, mas em certa medida coautores, principalmente o teórico Jean-Claude Bernardet. Uma possível análise do processo criativo na Trilogia Cinza aponta para o amadurecimento do tema norteador do diretor, o impulso de morte, *thanatus*, que se mantém nos três filmes. Outras unidades presentes na trilogia, já mencionadas no primeiro capítulo, são o elenco e a fotografia. Durante o processo da composição completa da tríade, a *mise-en-scène* deslocou-se para adotar um *modus operandi* de um cinema dispositivo. Nessa condição, a câmera, durante o decorrer dos três filmes da trilogia, adquire as especificidades do encenador.

A sua câmera, que no filme *Onde Borges tudo vê* está fixa, adquire mobilidade nos outros dois filmes, seguindo os corpos dos atores em cena em suas *performances* estimuladas pelo diretor. Assim, aos poucos, os planos fixos dão lugar a uma câmera fluida, que se torna parte da cena e é inserida como mais um elemento de interação. Este processo de transformação na fotografia dos filmes inicia-se em *Ferrolho* e se amplia em *Pingo d'água*.

Uma possível análise do processo criativo na Trilogia Cinza aponta para o amadurecimento do tema norteador do diretor, o impulso de morte, *thanatus*, que se mantém nos três filmes. Outras unidades presentes na trilogia, já mencionadas no primeiro capítulo, são o elenco e a fotografia. Durante o processo da composição completa da tríade, a *mise-en-scène* deslocou-se para adotar um *modus operandi* de um cinema dispositivo. Nessa condição, a câmera, durante o decorrer dos três filmes da trilogia, adquire as especificidades do encenador. A sua câmera, que no filme *Onde Borges tudo vê* está fixa, adquire mobilidade nos outros dois filmes, seguindo os corpos dos atores em cena em suas *performances* estimuladas pelo diretor. Assim, aos poucos, os planos fixos dão lugar a uma câmera fluida, que se torna parte da cena e é inserida como mais um elemento de interação. Este processo de transformação na fotografia dos filmes inicia-se em *Ferrolho* e se amplia em *Pingo d'água*.

Entre as três cocriações dos atores da Trilogia Cinza, as de *Pingo d'água* se sobressaem, principalmente quando o ponto verificado é a relação entre atores e diretor. Acreditamos que foi essa sensação de liberdade de criação que fez Bernardet se envolver na realização do filme. Deduzimos que este *modus operandi* do diretor aumentou o interesse do teórico, para ele, uma oportunidade de participar do processo da criação de cena, mas sobretudo de se inserir nos processos criativos, estéticos e decisórios da narrativa da obra.

Em uma análise da direção do filme, diríamos que Taciano Valério se lança na composição da *mise-en-scène* pelo fluxo. O filme intercala cenas do universo do jogo ficcional com a assertividade da abordagem documental reflexiva. Interpretamos que o filme está repleto de hipertextualidades. Bernardet avulta um espaço para interferir no discurso da obra em diversas etapas da confecção do filme. O teórico procurou participar ativamente de criações posteriores a etapa de produção, como durante a montagem, através da avaliação da fotografia e o desempenho de atores.

No nosso entendimento, a exibição do corte do diretor para uma discussão com a equipe do filme antes de sua finalização caracteriza uma busca pela construção de uma

obra coletiva. Nas entrevistas com a atriz e os atores da trilogia, eles comparam a proximidade do fazer cinema com Taciano Valério ao fazer artístico no teatro, onde eles dizem ser os senhores soberanos da cena. Na nossa compreensão, Bernardet participou ativamente como coautor em *Pingo d' água*, por meio de seu estado de *performance* em cenas registradas pela câmera, na composição cocriativa dos textos *off* do filme e também influenciando o diretor com suas impressões e sugestões nos processos de pós-produção.

A etapa inicial da realização de *Pingo d' água* ocorre em 2013, na cidade de Tiradentes. Esse período, que é chamado de “virada afetiva” por Ikeda (2019) é o momento de consolidação da Mostra de Tiradentes. Acompanhado do fotógrafo Breno César e dois atores, Everaldo Pontes e Paulo Phillipe, Taciano Valério vai ao evento na intenção de fazer um filme sobre os processos dos dois longas-metragens anteriores. Durante a estadia, o grupo se une a outros atores para um processo cocriativo. O diretor introduz no grupo seu método e, a partir da lógica do disparador, inicia exercícios de improvisação e ficcionalização de cenas.

Figura 29 - Melissa Galo refletindo



Frame do filme *Pingo d' água*

Figura 30 - Afetividade entre atores



Frame do filme *Pingo d' água*

A figura 29 apresenta a atriz Melissa Galo em cena de *Pingo d' água* gravada na cidade de Tiradentes. Este *frame* integra a cena em que os atores estão no quarto de um hotel e discutem sobre questões envolvendo as relações econômicas e afetivas do filme que estão realizando. O principal assunto que envolve o debate é a inexistência de cachê. A figura 30 é a segunda cena do filme *Pingo d' água*, nela os atores se abraçam. Eles estão em uma estação de trem desativada.

O modo inquieto de Taciano Valério e sua pujante produção fazem parte deste momento criativo do cinema brasileiro. Viemos apresentando, durante nossa escrita, a importância do afeto e da afetividade nas produções do diretor. Em *Pingo d' água*, a ausência de recursos intensifica a aproximação em torno de interesses afetivos e do desejo de realização. Rodado em três cidades, o filme absorve de maneira ímpar este momento do

recente audiovisual brasileiro. Sobre a forma imersiva em que o diretor adentra seus projetos e este desejo do fazer artístico daquele momento, Dellani Lima (2012) afirma:

O fazer será sempre uma forma de se descobrir o mundo e a si mesmo e nem sempre precisa resultar em entretenimento e obras de arte. Só existem dois caminhos: fazer ou não fazer. Sempre haverá algo autêntico, genuíno ou crítico, bem como algo desprezível, alienado ou mesmo sem nenhuma importância. Experimentar é a vida! (LIMA, 2012, p. 113)

Este é um momento histórico de celebrar o fazer, num ambiente em que Jean-Claude Bernardet, Dellani Lima, o cantor Thera Blue e outros profissionais presentes na Mostra de Tiradentes, imergem nesse experimento. A exemplo das bandas de garagem, *Pingo d' água* e seu diretor, em seu modo artesanal e urgente de fazer cinema, se unem a categoria batizada por Dellani Lima (2012) de cinema de garagem.

Este é um momento que apresenta tendências no panorama da produção audiovisual brasileira independente. O terceiro filme da trilogia é realizado em um período de crescimento da produção coletiva e do surgimento e consolidação de coletivos audiovisuais. *Pingo d' água* representa esse cinema marcado pelos encontros, pelo afeto e pelo aumento das janelas de exibição e de festivais de cinema no Brasil. Para Ikeda (2019), esse movimento caracteriza-se pela reunião em torno do afeto e segue por adentrar nas questões afirmativas e identitárias, que representam o atual momento do cinema contemporâneo brasileiro. Sobre o momento da virada Ikeda (2019) comenta,

No início dos anos 2000, o cinema brasileiro passou por um processo de mudança, em que surgiu uma geração de realizadores que buscavam outras formas de expressão para além do “cinema da retomada”. Presenciamos uma “virada afetiva”, em que o afeto e a amizade eram formas de resistência diante de uma sociedade massificada. Um cinema que surpreendia pela forma como encenava as potências desses afetos precários. (IKEDA, 2019, p.1)

Para além do processo produtivo e dos afetos precários que Ikeda (2019) aponta, outras forças agem sobre a produção de *Pingo d' água*. O tema central que orbita o filme é a morte, a pulsão de *thanatus*, presente no ideário temático do diretor. Numa determinada cena, Taciano Valério aparece no filme e indaga Bernardet sobre o suicídio. Em outro momento, ao apresentar o “corte do diretor”, o realizador propõe ampliar do debate acerca desta temáticas desenvolvidas no filme e em conjunto com os atores delibera sobre as decisões da montagem.

Desta forma, a liberdade de alterar os roteiros, presente nos ensaios dos dois primeiros filmes da trilogia, se amplia no terceiro filme com a liberdade da equipe em opinar sobre a montagem.

3.4 O CINEMA PARAIBANO E OBRA PÓS-TRILOGIA CINZA

Taciano coloca o ator como coautor da obra. Então é muito bom isso. Ele sempre diz: não cara, essa obra é nossa. Que você acha dessas falas? O ator pode mudar as falas. Eu já mudei até o roteiro da cena, tudo. Se você conseguir convencê-lo, persuadi-lo para o que você está querendo, ele vai numa boa. É maravilhoso isso⁸⁴.

Este depoimento de Everaldo Pontes nos encorajou a pesquisar e pensar nas porções de criação presentes em um processo coletivo. Uma ação que está acima do papel cocriativo do ator ao intervir no filme. Este percurso experimental e a contínua maturação da obra do diretor Taciano Valério nos remete ao debate de outrora, que se inicia na metade da década de 1950 com as publicações no *Cahiers du Cinéma*, passa pela obra *O autor no cinema* (BERNARDET, 1994) e até dialogar com a produção e os *outsiders* contemporâneos. A temática nos interessa porque envolve algumas distinções do cinema autoral na Paraíba. Para tanto, durante o primeiro capítulo perpassamos parte do período histórico da produção cinematográfica paraibana no decorrer dos últimos anos, no chamado ciclo da era digital⁸⁵.

O realizador Taciano Valério migra da Paraíba para Pernambuco e mesmo assim consegue manter em sua equipe muitos integrantes do setor audiovisual da Paraíba. Essa trajetória hibridiza as equipes e as desloca para um novo território. Isto se intensifica com a desafiante condição da segunda temporada de *GIGA*, da qual nós participamos. Esta produção conta com uma maior equipe e aporte de recursos. Tal acréscimo se reflete no aumento nos cachês, em melhores condições de trabalho e no acréscimo de tempo para realizar a produção. Tudo isso leva ao aumento da segmentação profissional e em uma produção com mais robustez.

Ao assumir a posição de escritor dos episódios, Taciano Valério passa a controlar e ponderar sobre as variáveis de uma produção de maior escala. Para resolver problemas, ele

⁸⁴ Entrevista do ator Everaldo Pontes ao autor em 27/10/2018.

⁸⁵ Rolim afirma em sua dissertação de mestrado pela UFPB intitulada *Estratégias alternativas de produção no cinema brasileiro contemporâneo: o caso da cooperativa filmes a granel*, que vivemos o quarto ciclo de produção do estado, a era digital. A autora declara que com os avanços tecnológicos e a democratização ao acesso aos meios de produção elevou-se exponencialmente o número de produções de filmes no estado a partir do ano 2005. Neste estudo de caso há uma catalogação que demonstra uma produção de 128 curtas-metragens e 12 longas-metragens durante os anos de 2005 a 2015 no território da Paraíba (ROLIM, 2017).

usa a sua experiência e considera a avaliação dos chefes de departamentos antes de tomar as decisões.

Uma hipótese para o êxito do processo cocriativo na produção de *GIGA II* está na capacidade do diretor em dividir a responsabilidade das decisões. No nosso entendimento, decidir pelo trabalho cocriativo e incluir a equipe para se colaborar é a fresta de que permite o empoderamento da equipe que contribui com suas porções de criação em uma obra. Notamos que as decisões sobre a *mise-en-scène* foram tomadas em conjunto atores e equipe, contando com as propostas cocriativa dos atores para a construção das personagens, assim como nas movimentações e desempenho nas atuações. A isso, o ator Paulo Phillipe se refere como a hora do “jazz”, ou seja, do improviso. Essa liberdade de criação dos atores subverte o controle da *mise-en-scène*, comentada por Ribeiro (2014) ao se referir ao cinema de Godard:

Em oposição à *mise-en-scène*, Godard propunha a liberdade de criação para os atores, estabelecendo um jogo entre ator e diretor, no qual a espontaneidade e a improvisação eram fundamentais, assim como a mobilidade da câmera em seguir os atores, e não mais os atores atuarem para a câmera. (RIBEIRO, 2014, p.30)

Os interesses e motivos de Bernardet em acompanhar Taciano Valério derivam, primeiramente, do espaço aberto para uma atuação mais livre. A autoria em obras audiovisuais pode perpassar pelos trabalhos coletivos, mas a condução do discurso, da mensagem política que as norteia, do seu olhar sobre o mundo, é do diretor. Ao se envolver nas produções de Taciano Valério, Bernardet procura se posicionar em lugar próximo a este, ou seja, almeja estar próximo da criação, assim como das decisões estéticas e políticas da obra.

Na produção de *GIGA II* exercemos as funções ator e preparador de elenco e preparamos a atuação de Bernardet. Ele é um ator disciplinado, inventivo e com resistência física e psicológica. Com equipe de 70 pessoas e cinco semanas de produção, *GIGA II* tem como base a cidade de Garanhuns-PE. Durante seu *set* presenciamos uma situação semelhante ao processo descrito no item 3.3.2, sobre *Ferrolho*: a mutação do roteiro.

A experiência no audiovisual é fundamental para enfrentar as incertezas inerentes aos processos de atuação. Mesmo levando em conta que cada processo possua formas singulares, ao reencontrar um dilema já resolvido em outra experiência audiovisual, economiza-se tempo e desgaste. Debater-se com o problema novamente, para o realizador (esteja ele em qualquer função no audiovisual), é diminuir os passos para contorná-lo resolvê-lo.

Tomemos a seguinte situação como exemplo: por obrigação contratual com um canal de *streaming*, um dos principais atores de *GIGA* tem sua participação prejudicada na segunda temporada. Ainda que tenha assinado contrato com a série, a prioridade é o canal, a quem o artista deve disponibilidade. Com as datas em conflito, a preferência do ator é pelo maior cachê e visibilidade, fatores que pesam na carreira de um artista.

Quem resolve isso é a produção executiva, que apresenta uma proposta de agenda para o ator: quatro diárias na segunda semana e, a partir da quarta semana, mais 13 diárias. Neste cenário, a produção precisaria comprar duas passagens ida-volta, para o Rio de Janeiro. Um adendo: a planilha de produção executiva é um grande esforço de negociações, deslocamentos, hospedagem, alimentação e contratos. Para o ator também haveria um desgaste, considerando o deslocamento para conciliar as agendas de Pernambuco e do Rio de Janeiro.

Taciano Valério recebe essa notícia dois dias antes de iniciar a produção e apresenta uma solução parecida com a de *Ferrolho* - e que agrada a produção executiva: mudar cinco dos seis roteiros, diminuindo a participação do ator. Essa escolha transforma os encontros dentro e fora do *set*. Enquanto o ator em questão perde espaço na história, outros aumentam o tempo de suas atuações. Este malabarismo afeta uma equipe inteira, principalmente pelas vias da assistência de direção, do diretor (autor e realizador) e da preparação de elenco.

Este relato é uma referência paralela ao método “problema-solução” de David Bordwell (2013), para situações que envolvem a produção e o roteiro. A experiência no processo criativo de *Ferrolho* facilita a tomada de decisões e comprova que a resolução de problemas no *set* pode ser fruto de experiências práticas. O que nos revela, também, o papel dos coletivos audiovisuais nesta formação, sua importância fundamental no aprimoramento do setor.

Quando retomamos o período histórico da trilogia estudada entendemos que os coletivos audiovisuais, que tiveram seu auge durante a “virada afetiva”, podem ser apontados como um estágio inicial na formação de uma classe audiovisual. Outras localidades passaram por processos coletivos análogos no audiovisual e formaram grupos como a Teia, em Belo Horizonte, a Filmes do Caixote, em São Paulo, a Alumbramento, no Ceará, a Filmes a Granel, na Paraíba. Estes são grupos que se uniram em torno de produções que formaram e consolidaram realizadores, fortalecendo uma identidade de produção diversificada no Brasil.

Depois de uma longa tradição de curtas-metragens e do surgimento dos coletivos, a produção paraibana contemporânea atinge um número inédito de longas-metragens em fase de pré-produção, produção, finalização e distribuição. Esta situação aponta para uma tendência que levou a realizadores experientes como Torquato Joel, Marcus Vilar e Bertrand Lira a realizar os seus primeiros longas. Representantes de gerações posteriores, como Arthur Lins e Ramon Porto Mota, também amadurecem suas estéticas em narrativas de longa duração. Um representante da novíssima safra de realizadores, Ed Lemos, egresso do recém-criado curso de cinema e audiovisual da UFPB, também realizou um longa-metragem (*Estrangeiro*, 2018).

Outsiders na indústria audiovisual brasileira, seis realizadores paraibanos têm longas-metragens selecionados pelo 13º Fest Aruanda de Audiovisual Brasileiro em dezembro de 2018: *Rebento* (André Moraes, 2018), *O seu Amor de Volta — Mesmo que Ele Não Queira* (Bertrand Lira, 2018), *Beijo de Estrada* (Eliézer Rolim, 2018), *Ambiente Familiar* (Torquato Joel, 2018) *Sol Alegria* (Tavinho e Mariah Teixeira, 2018) e *Estrangeiro* (Ed Lemos, 2018).

A *Trilogia Cinza* acontece no início dos anos 2010 e coincide com a ascensão de uma série de políticas públicas voltadas para o audiovisual, enquanto obras posteriores passam a desfrutar de maiores aportes, mecanismos e políticas de financiamento que abriram uma nova etapa para o cinema realizado na Paraíba. Ações favorecem a profissionalização do setor e o aumento do número de empresas produtoras independentes no território. Isso fortalece toda a cadeia da indústria criativa.

O bom momento do cinema nacional também está representado nos profissionais na Paraíba. Ainda que *outsiders*, técnicos e realizadores fazem parte deste circuito que passa, por exemplo, pela exibição dos filmes *Sol Alegria* (Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira, 2018) e *Noite Amarela* (Ramon Porto, 2019) no Festival de Roterdã (Holanda).

No caso de Taciano Valério e dos paraibanos envolvidos em suas produções, mesmo integrando um grupo de *outsiders*, o audiovisual realizado pelo diretor se encontra em vias de se estabelecer. Arriscando uma prospecção, se as políticas públicas continuarem a existir, em alguns anos o cinema realizado na Paraíba poderá ocupar um espaço maior no cenário nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos a nossa pesquisa desprovidos de afinidade ou proximidade com Taciano Valério e sua obra. Durante os encontros do Grupo de Estudos de Cinema e Audiovisual (Gecine⁸⁶), entre 2015 e 2016, optamos por escolher a obra de um diretor paraibano contemporâneo. Obras que vêm sendo estudadas em outros programas de pós-graduação, a exemplo do curta *A árvore da miséria*, de Marcus Vilar⁸⁷. Por já conhecer boa parte dos diretores em atividade na Paraíba, nos abstermos de escolher suas obras como tema de pesquisa. No entanto, ao tomar conhecimento dos longas-metragens de Taciano Valério, decidimos eleger a trilogia como o nosso objeto.

Nossa inserção no circuito audiovisual nas funções de ator e diretor se mostrou adequada para o aprimoramento do projeto. Frequentamos festivais e participamos de diversas produções audiovisuais da Paraíba. Em abril de 2016, durante o 8º Curta Taquary, conhecemos pessoalmente Taciano Valério. Aproximamo-nos dele e lhe comunicamos o interesse de estudar a *mise-en-scène* nos seus três filmes longas-metragens. Nossa abordagem ao diretor tinha o objetivo de acessar informações não disponíveis publicamente sobre suas obras.

Nesta conversa o diretor nos convidou a frequentar seu *set*. Participamos do seu processo de filmagem. A proposta do diretor para conhecermos a *mise-en-scène* dos seus trabalhos era conhecendo-a na prática. Participamos da filmagem da primeira temporada da série *GIGA* na função de ator e estreitamos o laço afetivo com o diretor. Mesmo não intencionalmente, nesses encontros, o diretor forneceu subsídios para a pesquisa.

Diferenciamos atuação e encenação, ator e não-ator e defendemos a função do ator na produção no cinema independente. Dessa forma, optamos por apresentar uma argumentação que expusesse afirmações, negações e as contradições nos conceitos. Na esperança de encontrar sínteses, aprofundamos o debate sobre o conceito de *mise-en-scène*.

Das dificuldades encontradas no percurso, a maior diz respeito a mudanças metodológicas indicadas após a qualificação. A mudança de foco, da estilística para o

⁸⁶ O Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual (Gecine) integra o programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGC) e é coordenado pelo Prof. Bertrand Lira.

⁸⁷ O filme *A árvore da miséria* (1998) de Marcus Vilar foi objeto de uma pesquisa de dissertação de mestrado no PPGL (Programa de Pós-Graduação em Letras) na UFPB escrita por João Paulo Palitot, intitulada, *MISE-EN-SCÈNE E PERSONAGEM EM A ÁRVORE DA MISÉRIA DE MARCUS VILAR*. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2017/06/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Mise-en-sc%C3%A8ne-e-personagem-em-A-%C3%A1rvore-da-mis%C3%A9ria.pdf>> acesso 01/07/2019.

processo criativo, provocou uma interrupção e fomos obrigados a revisar uma nova bibliografia, abrindo assim uma perspectiva ainda mais desafiadora.

O grande obstáculo para a recondução deste percurso foi conciliar nossa afetação e subjetividade a um tema fragmentado e incompleto, como é o processo de criação. Ao estudar o *modus operandi* do diretor Taciano Valério, lançamos mão de um exercício de reconstituição a partir de experiências vivenciadas em outras produções do diretor, para além da Trilogia Cinza. Para fins de distanciamento científico, tomamos cuidado ao abordar aspectos de nossa própria participação no processo criativos dos filmes e, para refletirmos sobre isto, optamos por articular uma bagagem semântica e teórica maior do que a prevista. Esta hibridez nos proporcionou resultados positivos, principalmente através da prática na produção audiovisual contemporânea e das construções de uma rede de relações interpessoais.

É escassa a literatura que se conecta ao estado de *performance* e ao disparador na temática do processo criativo. Atestar estes conceitos se mostrou tarefa complexa, considerando o curto prazo para realizar a pesquisa e os poucos lastros bibliográficos que pudessem respaldá-la. Assim, para realizar a nossa investigação da matéria sutil da qual se compõe a criação artística, nos valem da psicanálise, economia, sociologia, estética, filosofia e teoria do cinema, sempre em convergência com o campo das culturas midiáticas audiovisuais.

Outro problema foi a volatilidade dos conceitos e as suas transformações no percurso da pesquisa. Quando a iniciamos, uma das principais hipóteses estava calcada em declarações de Jean-Claude Bernardet sobre sua experiência em frente à câmera e sua condição de não-ator em produções de cinema. Anos depois Bernardet declara que, por vias transversas, é um ator⁸⁸.

O estado de *performance*, conceito apresentado pelo crítico, desloca sua justificativa para o lugar da presença, para o corpo em atividade dentro do campo fílmico. Essa corporeidade independe de personagem e está pronta para ser preenchida com o *conatus* dos atores. Para entender este conceito, retomamos ao *dasein* de Martin Heidegger, do saber fazer e saber ser. Assim, foi possível aproximar o estado de *performance* de outros conceitos já utilizados nos estudos de cinema, como a *encenação-atitude* de Ramos (2008) e o *cine-transe* de Jean Rouch. Enquanto prática esse conceito não parece ser novo, o que confirma a nossa hipótese inicial. Ele está atrelado ao conceito de *performance*, fortemente presente nas

⁸⁸ Trecho de depoimento de Jean-Claude Bernardet concedida ao autor desta pesquisa em 15/07/2019.

manifestações do *zeitgeist* artístico contemporâneo brasileiro desde os anos 1980 (COHEN, 2012).

No entanto, o conceito de disparador se mostrou eficiente para entender o processo criativo de Taciano Valério. Ainda que não possa se afirmar como um conceito novo, sua existência é inegável, pois, retomando Giacóia Jr. (2008), e pode ser entendida como um empurrão que provoca um encontro alegre, um estímulo que incita o *conatus* de um corpo em cena, tendo sido empregado por diversos diretores na história do cinema. O conceito, portanto, está presente na ação de diretores que, cada qual a sua maneira, constroem um jogo com os atores objetivando desenvolver a *mise-en-scène*.

Mas se as práticas executadas pelo diretor não são novas enquanto forma, a são enquanto conteúdo que obedece a especificidades de sua formação e lhe confere um estilo singular no processo criativo. São técnicas que remetem às experimentações de outros realizadores, como os do Cinema Marginal, do Cinema Novo e a outros momentos da historiografia do cinema brasileiro e estrangeiro. Não obstante, é importante ressaltar que o disparador presente na Trilogia Cinza dialoga com um cinema de dispositivo, que segue a lógica do “plano acontecimental”.

Para discutir os dois conceitos, problematizamos suas ideias pré-existentes, adentrando na complexa seara de aspectos que os envolviam. Pontuamos a encenação, a atuação, a afetividade e o modo de produção dos *outsiders* paraibanos. Aproximamos os dois conceitos, estado de *performance* e disparador, base deste estudo de caso, da ética da espontaneidade que Salles (2013) nos apresenta. Nossa interpretação se aproxima da visão da autora que observa a “virada performativa”, convergindo-se com as experimentações laboratoriais do cinema contemporâneo brasileiro (Citado por RIBEIRO, 2014, p. 12).

Em termos de teoria do cinema, arriscamos dizer que Taciano Valério é um diretor de cena que faz uso da vertente terapêutica e da psicanálise. Acreditamos que ele se apoia na afecção da perversidade⁸⁹ para explorar as pulsões de *thanatus* dos atores. Essa pulsão é provocada por meio de artifícios pouco discutidos neste trabalho, como o fetichismo, *voyeurismo* e o masoquismo, traduzidos em sua obsessão por explorar limites, falhas e dilemas individuais dos atores.

Na Trilogia Cinza, esse desafio lançado aos atores se expressa na tessitura da

⁸⁹ A perversidade é um termo presente na literatura médico-jurídica e está atrelada ao exercício do direito de punir. “A perversidade resulta de uma organização defeituosa, de um estado patológico e deve ser o objeto de um tratamento médico” (citado por DORON, 2018, p.317)

intimidade entre diretor e seus interlocutores. Tais relações afetivas promovem a manifestação de desejos compartilhados em torno da criação narrativa. Atores e atrizes penetram e volatizam o campo autoral. Na proposta de cocriação de Taciano Valério, revelar aos atores o material bruto e a possibilidade de refletir sobre as suas atuações promove uma emancipação destes atores. Essa emancipação pode ser entendida como “porções de criação” no campo autoral da obra cinematográfica, uma característica que excede o campo da improvisação e da cocriação para cena. Em certa medida, a contribuição dos atores/atrizes lhes confere uma condição próxima à coautoria.

Durante a pesquisa sobre o *metteur-en-scène* nos deparamos com um diretor que participa de um tipo de cinema urgente. Um cinema onde as circunstâncias o levam a participar e assumir outras funções na divisão do trabalho de filmagem. Esta condição o habilita a fazer um cinema urgente, inclusive enquanto necessidade de resolução de problemas. Esse *modus operandi* utiliza do disparador para extrair o estado de *performance* de seus atores e teoricamente realiza um cinema por ele denominado de desterritorializado e rizomático.

Situamos o estudo de caso da Trilogia Cinza num período histórico, debatemos e incluímos relatos sobre os processos criativos dos filmes *Onde Borges tudo vê* (2011), *Ferrolho* (2012) e *Pingo d'água* (2014). Nossa pesquisa também apresentou dados econômicos das produções, mesmo sem os sistematizar. Apresentamos brevemente os filmes em uma hipótese sociológica, incluindo-os em um cinema feito por *outsiders*, ao tratarmos das problemáticas produtivas enfrentadas no chamado cinema de brodagem.

Exibimos também, no primeiro capítulo, a filmografia do diretor e o debate sobre os meios de distribuição no audiovisual contemporâneo através da prospecção da Trilogia Cinza nas plataformas digitais de *vídeo on demand*. Nossa metodologia cartográfica empregou, além da análise teórica e da imersão na pesquisa etnográfica, trechos das entrevistas com o diretor, os atores e o fotógrafo das obras analisadas, em busca de uma abordagem fenomenológica. Estas entrevistas foram elaboradas a partir de um roteiro flexível, aberto às reações do entrevistado, e direcionado para esclarecer o processo criativo de suas experiências no *set*.

Acreditamos que nosso objetivo geral foi atingido, pois aprofundamos nosso conhecimento na arte do ator, nos temas da encenação e da realização cinematográfica. Sabemos que a temática estudada abrange diversas questões e que pela limitação do tempo não puderam ser investigadas aqui, mas entendemos também que esta pesquisa pode apontar

outros caminhos, que permitam novas investidas. Deixamos aqui um trabalho que pode contribuir para novas análises no campo científico e que possam preencher possíveis lacunas.

Importante lembrar que este trabalho tem caráter histórico e por isso político - como político é o ato de escrever. O conhecimento e os saberes aqui estudados são a maior recompensa dessa batalha com as palavras, que foi, sem dúvida, a maior enfrentada na nossa vida – até este momento.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Stella. **Técnica da representação teatral**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2016.
- ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?** Editora da Unicamp. Campinas-SP, 1998.
- AUMONT, Jaques. **O cinema e a encenação**. Texto&Grafia. Lisboa, 2008.
- _____. Permanências. In: **Que reste-t-il du cinéma?** J. VRIN. Paris, 2012.
- AZEVEDO, Sonia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. Editora Perspectiva, São Paulo, 2008.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** Ed Cosac Naify. São Paulo, 2014.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Brasiliense. São Paulo, 1994.
- BELLOUR, Raymond. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: **Teoria contemporânea do cinema**, volume I / Fernão Ramos, organizador. – São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2005.
- BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Editora Bertrand Brasil S. A. Rio de Janeiro, 1989.
- BORDWELL, David. Estudo de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: **Teoria contemporânea do cinema**, volume I / Fernão Ramos, organizador. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2005.
- _____. **Figuras Traçadas na Luz: A encenação no cinema**. Papyrus. Campinas-SP, 2008.
- _____. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Editora da Unicamp. Campinas-SP, 2013.
- _____. & THOMPSON Kristin. **A arte do cinema: Uma introdução**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Editora da USP. São Paulo, 2013.
- BROOK, Peter. **O espaço vazio: um livro sobre o teatro moribundo, sagrado, rústico, imediato**. Apicuri. Rio de Janeiro, 2015.
- BUSCOMBE, Edward. Ideias de Autoria. In: **Teoria contemporânea do cinema**, volume I / Fernão Ramos, organizador. – São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2005.
- CANDIDO, Antônio, GOMES, Paulo Emílio Salles, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida. **A personagem de ficção**. Perspectiva. São Paulo, 2014.
- CASTELO BRANCO, Guilherme. A acomodação e a vida de artista. In: **Arte, vida e política: ensaios sobre Foucault e Deleuze** / Jorge Vasconcellos e Guilherme Castelo Branco. : Edições LCV. Rio de Janeiro, 2010.
- CHAUÍ, Marilena. O desafio filosófico de Spinoza. In: **+Mais! Folha de São Paulo**, São Paulo, 1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/09/mais!/16.html>> acesso 01/11/2018.
- CHIBENI, Silvio Seno. **Certezas e incertezas sobre as relações de Heisenberg**. Revista Brasileira de

Ensino de Física, v. 27, n. 2, p. 181-192, Campinas-SP, 2005.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. Perspectiva. São Paulo, 2002.

_____. **Work in Progress na cena contemporânea**. Perspectiva. São Paulo, 2004.

CONFÚCIO. In: **I CHING: o livro das mutações**. Tradução do chinês para o alemão, introdução e comentários Richard Wilhelm; prefácio C. G. Jung. Editora pensamento. São Paulo 2006.

CORSANI, Antonella. Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo. In: **Capitalismo Cognitivo, trabalho, redes e inovação**. Editora DP&A. Rio de Janeiro, 2003.

COSTA, Luciano Bedin da. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. In: **Revista digital do Laboratório de Artes Visuais**. UFSM, 2015. Disponível em: <> acesso 03/08/2019.

CURRIE, Gregory. Ficções visuais. In: **Teoria contemporânea do cinema**, volume I / Fernão Ramos, organizador. – São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2005.

DA-RIN, Silvio. **O espelho partido**: Tradição e transformação no documentário. Azougue editorial. Rio de Janeiro, 2004.

DELEUZE, Guilles. **Cinema- A imagem-movimento**. Editora Brasiliense. São Paulo, 1983.

_____. **Cinema II – A imagem-tempo**. Editora Brasiliense. São Paulo, 2013.

DELEUZE, Guilles, & GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**. Ed.34. São Paulo, 2011.

DORON, Claude-Olivier. **Perversão ou perversidade? Genealogia de um debate médico-jurídico**. Saúde Soc. São Paulo, v.27, n.2, p.311-325, 2018. Disponível em <https://www.scielo.org/article/ssm/content/raw/?resource_ssm_path=/media/assets/sausoc/v27n2/1984-0470-sausoc-27-02-311.pdf> acesso 25/07/2019.

DURKHIEM, Emile. Da divisão do trabalho social. Ed Martins Fontes, São Paulo, 1999.

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações a partir de uma pequena comunidade. Zahar. Rio de Janeiro, 2000.

ELSAESSER, Thomas & HAGENER. **Teoria do cinema**: Uma introdução através dos sentidos. Editora Papirus Campinas-SP, 2018.

FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan. /mar. 2011.

FEATHERSTONE, Mike. Culturas de arquivo, trad. Aécio Amaral. In: **Nada**, Lisboa, 2000.

_____. "O arquivo", trad. Aécio Amaral. In: **Nada**, Lisboa, 2014

FREIRE COELHO, Geraldo. **Cine-transe, a experiência e a narração no filme Jaguar de Jean Roch**. Texto de dissertação. Brasília. UNB, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4477/1/2009_JoseGeraldoFreireCoelho.pdf> acesso 22/01/2019.

GAUDREAU, André & JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Editora Universidade de

Brasília, Brasília, 2009.

GAUDREAULT, André & MARION, Philippe. **O fim do cinema?** Editora Papirus. Campinas-SP, 2016.

GIACÓIA Jr., Oswaldo. **Sobre direitos humanos na era da bio-política**. Aula inaugural. Revista Scielo. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2008000200002 acesso 04/07/2019.

HAGEN, Uta & FRANKEL, Haskel. **Técnica para o ator**: a arte da interpretação ética. Martins. São Paulo, 2007.

HAN, Byong-Chul. **Sociedade do cansaço**. Editora Vozes, Petrópolis, 2017.

HEATH, Stephen. Comentário sobre “Ideias de autoria”. In: **Teoria contemporânea do cinema**. Volume I / Fernão Ramos, organizador. – São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2005.

IKEDA, Marcelo. **Leis de incentivo para o audiovisual**: como captar recursos para o projeto de uma obra de cinema e vídeo. WSET Multimídia. Rio de Janeiro, 2013.

_____. **Cinema Brasileiro a partir da retomada**: aspectos econômicos e políticos. Editora Summus. São Paulo, 2015.

_____. Inferninho: o epitáfio do “cinema afetivo”. In: **Cinecasulofilia**. Disponível em: http://www.cinecasulofilia.com/2019/06/inferninho-o-epitafio-do-cinema-afetivo.html?fbclid=IwAR1KAZQu7xtngHjOY9cOI0qolJnGHMuxlvCKGaEJFfesLhKLERxmfUjAw_e4 > acesso 24/06/2019.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (orgs.). **Cinema de Garagem**: Um panorama da produção brasileira independente do novo século. WSET Multimídia. Rio de Janeiro, 2012.

LIMA, Dellani. Cinema inclassificável, urgente e afetivo. In: **Cinema de Garagem**: Um panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

LYOTARD, Jean-François. O acinema. In: **Teoria contemporânea do cinema**, volume I / Fernão Ramos, organizador. – São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2005.

NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**. Texto & Grafia. Lisboa, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Papirus. Campinas, SP, 2005.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A brodagem no cinema em Pernambuco**. Recife, 2014. Disponível em: < <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13147> > acesso 19/07/2019.

NUNES, Pedro. “Terceiro ciclo de cinema na Paraíba: Tradição e rupturas”; In: **Cinema e Memória**: O super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980, Editora da UFPB, João Pessoa, 2013.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014.

MACHADO, Arlindo. Uma experiência radical de videoarte. In: COSTA, Helouise (Org.). **Sem medo da vertigem**: Rafael França. Marca d'Água. São Paulo., 1997. pp. 75-81.

MACKEE, Robert. **Story**: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Arte & Letra. Curitiba, 2006.

MANZINI, Eduardo José. **Uso da entrevista em dissertações e teses produzidas em um programa de pós-graduação em educação**. Revista Percurso - NEMO Maringá, v. 4, n. 2, p. 149- 171, 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Percurso/article/view/18577>> acesso 08/06/2019.

MARX, Karl & ENGELS Friedrich. **O Manifesto comunista**. Editora Boitempo. São Paulo, 2005.

MIGLIORIN, Cesar. O dispositivo como estratégia narrativa. In: **Revista Digitagrama**. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>> acesso 16/07/2018.

MOLLIER-BOUTANG, Yann Moulrier. O território e as políticas de controle de trabalho no capitalismo cognitivo. In: **Capitalismo Cognitivo, trabalho, redes e inovação**. Editora DP&A. Rio de Janeiro, 2003.

OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: Do clássico ao cinema de fluxo. Papirus. Campinas-SP, 2013.

PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: **Teoria contemporânea do cinema**, volume I / Fernão Ramos, organizador. – São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2005.

PASSOS, Eduardo. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade / orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. – Porto Alegre: Sulina, 2015. Disponível em <<https://www.editorasulina.com.br/img/sumarios/473.pdf>> acesso 03/08/2019

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário**: Da pré-produção à pós-produção. Papirus. Campinas-SP, 2012.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginad. **Estrutura e função na sociedade primitiva**. Editora Vozes. Petrópolis-RJ, 1973.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** Editora SENAC. São Paulo, 2008.

. **A Mise-en-scène do documentário**: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. In: **Rebeca**. v.1, p.1-38 -, 2012. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/8>> acesso 16/01/2019.

. **A Mise-en-Scène do Documentário**. In: **Cine Documental**. v. 5, 2011. Disponível em: <<https://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-en-SceneSiteCineDocumental.pdf>> acesso 22/06/2019.

RANCIERE, Jaques. **O inconsciente estético**. Editora 34. São Paulo, 2009.

RIBEIRO, Walmeri. **Poéticas do ator no cinema brasileiro**. Intermeios. São Paulo, 2014.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**: Para quem gosta faz e quer fazer cinema. Editora Lamparina. Rio de Janeiro, 2002.

ROLIM, Cristhine. A difusão de curtas metragens no Brasil: o caso do aplicativo Indie Cine. **Sistemas Audiovisuais e interfaces multimídia**. PORTO, Ed (org.). Appris. Curitiba., 2016.

_____. **Estratégias alternativas de produção no cinema contemporâneo: O caso da cooperativa filmes a granel**. Texto de dissertação. UFPB. João Pessoa. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/9940>> acesso 25/05/2019.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Editora Perspectiva. São Paulo, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro, 2002.

SAFATLE, Vladimir. **Circuito dos Afetos**: Corpos políticos, Desamparo, Fim do Indivíduo. Cosac Naify. São Paulo, 2015

SANTAELLA, Lúcia. **A Ecologia Pluralista da comunicação**: conectividade, mobilidade e ubiquidade. Paulus Editora. São Paulo, 2010.

SANTOS JUNIOR, Luís Guilherme. **Trilogia do corpo: encenações do grotesco no cinema de Claudio Assis**. Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. PUCRS, 2018. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/8059/2/LUIZ_GUILHERME_DOS_SANTOS_JUNIOR_TES.pdf> acesso 25/05/2019.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 6º edição. Editora Intermeios. São Paulo, 2013.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética/Spinoza**. [Tradução de Tomás Tadeu]. – 2ed. Editora Autêntica. Belo Horizonte, 2017.

_____. **Tratado da Correção do Intelecto e do Caminho Pelo Qual Melhor se Dirige ao Verdadeiro Conhecimento das Coisas**. SCRIBD. Bibliotecavirtualbooks. 2003. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/347242655/Spinoza-Tratado-da-correcao-do-Intelecto-pdf>> acesso 09/06/2019.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Papirus. Campinas, 2013.

TRUFFAUT, F. **O Prazer dos Olhos**: escritos sobre cinema. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro, 2005.

VALERIO, Taciano. **Contatos e informações**. [Mensagem pessoal]. Recebida por <odecioa@gmail.com> em 19/03/2018.

WALLON, Henri Paul Hyacinthe. **Origens do pensamento na criança**. Manole, São Paulo, 1989.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. Paz e Terra. São Paulo, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Cosac Naify. São Paulo, 2014.

Filmes

Ferrolho (2012) de Taciano Valério

Onde Borges tudo vê (2011) de Taciano Valério

Pingo d'água (2014) de Taciano Valério