

## ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEA E O CINEMA DE GARAGEM: CORPOS DE *INFERNINHO* NAS BORDAS DO FICCIONAL

André de Souza Macedo<sup>1</sup>;  
Pietra Paola Garcia<sup>2</sup>;  
Suelen Grimes<sup>3</sup>.

**Resumo:** Propomos neste artigo uma discussão que leva em consideração as contaminações entre teatro e cinema, com um olhar voltado à atuação, ao acontecimento e ao processo criativo que desloca a ênfase da autoria única para praticar um tipo de composição que se dá no plural. Para isso, investigamos essas relações a partir do contexto de realização do filme *Inferninho* (2018, Ceará – Brasil), trabalho resultante da amizade e encantamento entre o coletivo de cinema Alumbramento e o Grupo Bagaceira de Teatro. A proposta reflexiva partiu de um mapeamento conceitual, a fim de levantar questionamentos sobre a atuação contemporânea; de nossa percepção como espectadoras e espectador do filme em questão; além de entrevista com a equipe de produção. Consideramos as noções de cinema de garagem e *brodagem* (Marcelo Ikeda), amizade e contemporâneo (Giorgio Agamben), como estímulos para a discussão.

**Palavras-chave:** Atuação contemporânea. Acontecimento. Amizade. Composição plural. *Inferninho*.

### CONTEMPORARY ACTING AND GARAGE CINEMA: BODIES OF *INFERNINHO* ON THE EDGES OF THE FICTIONAL

**Abstract:** In this article, we propose a discussion that takes into account how contaminations between theater and cinema are concerned, with a focus on acting, the event and the creative process that shifts the emphasis from single authorship to practice a type of composition that takes place in the plural. For this, we investigate these relationships from the context of the making of the film *Inferninho* (2018, Ceará – Brazil), a work resulting from the friendship and enchantment between the cinema collective *Alumbramento* and *Grupo Bagaceira de Teatro*. The reflexive proposal started with a conceptual mapping in order to raise questions about contemporary performance; of our perception as spectators and spectator of the film in question; in addition to an interview with the production team. We consider the notions of *garage cinema* and *brodagem* (Marcelo Ikeda), *friendship* and *contemporary* (Giorgio Agamben) as stimuli for discussion.

**Keywords:** Contemporary acting. Event. Friendship. Plural Composition. *Inferninho*.

---

<sup>1</sup> André de Souza Macedo - Graduado em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul –UFRGS. Atualmente é diretor de artes cênicas na UNILA e doutorando no Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com pesquisa em atuação entre teatro e cinema. Participante do ÁHQIS - Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística, grupo voltado à pesquisa em atuação como experiência no aqui e agora. E-mail: andremacedo.arte@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2227353208160205>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1901-2944>.

<sup>2</sup> Pietra Paola Garcia – Atriz e pesquisadora, mestranda em Teatro no Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e graduação em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade do Vale do Itajaí – UNIVALI. Participante do ÁHQIS - Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística, grupo voltado à pesquisa em atuação como experiência no aqui e agora. E-mail: comunicacao.pietra@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3995919182954226>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0522-7039>.

<sup>3</sup> Suelen Grimes - Atriz e pesquisadora, mestranda do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC, com pesquisa em atuação contemporânea. Cursa a graduação em Teatro-Licenciatura, na mesma instituição e possui bacharelado em Comunicação Social-Jornalismo, pela Faculdade Satc (Criciúma-SC). É integrante do ÁHQIS-Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística, grupo voltado para pesquisas em procedimentos de atuação. Realizou experiências artísticas em dança e fotografia. E-mail: suelengrimes@live.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9632092958211481>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7547-4495>.

*Que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.*

Manoel de Barros

Deixar-se encantar, mesmo que por pequenas coisas, ou pequenezas, como diria o poeta, parece ter sido o modo que operou no encontro entre os cineastas Guto Parente e Pedro Diógenes e o *Grupo Bagaceira de Teatro*. Uma parceria que inicia com a observação e admiração mútuas e que vai se tornando cada vez mais intensa até o encantamento acontecer: a vontade de experimentar a aproximação entre cinema e teatro. Trilhando um caminho artesanal com equipes pequenas e pouco hierarquizadas, portando equipamentos de fácil manuseio, diversos projetos audiovisuais se colocam como uma prática de existir e de criar juntos, com um compromisso ético, político e estético. Com o olhar voltado para os aspectos que interseccionam as linguagens, utiliza-se o conceito de *brodagem* para que se estabeleça as relações, condições primordiais de um modo de produzir, que perfuram a lógica hegemônica e que se encontram em um campo experimental dissonante dos modos de fazer industrializados pelo mercado cinematográfico.

Esse artigo desenvolve uma análise reflexiva a partir do filme *Inferninho* (2018) que é o resultado do atrito e da aproximação entre essas distintas experiências de fazeres coletivos. Concentra-se, aqui, uma breve contextualização sobre essa geração de cinema que se faz mais por uma relação de admiração e amizade do que por uma relação “profissional”. Nesse sentido, o inacabamento se torna uma característica marcante da obra. Como recorte, nos propomos a refletir como esses processos permitem novos agenciamentos para a criação artística, principalmente no que diz respeito ao processo de construção do longa-metragem, com foco especial ao trabalho desenvolvido pelas atrizes e atores como colaboradores.

Como a poesia de Manoel de Barros diz, o encantamento parece ter sido o que motivou o encontro, cuja obra materializa os rastros e a contaminação necessária à produção artística. Deste modo, seria possível pensar a atuação no filme como lugar de encantamento, fricção e alternativa, que se desvia dos modelos pré-estabelecidos pela indústria cinematográfica, permitindo estabelecer o trabalho atorial como sustentação poética do processo que culmina na tela?

As reflexões aqui propostas dialogam com uma perspectiva de criação contemporânea, pensando este termo não a partir de um marco temporal, mas de seu entendimento como aquilo que ocasiona rupturas e tensões diante do momento histórico no qual está inserido, estando

simultaneamente dentro e fora de seu próprio tempo (AGAMBEN, 2009). Desta forma, pensa-se o contemporâneo como o gesto capaz de ocasionar fricções com os modelos vigentes de produção, criação, relação, ou seja, capaz de modificar nossa própria operação no mundo a partir de um deslocamento frente às normas e padrões estabelecidos pela tradição e/ou pela cultura, sem com isso buscar descolar-se completamente deste tempo histórico, mas ouvi-lo de forma profunda a ponto de embarcar nas suas próprias sombras, como sugere a imagem proposta por Giorgio Agamben (2009).

Relacionando este entendimento de contemporâneo com a obra aqui analisada, observa-se que a busca por um trabalho construído coletivamente, distanciando-se dos modelos de produção cinematográficos e, mais que isso, operando a partir do encontro e do afetar-se, abre-se a aspectos acontecimentais capazes de transformar a própria linguagem artística. Sejam estes aspectos capturados ao longo das gravações, como se buscará apontar no decorrer deste texto, ou ainda, capturados no momento que antecede as filmagens, já que personagens e roteiro surgem de improvisações e experimentações autônomas do grupo, mais motivadas pelo desejo e pelos impulsos criativos do que pela busca de atender a demandas de produção.

### **O Coletivo Alumbramento**

É sabido que grande parte da reflexão sobre a produção cinematográfica, principalmente a mais tradicional (vinculada às vontades do mercado), tende a realizar-se num formato bastante hierarquizado, e que a especialização técnica de cada envolvido no processo funciona como uma espécie de bolha que não se deixa penetrar pelo que está ao seu redor. Condição visível principalmente no instante em que entram os corpos dos atores e atrizes, que inicialmente parecem bastante estrangeiros àquele contexto e logo são tidos ora como objetos, ora como deuses ou monstros, mas raramente como sujeitos criadores.

Pesquisas recentes identificam a produção entre amigos, ou seja, a *brodagem* no campo das artes, como a associação de amigos em torno de um projeto em comum. De acordo com Jaguaribe (2017), existe a identificação da amizade como estrutura de sentimento que move algumas dessas produções. A *brodagem* pode estar relacionada a processos colaborativos mais pontuais que não se caracterizam pela sobrevivência do mesmo coletivo, mas sim pela formação de novos circuitos e redes baseadas no afeto. Essa ideia implica experimentar as dinâmicas afetivas estabelecidas em torno da obra e reduz o poder de centralidade em torno de um autor individual. Seria, então, possível afirmar que nessa prática de cinema mais artesanal,

denominada neste texto como *cinema de garagem*, a *mise en scène* poderia ser definida como uma autoria que se dá no plural e que considera o espaço de criação próprio à atuação?

Criado em 2006 por jovens situados fora da coluna vertebral de produção cinematográfica brasileira, ou seja, fora do eixo Rio-São Paulo, fora das políticas públicas, ou invisíveis a elas, o Coletivo Alumbramento foi uma alternativa artística para dar conta de seus desejos de realizar cinema. De acordo com a pesquisadora Ana Elisabete Freitas Jaguaribe (2017, p. 56):

O Alumbramento reuniu inicialmente dez jovens desejosos de realizar cinema, mas que não encontraram lugar institucional para fazê-lo, num período em que as políticas públicas de cultura passaram por mais um ciclo de ausências.

Fora desse circuito, a necessidade de sobrevivência aliada ao desejo de encontrar amigos para levar adiante a empreitada criativa parece refletir uma postura de continuidade ao mesmo tempo distinta das experiências mais radicais brasileiras, estabelecidas quando pensamos o cinema feito de forma independente. O termo independente induz a pensarmos a independência em relação aos moldes da indústria que oferece produtos ao gosto do mercado, o que permite uma maior autonomia do ponto de vista da linguagem e reflete maior liberdade de experimentação e de riscos.

Tendo a experimentação enquanto possibilidade, o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal* podem ser interpretados como gestos de reivindicação e liberdade de criação de um cinema autoral. Práticas essas que afirmam um tipo de cinema brasileiro em resistência aos filmes importados da indústria cinematográfica estadunidense; ou em relação à produção nacional caracterizada na década de 1970 como *pornochanchada*<sup>4</sup>, com pouca ou nenhuma reflexão social. Essas novas ondas de cinema expressavam o inconformismo da época. Nesse sentido,

---

<sup>4</sup> A *pornochanchada* caracterizou um gênero de filme produzidos nos anos de 1970, com uma tendência ao cômico e erótico. E o *Cinema Novo* é uma espécie de oposição estética à *pornochanchada*. Jean-Claude Bernardet (2009:140) comenta que “todo grupo social tende a se preservar e rejeitar os elementos que colocam em questões as estruturas. Por isso, todo cinema novo conseqüentemente tende a se marginalizar socialmente.” A marginalidade colocada por Bernardet se refere a uma distinção do público entre culto e popular, já que os filmes produzidos pelos cinemas novos, tendiam a certo intelectualismo e eram melhores assimilados por uma classe mais culta, enquanto que o *pornochanchada* agradava ao público mais popular e aos gostos da burguesia nacional. Em continuidade, no período da Embrafilme (criada em 1969 e extinta na década de 1990, pelo governo Collor) tinha como objetivo fomentar, agilizar e controlar, pelo Estado, a produção e distribuição de filmes. Buscou seguir uma fórmula que dialogasse com todos os públicos. Diversas dessas produções eram tachadas de *cinemão* e seu modelo tendia à homogeneização dos filmes a fim de satisfazer os públicos. Como exemplos Bernardet elenca *Toda nudez será castigada* (1973), *A estrela sobe* (1974), *Guerra conjugal* (1974) e ainda menciona a utilização de astros de TV como estratégia de marketing e que “encontra seu modelo em Xica da Silva e Dona Flor e seus dois maridos: com jeito de superprodução, erotismo elegante ‘artisticamente’ justificado (não o sexo ‘grosso’ da *pornochanchada*), algo de popular, êxito de bilheteria e público pertencentes a várias faixas sociais, etárias etc.” (BERNARDET, 2009:131).

se apresentaram bastante combativas, discursando frente ao imaginário da cultura burguesa. No entanto, o que se percebe é que as experiências de renovação tenderam a estar situadas como pertencentes a um centro cultural situado no eixo Rio-São Paulo. Ao levar em conta este centro produtivo, o pesquisador e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet (2009:120) afirma que:

No Brasil, a atomização, nas primeiras décadas, também foi geográfica. Naturalmente, a produção cinematográfica sempre foi mais intensa e regular no eixo Rio-São Paulo, porque aí se instalaram as formas mais avançadas de capitalismo no Brasil e por ter sido o Rio de Janeiro capital e enfeixar boa parte dos centros de decisão políticos e burocráticos do país. Mas a exclusividade Rio-São Paulo só se afirma realmente depois de 1930. Até então encontramos produções cinematográfica nas mais afastadas e isoladas cidades do Brasil.

Mesmo assim, Bernardet compreende que a descentralidade da produção cinematográfica ainda ocorre, mas de forma descontínua, podendo ser entendida como movimentos *atomizados*, e o que surge de forma mais independente e espontânea ao eixo “não deve mascarar a realidade, que é de forte centralização dominada por Rio e São Paulo.” (Bernardet, 2009:122). Obviamente, isso não diminui a importância do surgimento desses filmes. Pelo contrário, reafirma-se a importância de tais projetos por considerá-los como experiências da diferença no cinema brasileiro.

Dito isso, há que pensar nesses cinemas que surgem fora do centro, tendo em vista os principais eixos produtores do país e que apresentam outros modos de funcionamento. Há um deslocamento, uma alteração do ponto de vista de quem produz, e isso reflete na produção, na organização e na poética. Ao refletir sobre as especificidades da mais recente onda de filmes, o pesquisador e cineasta Marcelo Ikeda (2018) aponta que essa geração é resultado de um processo facilitado pelo desenvolvimento tecnológico, tornando os equipamentos mais acessíveis e a realização mais barata e ágil, o que impulsionou uma nova rede de circulação em torno dos *cineclubes* e a criação de festivais descentralizados, que os próprios realizadores passaram a organizar, com o intuito de dar conta da produção mais regionalizada. Além disso,

[...] o vídeo digital permitiu que as obras pudessem ser produzidas mediante outro arranjo de produção. Tornava-se mais possível, por exemplo, realizar um vídeo sem funções técnicas definidas, ou, ainda, que todo o processo fosse mais flexível. Com o vídeo, o financiamento público deixou de ser a única possibilidade para a produção de filmes no país. O abismo entre o amador e o profissional havia consideravelmente se reduzido [...]. (IKEDA, 2018:460)

Como resultado dessa geração de realizadores, percebe-se o surgimento de modos de se reunir em torno de um projeto criativo de forma mais integrada, em que o processo, desdobrado

da paixão de fazer cinema, torna-se uma força que se mantém como resultado marcante no produto final. Uma entrega apaixonada à experimentação, ao encontro e as batalhas que isso implica no estar juntos de forma ética. O surgimento dessa estrutura mais colaborativa e mais flexível considerava “a precariedade como potência e lidava com o processo, e não necessariamente com o produto final.” (IKEDA, 2018:460)

Por outro lado, junto a esse deslocamento de um modelo mais centralizado para um mais flexível, há uma abertura da *autoridade* da obra e o gesto criativo se democratiza. As decisões não partem apenas de um centro, mas de vários centros que constituem o processo. Isso, porque entende-se que os movimentos cinematográficos anteriores estavam buscando construir um tipo de cinema de arte que não fosse apenas objeto de entretenimento, mas que ainda pressupusesse certa centralidade em torno do diretor, sendo que muitos diretores eram acusados de inflexíveis, já que a criação lhes pertencia.

Além disso, é possível que justamente a ideia de cinema de autor tenha sido o marco político daquele momento, por estabelecer uma política de autores, como era a tendência conhecida pela *Nouvelle Vague*, em que a autoria buscava de modo conflitivo e crítico romper com as imposições da crítica, das produtoras e do mercado que seguiam os interesses do Estado. Tal procedimento concentra na direção a parte mais importante do processo, que fica responsável pela tomada da maioria das decisões estéticas, assumindo o controle em torno da *mise en scène*, justamente por ser a figura que pode, pela sua consciência estética, social e administrativa, fraturar a lógica industrializada do fazer cinematográfico. Nesse sentido, o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal* podem ser identificados com um procedimento que evidencia a noção de autor, considerando o diretor o grande clarividente da obra.

Na prática, tanto no teatro como no cinema, o estar juntos e em relação pressupõe uma condição de criação com ênfase artesanal. A especialização e o formato *fordista* na produção fazem com que não se conheça o todo e isso impede maior autonomia para tomar decisões. O que importa, contudo, é vislumbrar possibilidades de criar mais plurais e menos hierarquizadas, que considerem a amizade um modo de abrir mão ou descentrar muitas decisões.

É objetivo deste texto problematizar o modo pelo qual o cinema proposto em torno do Coletivo Alumbramento se funda enquanto prática colaborativa entre amigos, numa espécie de amizade idílica, como afirma Jaguaribe (2017), tendo em vista autorias coletivas como formas de existir. A ideia de *autoria coletiva* aparece como uma especificidade interna no próprio coletivo e como um manifesto estético nos primeiros filmes realizados pelos jovens apaixonados pelo cinema, como o filme inaugural *Praia do Futuro* (2008), composto por 15 episódios e assinado coletivamente pelo Alumbramento. Porém, o filme não foi bem recebido

pela crítica, que o rotulou como amador. Desde esse primeiro filme se pode perceber uma experiência coletiva mais livre, desregrada, com menos comandos e realizada com custo extremamente baixo, o que pode ser visto como uma radicalidade oposta ao fazer industrial. O mesmo procedimento é percebido no filme *Estrada para Ythaca* (2010), que teve custo abaixo de cinco mil reais, recurso oriundo dos próprios realizadores, e no qual as funções e as assinaturas foram feitas coletivamente em todas as etapas do filme.

### **Cinema de garagem, *brodagem* e composições plurais**

Nos últimos anos surge no horizonte cinematográfico uma quantidade de filmes de jovens realizadores que apresentam como força estética os modos de produção, circulação e crítica que se afastam da postura mais tradicional da indústria cinematográfica. São produções que resistem à falta de incentivo e políticas públicas pouco abrangentes que não incluem experiências que se deem fora do circuito e do modelo consagrado e que são lidas como uma novíssima experiência no cinema brasileiro.

Nos anos 1990 houve um processo de estagnação e, com o governo de Luiz Inácio Lula da Silva e o ressurgimento das políticas públicas voltadas à promoção da cultura, aconteceu a retomada do cinema. Ainda assim, a grande produção esteve vinculada ao eixo Rio-São Paulo. Como exemplos dessas produções podemos incluir filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007). Conforme lembra o realizador e professor Marcelo Ikeda (2018), nesse caso, como resultado da criação da *Lei Rouanet*<sup>5</sup>, as empresas passaram a atuar na promoção cultural junto ao Estado e a estabelecer políticas de patrocínio (abatimento do imposto de renda) que levavam em conta o retorno financeiro das produções que receberam investimentos. Então, o alinhamento ideológico e mercadológico com os agentes patrocinadores se tornava necessário para a obtenção do crédito. Esse fator de retorno à marca empresarial, bem como o interesse por um cinema que pudesse seguir a lógica da industrialização, dificultava que projetos de realizadores desconhecidos nacionalmente e ainda jovens no meio produtivo fossem contemplados pelos patrocínios.

---

<sup>5</sup> Lei criada pelo presidente Fernando Collor de Mello, num contexto de desmonte do Estado, fechamento da Embrafilme, transformação do Ministério da Cultura em Secretaria de Cultura, dentro de um contexto econômico baseado no neoliberalismo. Em 1991 é sancionada a Lei Rouanet (homenagem ao então secretário de cultura da Presidência Sérgio Paulo Rouanet) e tinha como destaque a política de incentivos fiscais que possibilitou a pessoas jurídicas e pessoas físicas reverterem parte do Imposto de Renda na promoção e incentivo à cultura.

Como o cinema é uma arte mediada pela tecnologia, o desenvolvimento de equipamentos digitais (menores, mais fáceis de utilizar e mais acessíveis) acabou gerando certa democratização do fazer cinema e, com isso, novos circuitos passaram a ser criados para dar conta dessa recente produção. Essas experiências podem ser percebidas com o deslocamento do olhar para o cinema feito no nordeste, como foi inicialmente a repercussão em torno da obra *Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho. De acordo com Ikeda (2018:460), fora justamente o digital que “tornara possível para um realizador independente realizar uma obra audiovisual de bom acabamento técnico sem um investimento inicial elevado em infraestrutura técnica”.

Portanto, para falar do *novíssimo cinema*, é necessário compreender obras que são realizadas sem financiamento estatal, que contam com uma estrutura mais colaborativa e com processos mais flexíveis quanto aos modelos industrializados. A amizade se torna uma força motriz nessas produções e parece ser a alternativa para lidar com as burocracias do Estado e garantir a realização cinematográfica fora do principal eixo produtivo. A amizade aqui é pensada conforme nos sugere Giorgio Agamben (2009:90) como o processo de “dessubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima”. Essa noção sugere pensarmos no amigo não como um “outro eu”, mas como uma alteridade que é imanente na “mesmidade”, ou seja, como um processo de descentramento do “eu” como entidade operacional. Ao seguir essa perspectiva, a amizade consiste, neste caso, num sair de si e vivenciar o “ao redor de si” e em estabelecer as relações éticas, estéticas e políticas com o seu entorno.

No caso dos coletivos, pretende-se estruturas relacionais horizontais e os processos coletivizados resultam em obras que podem ser lidas como criações plurais. Nesse sentido, esses filmes podem ser pensados como resultados de tensões éticas, estéticas e políticas do convívio criativo. De acordo com Pérez Royo (2016), compor no plural implica que o “nós” não é uma condição dada, mas essa espécie de “entre” que acontece no atrito, tensão e colaboração, e se torna uma instância dinâmica que precisa ser sempre negociada. Nesse sentido, o coletivo “no es un estado o una substancia, sino que es el resultado de una práctica, de un proceso en el tiempo”. (ROYO, 2016:09)

O processo criativo como modo possível ou impossível de habitar o mundo, existir e resistir, estabelecendo relações de vida, tanto no amor como no trabalho criativo, se tornou um fato a ser percebido em torno de diversas produções artísticas. E nessa abertura ao outro, ao partilhar tempo de afeto e criação, o *cinema de garagem*<sup>6</sup> se abre ao processo pelo viés da

---

<sup>6</sup> O termo cinema de garagem foi criado por Marcelo Ikeda e Dellani Lima como referência aos filmes editados em ilhas de edição caseiras. Com surgimento do vídeo digital, as ilhas de edições podem ser instaladas, de forma



amizade, rompendo com a lógica da produção serial e se funda sobre certos pilares do trabalho artesanal, em que o inacabamento e o processual se tornam escolhas estéticas. Parece que esse tipo de produção,

[...] acreditava na precariedade como potência e lidava com o processo, e não necessariamente o produto final, como um dos pontos-chave de uma nova forma de produção menos hierarquizada e mais flexível, dialogando com o documento e com a videoarte, que via uma relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo, entre a criação e a vida. (IKEDA, 2018:460)

Dessa forma o *cinema de garagem* conta com produções de baixíssimo orçamento, equipes menores, processos mais fluidos e procedimentos menos hierarquizados e mais orgânicos, nos quais o processo do fazer é a própria descoberta da linguagem e de uma reivindicação do “estar juntos” produzindo. A paixão pela experimentação e a necessidade de criar permitem que, durante os processos, surjam modos mais fluidos de tratar a *mise en scène*. Nas palavras de Ikeda,

O alargamento do conceito de *mise en scène* permite a aproximação de modelos híbridos de narrativa, com a marcante presença da simbiose entre outras manifestações artísticas, como as artes visuais, o teatro, a dança, e *performance*, entre outras. (IKEDA, 2018:471)

No discurso mais conservador, esse tipo de produção pode ser compreendido, dentro dos padrões estéticos predominantes, como produções “amadoras” e “descuidadas”. No entanto, o que é visto como amadorismo e descuido sinaliza uma opção estética que se relaciona com o inacabamento e não segue os mesmos padrões técnicos tradicionais. Por isso, ainda há pouco reconhecimento desse tipo de cinema e grande parte desses filmes produzidos de forma artesanal e que se faz pelas bordas se dá a ver também por meio da criação de novas redes criativas e afetivas para o financiamento, a produção, a curadoria e a circulação.

## O Grupo Bagaceira de Teatro

O Grupo Bagaceira de Teatro foi criado em abril de 2000 pelo desejo de participar do *IV Festival de Esquetes de Fortaleza (Fesfort)*. Ao longo deste percurso, os integrantes do grupo resistiram às carências e dificuldades financeiras e testemunharam o surgimento (e o desaparecimento) de políticas públicas e de financiamento artístico, como também os cursos de

---

bastante precária, em garagens. Metáfora expandida das experiências onde músicos se agrupam e criam “bandas de garagem”. Nesse contexto, se observa a força do processo artesanal, a amizade e o “caseiro” como instância estética, ética e política frente a estratificação e hierarquia dos modelos industriais.

teatro sendo implantados nas Instituições públicas no Ceará, o que alterava a paisagem de produção teatral naquele contexto e iniciava a inserção da produção local num território mais amplo.

O Bagaceira é integrado por Yuri Yamamoto, que é ator e assina a direção das criações; Rafael Martins, que além de ator tem se dedicado na criação dramaturgica dentro e fora do grupo; Rogério Mesquita, ator e responsável por cuidar da produção e gerenciamento do grupo; Ricardo Tabosa, que se descobre ator, e Tatiana Amorim, no ofício de atriz. Com vistas a uma aprendizagem que vai se acumulando enquanto saber, o grupo foi amadurecendo juntamente com o estar juntos, compartilhando e vivendo experiências estéticas e de vida. Em entrevista realizada pelo Diário do Nordeste em 29 de maio de 2020, o ator Ricardo Tabosa explica que:

Tudo é experiência acumulada e que fui exercitando ao longo do tempo. E a formação profissional foi acompanhando o processo de maturidade pessoal também. O trabalho em coletivo faz, paradoxalmente, refletir bastante sobre identidade também, sobre a busca do eu. E sinto que as descobertas, as investigações continuam acontecendo.

Durante a trajetória do grupo se nota o desejo pela experimentação em diversos campos do fazer teatral, performativo e com o vídeo. Tais práticas se deram numa espécie de imbricação da arte com a vida, onde o prazer e a tensão no estar juntos provocava a amizade, a paixão necessária pela linguagem, o convívio como um lugar de permanência e de criação de modos de existir. Radicalizando esse desejo, o grupo teatral, num gesto de jogar-se no desconhecido, vai em busca dos realizadores de cinema, que já se observavam e se admiravam mutuamente, mas que somente em 2013 se juntaram para participar do projeto *Porto Iracema das Artes*<sup>7</sup>. Ali, trabalharam juntos na construção de um roteiro para uma série de televisão, feita em episódios. No entanto, com o passar do tempo, levando em conta os imprevistos do processo e as condições de produção, a equipe resolveu transformar o roteiro em um longa-metragem. O filme *Inferninho* foi rodado em 2016 e lançado internacionalmente no Festival de Roterdam em 2018. A obra acumula diferentes prêmios em festivais nacionais e internacionais.

## O entre linguagens

---

<sup>7</sup> O Porto Iracema das Artes é a escola de artes do Governo do Estado do Ceará, ligada à Secretaria da Cultura e gerida em parceria pelo Instituto Dragão do Mar (IDM). Inaugurada em 29 de agosto de 2013, nestes sete anos vem se consolidando como a Escola de formação e criação artística do Ceará. Sediada em Fortaleza, conta com três esferas formativas: Programa de Formação Básica, Cursos Técnicos e Laboratórios de Criação. Fonte: <https://portal.portoiracemadasartes.org/a-escola-2/>

Olhando em retrospectiva, observa-se que houve na história uma busca formal para estabelecer o que seria uma linguagem “especificamente” teatral ou cinematográfica. Nesse caminho, foram levados em conta os aspectos que distanciam uma experiência da outra, motivo pelo qual se criou uma série de preconceitos que mitificam ou condenam modos de se relacionar com quem atua, criando cisões. Com vistas à atuação, pretende-se perfurar essas barreiras formais numa tentativa de trilhar trajetórias menos cindidas e mais expandidas.

Essa expansão pode ser compreendida pelo atravessamento dos diversos elementos de uma obra, em que atrizes, atores, roteiro, posicionamento de câmera e equipe técnica no extracampo, assim como o espaço material onde ocorrem as gravações e que configuram sua diegese, tensionam-se e transformam-se mutuamente de modo permanente. Não há cisão delimitada entre o teatral e o cinematográfico, entre o antes, o durante e o depois da gravação, pensando na multiplicidade e confluência dessas forças na criação do filme, e sim uma prática que coloca os corpos presentes em estado constante de reelaboração, resultando em obras que se contaminam pelas linguagens.

A escolha pelo filme decorre justamente de se tratar de uma prática que relaciona o trabalho de produção de cinema com a prática teatral de grupo. A experiência do teatro de grupo e do cinema se experimentando enquanto fazer coletivo. Como resultado, percebe-se uma obra que está amplamente contaminada pela experiência estética do *Grupo Bagaceira de Teatro*, e que de algum modo trata a atuação como materialidade desde o instante de construção do roteiro, ou seja, que trabalha com quem atua desde o início do processo e não como algo que aparece posteriormente e que deve ser tratado como uma finalidade a serviço da ficção.

Como hipótese, entende-se que, no filme *Inferninho* o trabalho das atrizes e dos atores, por terem contribuído com a escritura do roteiro desde o início, abre espaços para que o real, acumulado pelos anos de trabalho grupal sirva de suporte para romper com a qualidade de representação. Sendo assim, parte da experiência do grupo passa a invadir a tela. Algo do que se situa fora do campo visível, ou seja, da estrutura da cena, invade os corpos e contamina o jogo atorial, permitindo que o estar frente a frente seja a condição de atualizar o tempo da vida: a ideia de uma *mise en scène* que se abre ao instante e/ou que é perfurada por algo inédito que os corpos produzem.

Contudo, convém mencionar que importa refletir de modo mais profundo sobre o trabalho que acontece no entre corpos do processo iniciado em 2013 e o set de filmagem e que podem ser vistos como vestígios no filme. Assim, serão ouvidos tanto o filme como as experiências narradas pela equipe após este ter sido finalizado, já que, talvez, como uma distinção entre as linguagens, o cinema se utilize do processo de montagem que já não diz tanto

respeito à atuação de maneira direta, mas se debruça sobre os sentidos e experiências capturadas pela câmera.

Em conversa realizada via Zoom, em 25 de novembro de 2020, em que estiveram presentes os atores Rafael Martins, Démick Lopes e a atriz Samya de Lavor, ficou entendido que a relação compositiva das personagens se deu a partir de improvisações experimentadas como procedimento pelo grupo. Inclusive, ficou bastante claro que o filme só foi possível de ser rodado em apenas 14 dias devido à integração entre atores/atrizes com os diretores, mas que também em virtude desses dias, não houve tanto espaço para improvisação no set. Quando havia improvisação durante as gravações, elas aconteciam pela condição de jogo e da própria experiência pessoal/grupal.

Há, neste modo de produção, uma abertura ao processual, ao acidental, ao precário e ao deslocamento ao outro, o lugar de tensionamento ético e político, já que a duração, o tempo de permanência, de cultivo da amizade, do viver a ficção e a realidade se tornam possibilidades de sobrevivência e renovação formal. Dito com outras palavras, o descobrir da estética/técnica se faz no contato e mergulho apaixonado no outro. É nessa paixão de estar juntos, de investigar-se enquanto linguagem, que se pode buscar espaços com maior liberdade. A construção democrática também é uma prática, e não uma condição.

Outra possibilidade de refletirmos sobre a atuação no filme proposto diz respeito à intimidade em cena. Entende-se que a experiência de trabalho em grupo por vezes escapa ao programado e invade o acontecimento. Isso que foge ao domínio é o que muitas vezes sustenta a cena. É um olhar que perfura o representativo e atualiza o “estar juntos” acumulado pelos anos. E essa intimidade confere uma camada autônoma que é uma potencializadora afetiva. Compreende-se, aqui, a intimidade como uma experiência compartilhada, preenchida de afetos que atravessam a criação da vida e da arte para o plural.

Por isso, diferente dos procedimentos que recorrem ao *casting*, em que atores e atrizes pouco se conhecem e a intimidade se torna algo a ser construído pelos ensaios e nem sempre alcançada, no filme *Inferninho* ela atravessa e se percebe pelos olhares, pausas, tons que dizem respeito a todo esse acúmulo. É algo que escapa do que é dito ou feito pelos corpos, mas que está no modo como agem e se relacionam. Há uma tensão que dura no corpo e logo pode ser percebida como um rastro na tela. Nessa paisagem ingressamos no território do invisível.

Seria possível olhar para o processo de elaboração deste filme questionando práticas recorrentes nos modelos tradicionais ao pensar a atuação no teatro e no cinema? Que aspectos se situam além dos territórios tradicionalmente compreendidos entre essas linguagens que contribuem para pensar a atuação como singularidade e que não estão a serviço de um resultado

premeditado pelo autor e até mesmo por quem atua? Seria possível afirmar a experiência do aqui e agora como forma de expandir o roteiro ou o texto dramático, a direção e mesmo a *mise en scene*? De quais modos, esse cinema permite que a atuação possa ocupar um território que é seu como acontecimento e como isso é percebido enquanto vestígios e rastros do real na tela?

### **Atuações de *Inferninho*: contaminações necessárias**

*Inferninho* se passa dentro de um bar que dá nome ao filme e é gerenciado por *Deusimar*, personagem do ator Yuri Yamamoto. O local é habitado por um grupo de figuras distintas e peculiares, entre elas a cantora *Luiziane* (Samya de Lavor), o garçom *Coelho* (Rafael Martins), a atendente *Caixa-Preta* (Tatiana Amorim) e o marinheiro *Jarbas* (Démick Lopes), personagem que vem do mundo externo e envolve-se em uma relação amorosa com *Deusimar*, juntando-se ao grupo e ocasionando tensões na convivência local.

No filme, o bar e seus cômodos internos constituem o *set* de filmagem de todos os planos e funcionam como uma espécie de instalação, já que visivelmente não se trata de um bar enquanto estabelecimento comercial no espaço urbano, mas da construção de um espaço ficcional para realização específica do longa-metragem. O espaço é, nesse sentido, bastante cenográfico, aproximando-se do aspecto teatral e ganhando vida a partir da ocupação feita pelos corpos das atrizes e atores em jogo. A atriz Samya de Lavor comenta que o *set* se tornou uma extensão do palco, e que a própria estrutura das filmagens foi pensada nessa continuidade. Por este motivo, por vezes as cenas podem ser vistas como se fossem assistidas em um espaço teatral ou, mais propriamente, como uma peça filmada a partir de um olhar de direção que também atua junto ao acontecimento, através do ponto de vista escolhido para cada tomada.

Em um plano ficcional, pode-se dizer que o bar é o universo onde a narrativa se instala, sendo uma espécie de mundo particular que possui sua própria estética, lógica de operação e relações. Os acontecimentos que causam tensões no plano ficcional ao longo da narrativa partem sempre do mundo externo, vindo através de visitantes, compradores e viajantes. Estas interferências desestabilizam o universo de *Inferninho* e, em especial, da protagonista *Deusimar*, afetada de diversas formas e desejando, de algum modo, ir para além das paredes do próprio estabelecimento e conhecer este mundo além. O que pode ser compreendido como metáfora possível ao se pensar a relação dialógica entre o dentro e o fora.

De acordo com a equipe, a composição das personagens surgiu de ideias propostas pelas atrizes e atores, estimulados também pelo desejo de utilizar materiais de acervo do próprio grupo em cena, como figurinos e acessórios. Este aspecto torna presente uma estética já

pesquisada pela companhia ao longo de seus 20 anos de trajetória cênica. Durante a entrevista concedida para este artigo, Rafael Martins faz referência a um projeto anterior sobre o qual o *Grupo Bagaceira* vinha se debruçando, chamado *Incerto*, e que *Inferninho*, seria um projeto de contraste a este trabalho. Em *Incerto* trabalhou-se com aspectos mais próximos das atrizes e atores, em tom confessional. No filme esses disparadores serviram para consolidar a ficção. Assim, o marco ficcional tornou-se mais potente, adentrando o real com foco à intimidade em grupo.

No filme, é possível notar que as personagens partem de composições que poderiam ser tidas como estereotipadas, mas que, no entanto, acabam por ganhar outras tonalidades, tensionando a própria questão do clichê como parte de sua composição. Este é um dos pontos comentados pela atriz Samya de Lavor na entrevista. A atriz menciona que a equipe assumiu o risco de trabalhar com uma estética que poderia beirar o caricato ou o infantilizado, mas que de alguma forma conseguiu estabelecer-se em um território potente para a construção narrativa. Das personagens vistas na tela surgem figuras como *Mickey Mouse*, *Darth Vader* e *Homem-Aranha*, além de ser possível notar o estereótipo também na composição do núcleo central da narrativa, que se utiliza de certa intensificação de elementos tipificados nas roupas e em algum nível na própria postura cênica, que tendem ao melodrama. O que aponta para uma atitude de desacordo frente ao estabelecido no campo da eficácia estética moldada por uma construção menos arriscada – ou experimental – de suas composições.

A atriz afirma que o melodrama já era um território em que o *Bagaceira* transitava em suas criações, e que essa escolha para o filme deixou o restante da equipe receosa quanto ao risco de as atuações caírem no “ridículo” ou em caricatura extrema. O que acontece neste processo é a conversão das personagens aparentemente definidas enquanto uma identidade fixa, mas que no trabalho das atrizes e atores, torna-se um terreno propulsor de intensidades nas atuações. “O melodrama procede como uma violação extrema das conexões usuais da vida cotidiana, (...)” (CAMARGO, 2007:02). Deste modo, é interessante pensar a forma melodramática como esse espaço de potência para agir, sendo:

(...) fator que insere uma surpresa na vida da personagem, geralmente, desagradável. Essa surpresa reestrutura, tanto para o espectador como para o ator, a vivência do lugar-comum em que está inserido. Essa violação normativa e o desejo do espectador de observar seu desenvolvimento favorecem o surgir de uma forte relação emocional com a plateia. O problema vivido pelo melodrama propõe, cena após cena, inserir o espectador na possível vivência da situação, como se a ação melodramática sempre se submetesse à Natureza e ao acaso que nos envolve. (CAMARGO, 2007:02)

A questão da utilização dos estereótipos como forma de tensionar clichês é pensada por Anne Bogart em seu livro *A Preparação do Diretor*, onde a autora sugere a possibilidade de olhar para os estereótipos como aliados. Bogart (2011) retoma a etimologia da palavra estereótipo, que estaria relacionada à solidez e argumenta por uma ação artística que possibilite “atear fogo aos estereótipos”:

A tarefa fica de repente muito concreta, muito definida. Um estereótipo é um continente da memória. Se esses continentes culturalmente transferidos são penetrados, aquecidos e despertados, talvez possam, no calor da interação, recuperar o acesso às mensagens, significados e histórias originais que eles incorporam. (BOGART, 2011, p. 99)

Em *Inferninho*, é perceptível o movimento do elenco ao longo da narrativa, deslocando-se de uma imagem prefigurada em torno do melodrama para situar-se na fronteira entre aspectos do gênero e aquilo que o fratura, o que constrói, no próprio ato de contracenar no aqui e agora, a diluição das expectativas que seriam as tradicionalmente esperadas para os conflitos que se apresentam. A tensão com o clichê se estabelece a partir de uma estética visual e narrativa que é rompida pelos procedimentos da atuação. A oposição observada diz respeito às ações do elenco e da direção, mais pelos aspectos invisíveis e afetivos, e menos pelo que se lê enquanto uma busca formal em si. Com isso, pode-se dizer que o filme se utiliza de elementos da cultura pop e toma este referencial para tensioná-lo e até mesmo rompê-lo.

Como o proposto pelo pensamento de Bogart (2011), a utilização dos clichês fora de seus espaços de reafirmação pode nos fazer ver algo de potente que reside em seu cerne, ou ainda denunciar as tradições opressoras das quais eles surgem. No filme em questão, percebemos uma reafirmação de figuras socialmente colocadas às margens e um jogo constante com a ideia de marginalidade historicamente atribuída aos espaços rejeitados socialmente, seja por uma questão geográfica, de classe, de gênero, de raça e/ou por uma conduta moral reprovada pela cultura patriarcal hegemônica. Prostíbulos, bares, espaços de festa, boemia, ocupados por mulheres consideradas promíscuas, artistas negras, travestis, lésbicas, gays e outros seres, que perante a sociedade carregam consigo a insígnia do esquisito ou, como na música de Caio Prado, *não recomendados*.

O universo narrado em *Inferninho* se junta a uma série de outros inferninhos pelo Brasil afora, como diz a própria equipe em *live* transmitida pelo projeto *Cinecluble Cinelatino via YouTube*, em 22 de maio de 2020. O “inferninho” é um espaço facilmente reconhecido por quem se relaciona com a vida noturna das cidades brasileiras, seja nas capitais ou nas cidades interioranas. Este cenário também faz parte de uma longa trajetória de investidas vanguardistas

na história do cinema nacional, como aquelas que se instauraram nos anos 60 e 70 sob o olhar censor da Ditadura Militar. Este parece ser um aspecto histórico vívido ao observarmos a composição do longa-metragem enquanto proposta narrativa e estética dos nossos tempos. O que também pode remeter à própria trajetória de grupo teatral e ao exercício artístico que nasce de uma condição de marginalidade diante das condições mercadológicas de produção, operando pelo viés da poesia e do fazer no plural como modos de (re)existência.

Consonante, é possível que o ponto de ruptura em relação aos estereótipos esteja nas relações que o grupo de atrizes e atores desenvolvem no *set*, frente às câmeras de filmagem. As intensidades se modulam nas relações vivenciadas pelo elenco no instante do jogo e distanciam-se da necessidade de representação de personagens em unidades preservadas, potencializando a ação criativa durante o próprio fazer. As tensões que se criam através das relações sugerem uma intimidade que poderíamos tomar como reconhecida dentro da linguagem teatral, pensando especialmente nas questões que envolvem o trabalho em grupo firmado durante anos seguidos. Por isso, a tela é preenchida por “certos segredos” que invadem o corpo de quem assiste.

Os olhares na chegada de Jarbas (Démick Lopes) estimulam certa ambiguidade. Há um mundo que pode ser inventado por detrás desse olhar. Ele revela e esconde algo. Algo que pode ser traduzido pela curiosidade pelo estranho, mas que também revela uma camada de reencontro. O quanto do que sustentam esses olhares diz respeito às próprias pessoas que atuam? Existe uma camada íntima que escapa ao ficcional e se inscreve na narrativa? Percebe-se algo que está no corpo e que pode ser o resultado da amizade vivida com paixão em torno do fazer artístico que se manifesta no contato mediado entre as atrizes e os atores, envolvidos pela camada ficcional.

### **Intensidades em fluxo**

As atuações observadas remetem a um tipo de procedimento que está baseado primeiramente nas relações criadas em jogo entre as atrizes e atores. Algumas passagens podem servir de exemplo para este apontamento, em especial em uma das cenas finais, em que o personagem Coelho dirige-se a Deusimar no momento em que ela está a ponto de cometer suicídio. É perceptível neste diálogo em que o ator, fantasiado sob essa figura um tanto mítica, ou mesmo absurda às tradições realistas do cinema, adentra camadas de profundidade na atuação que tornam a transformar a si próprio e, também, o ator com o qual contracenava, de forma acontecimental e inesperada. De acordo com o elenco entrevistado, o diálogo nesta cena superou o planejamento roteirizado e fez-se ato durante a gravação. Démick Lopes cita esse



momento como uma espécie de “revelia” ao modelo tradicional utilizado no cinema com relação aos cortes. Seguindo a decupagem clássica, o ponto de corte vinha bem antes do que acabou se concretizando, isso porque a condição do aqui e agora, do encontro, do estar frente a um amigo de longa convivência, permitiu aos atores se apropriarem do momento e extrapolarem a ficção. A vida atravessou a criação e os atores levaram em conta sua necessidade naquele instante.

Essas camadas que Rafael Martins adentrou na cena revelam que os afetos que transformam atrizes e atores podem desestabilizar a estrutura prévia construída pela equipe de criação para as gravações. As possibilidades de deixar-se transformar pelo aqui e agora da filmagem abrem um território de ambiguidade nos próprios personagens, que se constroem pela experiência de intimidade entre atores. No caso do personagem do Coelho, no momento em que o ator permite a contaminação de sua vida na arte, em sua relação consigo mesmo e com o ator Yuri Yamamoto (Deusimar), a representação é perfurada mesmo que de modo efêmero. Aqui, a identidade da personagem é desestabilizada, entra em suspensão e se aproxima da ideia de *qualquer* discutida por Felipe Maciel Xavier Diniz (2016):

O qualquer pode ser aqui compreendido como um traço que assegura uma não adequação a nenhuma espécie de pertencimento. A qualidade é medida por nenhuma categoria compreendida a priori, nenhuma referência que não a possibilidade de todas as referências. O qualquer como potência, intermediário entre o inefável e o universal, que surge no contexto cinematográfico embalado por uma proposta formal que celebra a descontinuidade e o preenchimento do tempo no espaço (DINIZ, 2016: 05).

Nesse contexto, André Carreira (2018) aponta que, ao deslocar o centro da atenção do procedimento atorial da representação das personagens para a possibilidade de viver uma experiência compartilhada entre todas as pessoas que compõem o processo criativo, uma condição é evocada e coloca quem atua em frente às demais pessoas, constantemente “construindo vida ainda quando se constrói ficção” (CARREIRA, 2018:03). Com este pensamento movendo a prática, o centro do trabalho de atuação passaria a residir nas relações ou nos elementos relacionais que se pode explorar estando em cena. Como observa o autor:

Em uma cena com estas características a intimidade será um componente que estará sempre em jogo, ainda que o íntimo não implique aqui necessariamente em uma cena autobiográfica. O íntimo diz respeito à oferta profunda que deve reger o ato da atuação, ainda que isso não seja o principal elemento vincular em uma criação teatral. (CARREIRA, 2018, p. 4)

O pesquisador discute as questões éticas e políticas de uma cena que se compreende a partir de um aqui e agora e assim reafirma a potência de abrir espaços de ruptura diante do

sistema mercadológico da Indústria Cultural, a partir de uma reflexão que propõe zonas fronteiriças entre a compreensão de “estar em cena” e “estar no mundo”. As ideias de ficção e personagem passam a ser, neste contexto, instrumentais para uma vivência compartilhada em sua máxima intensidade, abrindo janelas ao acontecimento e às transformações que permeiam artistas e público.

Compreende-se que o cinema capta os resíduos que as atrizes e atores produzem no momento em que estão realizando a cena, e torna-se interessante notar como estes resíduos podem ganhar força mesmo quando a câmera se coloca como mediadora. É possível compreender estes resíduos como parte de um acontecimento, o que tornaria mais palpável sua natureza vivaz e bastante notável diante do que se observa como resultado final do filme. Para isso, pensa-se aqui o acontecimento como aquilo que ocasiona uma espécie de ruptura no curso do que se vivencia, modificando e trazendo novas tonalidades e nuances a uma experiência. De acordo com o pensador Slavoj Žižek (2017), existe por natureza na definição de acontecimento algo de “milagroso”. O autor utiliza-se da perspectiva do amor para mencionar o que percebe existir no cerne deste conceito, que se dá em uma relação circular:

não me apaixono por motivos precisos (os lábios dela, seu sorriso...) – é por já estar apaixonado que seus lábios etc. me atraem. É por isso que o amor, também, é acontecimental. Ele é a manifestação de uma estrutura circular em que o efeito acontecimental determina retroativamente suas causas ou razões. (ŽIZEK, 2017:07)

Desta forma, pode-se pensar que não é possível determinar onde inicia e por qual motivo percebe-se que algo de disruptivo se passa durante uma gravação, contudo, as marcas ou vestígios da transformação podem ser apreendidas. Ainda na busca por fornecer possíveis pistas do que constitui um acontecimento em seu cerne, Žižek aponta como característica básica de um acontecimento o surgimento de algo que desestabiliza qualquer estrutura estável instaurada. E observa que, “em sua forma mais elementar, um acontecimento não é algo que ocorra dentro do mundo, mas uma mudança no próprio arcabouço pelo qual percebemos o mundo e nos envolvemos nele”. (ŽIZEK, 2017:9)

Com base nestas definições, pode-se utilizar este olhar para pensar as rupturas observadas ou capturadas ao longo de uma experiência de atuação, seja na condição de atriz/ator ou de público. Neste contexto, a noção de acontecimento aparece diretamente ligada ao reconhecimento de uma cena que se propõe enquanto experiência e se faz (e refaz) no instante mesmo em que acontece, adentrando as camadas mais profundas da representação. Pensando em relação ao trabalho das atrizes e atores, este aspecto pode se inserir em um pensamento

acerca da condição da atuação, como sendo reconhecida por quem atua como obra em si, independente da linguagem na qual está inserida. Pode-se pensar, deste modo, que quem atua coloca-se em situação e esta é uma operação que não visaria satisfazer necessidades de linguagens específicas, como a cinematográfica ou a teatral, mas sim à disposição para vivenciar a experiência propriamente.

Este pensamento é amplamente discutido por Karina Mauro (2010), ao se referir a um acionar em cena que não diz respeito à lógica de tentar representar uma personagem ou um texto cênico, mas sim, experienciar através do próprio acontecimento o que se passa no momento da atuação. Mauro (2010) observa as distinções entre uma concepção transitiva de atuação, que estaria baseada na ideia de atrizes e atores estarem à serviço de uma obra, seja buscando satisfazer a uma ideia de personagem ou mesmo às intenções da direção, e uma outra concepção reflexiva. No segundo aspecto, é a própria experiência do corpo e a criação de quem atua que é privilegiada e a atuação é compreendida enquanto fluxo, se afirmando como obra autônoma.

Em estudos voltados especificamente para as condições de atuação, que se construíram e foram se consolidando na criação cinematográfica, Mauro (2016) discorre sobre a influência do crescimento da indústria na destituição da autonomia atorial. Para a autora, é possível afirmar que o espaço teatral veio, ao longo de décadas, reservando mais espaço de autonomia às atrizes e atores, o que, no entanto, não deveria reduzir o papel fundamental das atuações nas composições filmicas. Com a experiência de *Inferninho*, podemos também problematizar o local restrito, tradicionalmente destinado aos elencos nas gravações, e pensar a transformação da linguagem cinematográfica a partir de interferências que partam do campo criativo das pessoas que atuam.

### **Tela e palco sem limites físicos**

Parece que operar por meio do encantamento e da contaminação entre as diferentes vozes do filme se mostra um anseio do *novíssimo cinema brasileiro*, em que os corpos assumem lugar de destaque na narrativa tendo em vista os encontros proporcionados antes e durante o ato de filmar, o que sugere outras camadas em *Inferninho*. Camadas essas que não assumem o primeiro plano narrativo, mas que precisam ser descobertas por quem assiste. A audiência encontra-se investigando aquilo que não está informado no quadro fílmico. Há, nestes modos de se fazer cinema, a possibilidade de mobilização de quem vê diante da exibição, em que o

impacto e as intensidades dos encontros entre os corpos frente à câmera têm a potência de afetar quem assiste e convocar sua presença ativa (mesmo que sentados em suas poltronas).

Ao pensar os corpos que mobilizam o cinema em suas potências de construir novas realidades, as presenças que estão do outro lado da tela encontram ressonância no pensamento de Jean-Louis Comolli (2008: 176), que, mesmo se referindo especificamente ao cinema documentário, demonstra que pensar estas presenças são eternos movimentos que vão além do filme enquanto resultado, sendo atores ou não-atores:

(...) Esses homens e essas mulheres que nós filmamos, que nessa relação aceitaram entrar, nela irão interferir e para ela transferir, com sua singularidade, tudo o que trazem consigo de determinações e dificuldades, de gravidade e de graça, de sua sombra – que, com eles, não será reduzida -, tudo o que a experiência de vida neles terá modelado. (...) Isso quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que a máquina cinematográfica, - que ao seu modo é uma parca -, trama. (COMOLLI, 2008: 176)

Em *Inferninho*, a escolha abundante pelo primeiro plano e o abandono de planos gerais pode ser compreendido, para além de uma questão estética, como também uma escolha política. A escolha por um plano de proximidade e que propõe um olhar que dura no corpo diz respeito ao desejo de preencher a tela com o que escapa pelos olhos, pela pele, através das intensidades de um corpo vivo frente ao outro. A opção abundante pelo primeiro plano seria uma tentativa de ancorar-se na atuação e na sua capacidade de afeto puro?

Entende-se, aqui, que a câmera convida o olhar do espectador a se tornar cúmplice de quem atua, é um modo possível de perceber ou mesmo “des-cobrir” os sentidos invisíveis, mas perceptíveis no aparato fílmico. A busca por acompanhar as atuações garante um espaço do olhar do espectador. Esses rastros afetivos deixam-se reverberar pelas relações estabelecidas entre as atrizes e atores fora do enquadramento, onde a vida e a arte acumulada nos anos de grupo derrubam/constroem o representacional. Esses aspectos que mantêm as tensões entre o “dentro” e o “fora” do quadro ambientam a lógica espacial de *Inferninho* na tela.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Argos: Chapecó, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Companhia das Letras: São Paulo, 2009.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. Editora WMF Martins Fontes: São Paulo, 2011.
- BORRIAUD, Nicolas. **Radicante**. Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires, 2009.

CARREIRA, André. “A atuação teatral como prática fronteiriça”. **Efetividade da ação: pensar a cena contemporânea**. (Orgs. André Carreira e Stephan Baumgärtel). Gramma: Rio de Janeiro, 2018 (p. 1-17)

CINELATINO – **Debate com Fábio Ramalho, Guto Parente, Pedro Diógenes, Rafael Martins e Nay Mendl**. Realizado pelo projeto de extensão ‘cineclub cinelatino’ da Universidade Federal da Integração Latino-Americana em 22 de maio de 2020. Acessado dia 05 de novembro de 2020 em: [https://www.youtube.com/watch?v=MguQrO7cebs&t=3970s&ab\\_channel=CineclubCinelatino](https://www.youtube.com/watch?v=MguQrO7cebs&t=3970s&ab_channel=CineclubCinelatino)

IKEDA, Marcelo. “O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século”. In Revista Aniki. vol, 5, nº 02, 2018.

JAQUARIBE, Ana Elisabete Freitas. **“Os Incompreendidos”**: as novas práticas e poéticas do audiovisual do Ceará, a partir da experiência do Alumbramento. Tese de doutorado apresentada na Universidade Federal do Ceará. 2017.

LAVOR, Samya; LOPES, Démick; MARTINS, Rafael. **Entrevista realizada com atores e atriz de Inferninho**. Data de realização: 25 de novembro de 2020 via Zoom Cloud Meetings. Duração: 125 minutos.

MAURO, Karina. “Apuntes sobre una cuestión pendiente: la actuación cinematográfica”. In Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual; Imagogafía; 13; 4-2016; 1-25

MAURO, Karina. “Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación”. In Afuera Buenos Aires, n. IX, 2010.

ROYO, Pérez. “Componer el plural”. In: **Componer el plural: Escena. Cuerpo. Política**. Polígrafa: Barcelona, 2016.

SOUZA, Roberta. “Grupo Bagaceira de Teatro comemora 20 anos com programação de aniversário virtual”. Matéria realizada pelo Diário do Nordeste, 29/05/2020. Acessado em <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/grupo-bagaceira-de-teatro-comemora-20-anos-com-programacao-de-aniversario-virtual-1.2250702>

ŽIŽEK, Slavoj. **Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito**. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 2017.

CAMARGO, Robson. “Melodrama, o espetáculo e suas categorias”. In **Memória ABRACE IV - Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Abrace: Campinas, 2007. Disponível em:

<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1226>. Acesso em: 12 mar 2021.

COMOLLI, J.L. “Sob o risco do real”. In **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Editora UFMG: Belo horizonte, 2008.

DINIZ, F. M. X. “O Personagem-Qualquer no Cinema Contemporâneo Brasileiro”. In **Atas do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM**, 39, 2016, São Paulo. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016>. Acesso em: 12 mar 2021.

PARENTE, Guto; DIÓGENES, Pedro. **Inferninho** / Brasil, 2018. Distribuído pela *Embaúba Filmes* (Belo Horizonte).