



Significação: revista de cultura
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Maciel Guimaraes, Pedro

O caipira e o travesti. O programa gestual de um ator-autor: Matheus Nachtergaele
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 39, núm. 37, enero-junio, 2012, pp. 110-
125

Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766001007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



O caipira e o travesti. O programa gestual de um ator-autor: Matheus Nachtergaele

////////////////////

Pedro Maciel Guimarães¹

1. Pós-doutorando no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e bolsista da Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). E-mail: pedromaciелguimaraes@gmail.com



Resumo

As performances dos atores de cinema e suas relações com os diretores são objetos constantes de reflexões sociológicas e históricas, mas elas ainda carecem de teorias capazes de dar conta da importância estética em torno da encarnação de um personagem dentro de um filme. A teoria do ator-autor, proposta por Patrick McGilligan, analisa o ator como objeto estético, como forma fílmica, na mesma medida de outros componentes da *mise-en-scène* (luz, enquadramentos, montagem). São atores-autores aqueles intérpretes capazes de estabelecer um sistema de interpretação, uma “obra”, e influenciar a concepção de um personagem, de um plano, de uma sequência ou de um filme inteiro. Matheus Nachtergaele é um ator-autor, e seu estatuto é representativo da evolução histórica do paradigma de atores brasileiros.

Palavras-chave

atores de cinema, ator-autor, estética do cinema

Abstract

The performances of the movie actors and its relations with the directors have always been the target of historical and sociological reflections but they still lack theories capable of giving account of aesthetic importance around the incarnation of a character in a movie. The theory of actor as auteur, proposed by Patrick McGilligan, analyzes the actor as an aesthetic object, as a filmic form, to the same extent as other components of the *mise en scène* (light, frameworks, montage). Actors-*auteurs* are those interpreters able to establish a system of interpretation, a “work”, and influence the conception of a character, a plan, a sequence or an entire movie. Matheus Nachtergaele is an actor-author and its status is representative of the historical evolution of Brazilian actors paradigm.

Keywords

movie actors, actor-*auteur*, aesthetics

Propostas de reflexão sobre os atores de cinema

A teoria do cinema nos ensinou a menosprezar o trabalho do ator ou a ver no trabalho de encarnação do intérprete de cinema apenas dimensões sociológicas e práticas: as análises em torno do *star system* e dos *cultural studies* nos deram uma série de paradigmas de reflexão sobre o valor mercadológico dos astros e sobre a representação das minorias, os chamados *gender studies* anglo-saxões.

No campo da sociologia, Edgar Morin dedica um estudo consistente ao fenômeno das estrelas, intitulado *Les stars* (publicado em 1957), quando o *star system* hollywoodiano já havia conhecido seu apogeu, 20 anos antes. Já os teóricos do cinema demoraram algum tempo para realizar verdadeiras análises estéticas sobre os atores. Era traço comum entre os primeiros escritos de teoria do cinema ora um silêncio completo sobre a importância dos atores, ora um aberto preconceito contra eles, ora uma relativização do aporte deles para a composição global do filme. Boris Kazanski, por exemplo, membro do grupo dos formalistas russos dos anos 20, afirmava que o “o intérprete de cinema não goza das mesmas faculdades e talentos que constituem a arte do ator de teatro”, propondo o termo “arte da pose” para falar da aparição dos corpos nos filmes e reservando o termo “arte dramática” aos intérpretes teatrais (KAZANSKI, 1996, p. 117). Na mesma época, dentro do cinema de vanguarda europeu, Germaine Dulac, realizadora e teórica, defendia que “dentro de um cinema puro, não ligado à obrigação narrativa da literatura nem à realidade fotográfica, somente há lugar para o ator como motivo plástico, linha ou

Diversas das análises citadas estabelecem uma comparação de atores de cinema com os de teatro, na maioria das vezes valorizando estes em detrimento daqueles. Esse fato explica-se pela importância que sempre tiveram os intérpretes dentro da criação teatral. De fato, a teoria do teatro e os escritos de grandes diretores — dentre eles, Denis Diderot, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold e Bertolt Brecht — forneceram uma série de paradigmas de análise do trabalho do ator como forma. Na passagem do método stanislavskiano para o cinema americano, Lee Strasberg, um dos nomes mais importantes do “Actors Studio” nova-iorquino, tentou ousar uma aproximação entre a criação do ator teatral e a de seus colegas do cinema.

O pensamento de Lee Strasberg representa o apogeu de uma preocupação que já vinha sendo tratada nos escritos dos diretores de cinema desde os primeiros tempos: a reflexão sobre a prática de uma arte, entremeada de esboços de uma teoria ainda embrionária e, sobretudo, de uma admiração sem limites dos criadores por suas criaturas. De Jean Renoir a Alain Resnais, passando por Josef von Sternberg, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky, John Cassavetes, Rainer Werner Fassbinder e Wim Wenders, os atores de cinema sempre tiveram seu trabalho vangloriado pelos diretores, além de serem alçados, às vezes, ao estatuto de coautores dos filmes. Não por acaso, esses diretores sempre trabalhavam com os mesmos atores, transportando para o cinema a lógica da trupe teatral. Até mesmo diretores conhecidos por maltrataram seus atores (Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard, Maurice Pialat) ou por fazerem deles

meros modelos para suas composições formais (Robert Bresson, Jean Marie Straub e Danièle Huillet, e Manoel de Oliveira) devem à relação com os intérpretes grande parte do interesse em suas obras. Nesse sentido, a contribuição de Bresson é inestimável, pois, mesmo tratando seus atores como “modelos”, ele construiu uma teoria consistente sobre a “direção de atores”² como elemento fundamental na construção plástica do filme.

2. O termo “direção de atores”, usado aqui entre aspas, é bastante polêmico e constantemente evitado por imprimir uma dimensão paternalista ao trabalho do diretor com os atores. Se os diretores não dirigem os atores, eles são responsáveis, com exceção de alguns filmes documentários, experimentais ou baseados na improvisação de gestos, pelo tom de suas interpretações e pelas movimentações do seu corpo em cena.

Nossa reivindicação é, partindo das bases do pensamento teatral e das reflexões práticas dos diretores, tratar os atores de cinema como os de teatro e usar a prática da arte de interpretar para construir uma teoria. O que se pretende é dedicar análises estéticas às performances dos atores de cinema, descrever e analisar seus gestos, sua postura vocal, seu programa gestual, sua sistemática formal e a temática de suas aparições na tela. Pretende-se, também, pensar o conjunto de seus filmes como uma “obra” e investigar sobre questões práticas e simbólicas do momento da encarnação de um personagem ficcional no que diz respeito às relações entre ator e personagem e entre ator e diretor. Nesse corpo singular, que é o corpo do ator, em que instrumento se confunde com obra, podemos ler traços não somente de momentos de criação do filme mas também das escolhas de *mise-en-scène* do diretor.

A teoria do ator-autor

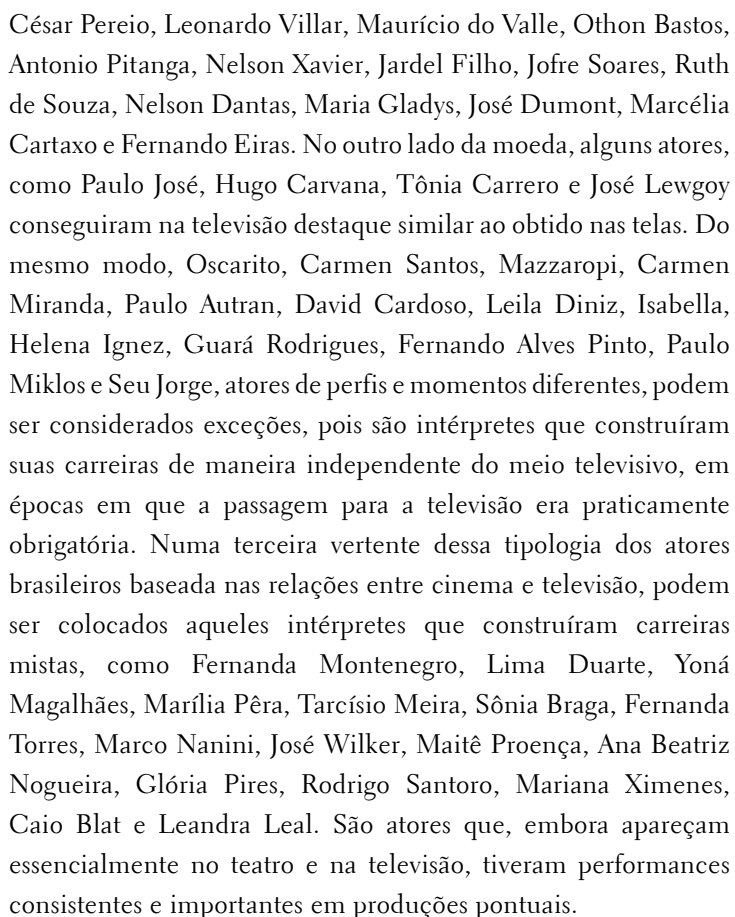
É nessa perspectiva que o teórico e biógrafo de estrelas de Hollywood Patrick McGilligan forjou, em 1975, o conceito de “ator-autor”. Para falar das contribuições de James Cagney nos filmes em que ele aparecia unicamente como ator, McGilligan se pôs a investigar de que maneira a simples presença do ator “define a essência dos filmes” (McGILLIGAN, 1975, p. 33), impondo decisões estéticas ao diretor — escolha de certos tipos de plano, de um tipo determinado de personagem — e determinando, de maneira geral, a *mise-en-scène* de um plano, de uma sequência ou até de um filme inteiro. McGilligan analisa também de que maneira Cagney repetia uma série de elementos corporais de encarnação em todos os seus papéis, pouco importando o tipo de personagem, o tom do filme

O ator-autor no cinema brasileiro

A restrição a objetos oriundos do cinema de gêneros e no qual o *star system* já está amplamente enraizado é só a primeira dificuldade em adaptar o conceito de ator-autor para intérpretes brasileiros. Nosso cinema padece de uma carência de qualificação genérica mais desenvolvida e está só engatinhando no quesito formação de estrelas. Apesar de tentativas históricas marcantes, como os anos 40 e 50, que criaram lendas como Oscarito, Grande Otelo, Mazzaropi e Carmen Miranda, as constantes interrupções da produção e, sobretudo, a definição de um modelo televisivo (para não dizer “Global”, ou seja, ligado à Rede Globo de Televisão) de *star system* impedem que nossos atores de cinema usufruam de uma constância de trabalho e de uma consequente popularidade fora das telas, o que é necessário à formação dos atores-astros no modelo de Hollywood ou do cinema europeu. Não é por acaso que todas essas estrelas do cinema brasileiro evoluíram no meio de um cinema altamente codificado, como a comédia de costumes, a chanchada e os musicais.

A questão da interdependência entre cinema e televisão é ainda mais delicada. Historicamente, os intérpretes nacionais se viram, de uma maneira geral, obrigados a recorrer ao meio televisivo. Isso gerou um modelo singular de compreensão do trabalho do ator, pois o movimento pendular que os atores estabeleceram entre esses dois meios de representação é essencial para compreender não só o sistema de estrelado à brasileira mas também as contaminações recíprocas entre personagens televisivos e personagens cinematográficos.

O que caracterizou essa passagem do cinema para a televisão foi, no entanto, o subemprego. Alguns atores que despontavam em carreiras sólidas no cinema foram, na televisão, relegados a papéis secundários estigmatizados e resumidos aos clichês de um tipo físico. Foi o caso de atores como Grande Otelo e Wilson Grey, que terminaram a carreira com pequenas participações em programas de humor de gosto duvidoso; de Norma Bengel, Odete Lara, Darlene Glória e Ítala Nandi, estrelas incondicionais nos filmes, mas que nunca emplacaram como musas da TV; além de Paulo



A experiência recente de atores como Selton Mello, Wagner Moura, Milhem Cortaz, Lázaro Ramos, Gero Camilo, Dira Paes, Fabiula Nascimento, Hermila Guedes e Alice Braga, oriundos do cinema e repescados pela televisão, pode, no entanto, significar que o modelo esteja mudando e que a televisão não seja a única fabricante de estrelas — embora ainda seja preciso aparecer nela para se estabelecer definitivamente como uma *star*. Esses atores são menos reféns das imposições econômicas e estéticas do meio televisivo e podem, geralmente, estabelecer uma abordagem mais autoral e singular em relação à escolha de papéis e às possibilidades de encarnação. É seguramente dessa lista que sairão os futuros atores-autores do cinema brasileiro.

Matheus Nachtergaele: ator-autor

Um ator como Matheus Nachtergaele goza de um perfil único dentro do cinema brasileiro, abrindo a possibilidade de ser encarado como ator-autor, embora fuja das regras básicas do *star system*. Segundo Edgar Morin, para que o ator seja considerado uma estrela, são necessários alguns elementos básicos: que ele evolua num poderoso sistema econômico de criação de produtos audiovisuais; e que haja osmose entre ator e personagem, e não absorção do ator pelo personagem, fazendo o primeiro desaparecer por detrás do segundo (ou seja, em que um não engula o outro). O terceiro critério, polêmico, exclui os chamados atores de composição do estrelato, o que, evidentemente, não pode ser levado a sério se tomarmos o exemplo de Meryl Streep e Robert de Niro, abertamente atores de composição, que se “transformam” nos personagens, mas que não deixam de ser estrelas. A esses critérios, podem-se incluir o valor mercadológico do ator (possibilidade de se fazer garoto-propaganda) e o interesse popular despertado pela vida pessoal dele, o que alimenta revistas especializadas em fofocas de bastidores, indispensável para manter o interesse em torno da estrela de maneira durável. Desses cinco critérios, Nachtergaele obedeceria a apenas um deles, o principal: o de haver osmose, e não absorção total, entre ator e personagem (tentaremos provar isso, apesar de as apreciações, críticas e populares, sobre a qualidade de interpretação do ator estarem ligadas a essa capacidade de “entrar” na pele de um tipo). Com relação aos demais, Nachtergaele estaria completamente excluído do *star system*: o ator raramente aparece na televisão, que no Brasil é o único “poderoso sistema econômico de criação de produtos audiovisuais”, como dito acima, e, quando o faz, é em participações pequenas ou coadjuvantes (Morin diz que, para ser estrela, o ator deve ser sempre principal); sua imagem não “vende” e efetivamente não aparece ligada a produtos; e, finalmente, não se pode ter exemplo de ator mais discreto quanto à sua vida pessoal e fora do interesse da imprensa de celebridades.

Ainda assim, permitimo-nos tecer considerações sobre Matheus Nachtergaele ator-autor, por diversas razões. Nachtergaele, que começou no grupo de teatro Vertigem, em São Paulo, teve carreira

Matheus Nachtergaele se enquadra nas análises feitas por Moullet por outro motivo determinante. Ele obedece às chamadas “orientações essenciais ou figuras de encarnação” (MOULLET, 1993, p. 88), que o teórico francês usa para falar da repetição sistemática de motivos físicos, corpóreos ou gestuais realizada pelo ator Cary Grant em suas aparições no cinema, passando por cima da “direção de atores” de um determinado diretor. Essa orientação essencial de Nachtergaele, parte integrante do seu programa gestual, está ligada à constante oscilação entre calma e frenesi que marca suas performances. O ator tem a capacidade de, dentro de uma mesma sequência, passar do olhar angelical ao diabólico, da representação da inocência à crueldade e à explosão nervosa. No cômputo final, são a histeria e a confusão gestual que acabam reinando como traço comum aos seus personagens, mas elas são constantemente ameaçadas por silêncios, olhares doces e voz terna.

O personagem Cintura Fina, da adaptação televisiva do romance de Roberto Drummond *Hilda Furacão* (Rede Globo, 2003, direção de Wolf Maya), por exemplo, guarda durante toda

a minissérie um movimento pendular entre a doçura do amigo e confidente da heroína, vivida por Ana Paula Arósio (é ele quem a nomeia com o epíteto com que passa a ser conhecida na zona boêmia de Belo Horizonte), e o “endiabramento” dos momentos de brigas a navalhadas com a rival de prostituição de Hilda, Maria Tomba-Homem (Rosi Campos). De maneira ordinária, as representações do travesti oscilam entre o pueril e o proibido, entre a inocência (perdida) e a perversidade (encontrada à força pelo exercício da profissão), entre o companheirismo e a ameaça. O personagem Cintura Fina obedece então a essa representação usual do personagem, como lhe impõem as amarras do meio televisivo.

A histeria e a oscilação de sentimentos atingem, também, personagens mais sutilmente representados; no caso, dois tipos populares que fogem da lógica dos travestis: o caipira Quinzinho, do filme *Tapete vermelho* (Luis Alberto Pereira, 2005), e o nordestino João Grilo, da série de TV e do filme *O auto da Compadecida* (Rede Globo, Guel Arraes, 1999; versão para cinema em 2000). O primeiro, um inocente agricultor que vai para a cidade grande para ver um filme de Mazzaropi, tem verdadeiras crises de nervos quando se encontra com o demônio, quando vai preso e, sobretudo, quando se acorrenta à pilastra do cinema, exigindo que lhe mostrem um filme do ator brasileiro. O segundo vive a histeria em tempo constante, que é, aliás, a marca da direção de atores da minissérie de TV, que mescla teatro de rua com vocabulário e situações de cordel. Nenhum dos dois personagens tem conotação sexual dúbia, mas a histeria deles está estranhamente próxima à de Cintura Fina e à de um segundo homossexual encarnado por Nachtergaele, o empregado doméstico Dunga, no filme *Amarelo manga* (Cláudio Assis, 2002). A dupla face comum a tantos tipos vividos por Nachtergaele se aloja sobre um mesmo corpo justamente em *Amarelo manga*. A confluência de atitude ofensiva, eticamente questionável, com trejeitos quase infantis aparece quando Dunga escreve uma carta à mulher do homem pelo qual ele é apaixonado, denunciando a sua traição. Fazendo olhinhos de donzela e posando de “amiga”, Dunga está sentenciando o açougueiro que o obceca a sofrer com a ira da esposa e, ao mesmo tempo, induzindo a sua rival a cometer um crime violento.

Se o misto de histeria/calmaria é a orientação essencial das encarnações de Nachtergaele, pode-se notar também, em alguns momentos, uma atitude de abandono do personagem, o que deixa curso livre à possibilidade de aparecimento de uma feição própria ao ator. É o caso do sorriso divertido e maroto dado por Nachtergaele nos últimos instantes de alguns planos — quando a narração parece já ter se extinguido, e o corte não tardará —, nos quais o corpo do ator ainda ocupa o centro de um plano. Esse sorriso funciona como uma espécie de preparação do terreno a uma atitude de distanciamento tipicamente brechtiana, como a do personagem Everardo, de *Baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2006), que interpela o espectador ao verbalizar a reflexão do próprio diretor Cláudio Assis de que “o cinema é bom, pois nele se pode fazer o que quiser”. Num cinema tão carente de interpretações brechtianas e menos stanislavskianas, Nachtergaele funciona como repositório de prerrogativas que abrem espaço a reflexões críticas do espectador quanto à natureza do meio de representação e quanto ao conteúdo de alguns filmes.

Finalmente, para tentar relativizar a não absorção completa do ator Nachtergaele pelos seus personagens, o que permitiria considerá-lo como ator-autor, escolhemos dois personagens, um de televisão, outro de cinema. Nesses personagens, Nachtergaele evita a imitação perfeita, a busca pela mimesis sem buracos como nos ensina o pensamento de Stanislavski e do cinema americano de uma maneira geral. Essa mimesis cheia de falhas diz respeito à caracterização física de um personagem e à não aproximação total de um corpo-modelo a ser imitado, seja através da composição física (gestos, jeito de andar, roupas, maquiagem), seja através da abstrata (tom de voz, sotaque). O travesti Cintura Fina, por exemplo, não esconde seus traços masculinos; ao contrário, ele os ressalta. Assim, o personagem multiplica os momentos em que mostra as axilas peludas, nunca usa perucas de cabelos compridos, não tenta imitar trejeitos femininos ao se movimentar e não afina a voz. Da mesma maneira, para viver o agricultor Quinzinho, Nachtergaele não busca a imitação perfeita através do sotaque caipira (o que ele, certamente, conseguiria, visto suas interpretações mais “imitadoras”, como a do nordestino Chicó, em *O auto da Compadecida*). Aproveitando a

veia abertamente paródica de seu personagem, Nachtergaele cria um sotaque inexistente, uma espécie de gauchesco declamado, que acentua sempre a sílaba final das palavras. A maneira de falar do ator parece ainda mais inapropriada quando ele contracenava com a atriz Gorete Milagres, ela sim vinda do interior e especializada num personagem único, a roceira Filó.

A grande qualidade de intérprete de Nachtergaele foi determinante para a direção de atores que ele realizou na sua única direção para o cinema, em *A festa da menina morta* (2008). Usando atores que foram seus colegas em outras produções e que são nomes do novíssimo cinema brasileiro, tais como Juliano Cazarré, Daniel de Oliveira e Dira Paes, Nachtergaele apoiou seu filme na construção de tipos físicos e psicológicos influenciados por sua colaboração com o diretor Cláudio Assis e com o roteirista Hilton Lacerda. Com Assis, Nachtergaele teve dois de seus grandes momentos no cinema, em *Amarelo manga* e *Baixio das bestas*. Não por acaso, a construção plástica de algumas sequências e certa crueza na construção de situações e personagens podem também ser lidas como uma influência dos dois profissionais na definição da forma no filme de Nachtergaele.

Os trejeitos do personagem Santinho, vivido por Daniel de Oliveira, não por acaso são imitados da maneira de interpretar de Nachtergaele. Até a orientação constante de oscilação entre calma e histeria Nachtergaele transfere para o personagem de Daniel de Oliveira. Santinho é assim um personagem bicéfalo, que se apoia no corpo e na voz de Daniel de Oliveira, mas cujo programa gestual é decalcado do próprio Matheus Nachtergaele, prova da sua capacidade de autoria em determinar não somente seus próprios personagens mas também aqueles que não são interpretados por ele. Nachtergaele inscreve-se, assim, na tradição de diretores como Pedro Almodóvar e Woody Allen, acostumados a moldar o corpo e a voz dos seus atores à imagem de sua *persona* pública, seja ela de ator (Allen), seja de diretor-estrela (Almodóvar). *A festa da menina morta* é uma obra que nos faz entender melhor a amplitude de autoria que Nachtergaele impõe aos personagens que cria, mas é, definitivamente, um filme acessório na construção da *persona* cinematográfica do ator.

Os “diretores fantoches”, uma espécie de resposta aos diretores que manipulam ditatorialmente o corpo dos atores, apareceram também na carreira de Cagney. Richard Dyer comenta que “os filmes rodados por diretores como Lloyd Bacon, William Keighley e Roy Del Ruth se parecem assustadoramente, e se parecem mais aos filmes que Cagney rodou com outros diretores que aos filmes desses diretores com outras estrelas” (DYER, 1992, p. 103). Patrick McGilligan conta também que, aproveitando da sua fama de *mau* construída pelos filmes, James Cagney ligava de madrugada para os roteiristas de seus filmes para “sugerir” novas falas ou modificar cenas inteiras. Os roteiristas, subjugados pela força da presença do ator, acatavam as modificações. Embora anedótico, tal fato mostra como um ator é capaz de determinar o filme em que aparece sem necessariamente contar com os meios práticos para definir roteiro e *mise-en-scène*. Casos como Cagney e Eastwood são extremos e pouco aplicáveis ao cinema brasileiro, justamente pela falta de paradigmas de construção de um *star system* mais consistente e capaz de se sobrepor às escolhas estéticas de diretores.

Matheus Nachtergaele passou para a direção de longas-metragens ao mesmo tempo que Selton Mello, que já havia realizado antes um curta-metragem, ao contrário de Nachtergaele. Selton Mello se consagrou definitivamente como diretor em *O palhaço* (2011), inesperado sucesso de público e crítica, dois anos depois de sua estreia na direção no irregular *Feliz Natal* (2008). Nachtergaele e Mello são atores de perfis distintos: Selton foi ator mirim de televisão e teatro, enquanto Nachtergaele foi formado essencialmente pelos palcos e pelo cinema, só aparecendo na televisão depois de consagrado nesses dois meios. Ambos têm, no entanto, a singularidade de serem atores cuja *persona* cinematográfica foi utilizada de maneira inteligente pelo meio televisivo e de serem atores capazes de negociar suas aparições nas ficções televisivas. Eles se encontram entre os atores mais relevantes da fase contemporânea do cinema brasileiro e podem abrir espaço para a construção de estrelas menos dependentes do meio televisivo e de atores-autores nos moldes do cinema americano.

