

CHARLES CHAPLIN, UMA DRAMATURGIA DE MOVIMENTO NO CINEMA.

João Francisco da Rosa Labriola¹

RESUMO

O cinema de Chaplin possui características que o aproximam das poéticas de movimento desenvolvidas no teatro, no circo e na mímica. Isso traz a necessidade de um olhar atento à sua encenação e atuação para melhor entender seus filmes. Sua conexão histórica com o Vaudeville e o aprimoramento de seu estilo no decorrer da vida se tornam uma inspiração para realizadores e atores contemporâneos.

PALAVRAS CHAVE

Chaplin, Clown, Pantomima, Ator Criador, Cinema

ABSTRACT

Chaplin's cinema has characteristics that bring it closer to the poetics of movement developed in theater, circus and mime. That brings the need of a closer look at his staging and acting to better understand his films. His historical connection to Vaudeville and the refinement of his style throughout his life becomes an inspiration to contemporary filmmakers and actors.

KEY WORDS

Chaplin, Clown, Pantomime, Creator-actor, Cinema

Entre os amantes da sétima arte, o público, os estudiosos e os artistas do cinema, Chaplin tem lugar garantido, ainda que nem sempre seja lembrado como um exemplo a ser seguido. A crença geral parece reservar a ele um lugar de relíquia: apenas um precursor do cinema que, sendo parte do passado, deve ali permanecer. Muitas vezes é citado apenas dentro de seu

¹ Ator, preparador de elenco e realizador cinematográfico; é Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Cinema pela FAAP e pós-graduado em Corpo: Teatro, Dança e Performance pela Escola Superior de Artes Célia Helena. Atua há cerca de dez anos com teatro, cinema, circo e publicidade, tendo se especializado em clown. Durante seu período como preparador no curso profissionalizante do Studio Fátima Toledo, iniciou sua pesquisa sobre o clown no cinema, tema no qual vem se aprofundando e desenvolvendo no Mestrado de Realização em Cinema e TV, em curso na Escola Superior de Artes do Porto - ESAP, sob orientação do Prof. Dr. Nelson Araújo.

contexto e tempo históricos, com o pretexto de ser preferível o debate a respeito de realizadores mais recentes.

Atualmente nota-se também que, em maioria, os atores e encenadores de cinema estabeleceram, como norma de atuação, a interpretação naturalista (ou realista) com origem no trabalho de Constantin Stanislavsky; sendo posteriormente exportado para os Estados Unidos, através de Sanford Meisner, Lee Strasberg, Stella Adler entre outros.

Essa tendência, que no decorrer dos anos tornou-se quase parte indissociável da criação cinematográfica, não é porém observada na totalidade dos filmes já realizados. Olhando atentamente os aspectos de encenação e atuação através da história do cinema, pode-se encontrar diversos casos onde foi quebrada.

Este artigo objetiva a exposição da maneira particular pela qual Chaplin criava, tanto no que se refere à linguagem cinematográfica quanto à encenação presente em seus filmes e atuação. Veremos as diversas formas em que essas práticas influenciaram realizadores posteriores.

A análise das obras cinematográficas normalmente segue determinado padrão. Estabeleceu-se desde os primórdios que o cinema é uma arte guiada pela tecnologia, pelas máquinas e que, sendo assim, a câmera deve ser em todos os casos o ponto de partida de qualquer criação e análise. Dessa forma, a criação torna-se compartimentada, separada em vários departamentos criativos. O departamento de direção pensa especificamente em cinema, desassociando-o das demais formas de expressão artística, ou seja pensa na narrativa produzida pela câmera.

Seria esse, o olhar técnico e narrativo da câmera, o único modo de se examinar um filme? Essa hierarquia se colocou como sinônimo de linguagem cinematográfica, mas o que mais pode-se notar na análise e na gênese de um filme? O presente texto busca perceber rastros de técnica e expressão artísticas férteis na obra chapliniana que possam continuar influenciando os realizadores atuais. Diversas conexões temáticas, estéticas e técnicas serão levantadas, a fim de buscar se há a possibilidade de pensar em um método de trabalho diferenciado de fazer e compreender o cinema a partir de Chaplin.

Na produção de um filme assuntos como a organização de um set de filmagem são competência dos produtores; o ritmo e a ordem das filmagens dependem dos assistentes de direção; a ambientação e o cenário, são trabalho da equipe de arte; a iluminação e a escolha de

lentes cabem ao departamento de fotografia. O trabalho dos atores, entretanto, estabelece um mistério profundo, no qual poucos realizadores se engajam ou exploram com maestria.

Os atores normalmente preparam a si mesmos, em seu universo solitário, ensaiam distantes da equipe de filmagem, em suas casas ou trailers e quando chega a hora de dizer “ação”, sua performance ocorre frente às câmeras como mágica. Ainda que os diretores deem indicações formais como “olhe para determinada direção”, “caminhem pelo espaço”, ou peçam que intensifiquem ou abrandem determinada emoção, não participam normalmente da criação da performance em si do ator. Assim se conduz a maioria dos filmes produzidos desde o surgimento do cinema até os dias de hoje.

Não foi por acaso que a figura do preparador de elenco, aliada à ideia de trabalhar com não-atores no cinema, ganhou força nos últimos anos. Muitos dos realizadores mais novos, sem ter o apoio ou a referência dos mais experientes em como trabalhar com atores, e não tendo nenhum contato com a prática e pesquisa das artes da cena, terminam por terceirizar a função de dialogar com os atores.

A própria ideia de utilizarem “não atores” no cinema vem com a justificativa de permitir uma atuação mais livre dos vícios de interpretação e mais próxima de um ideal de “realismo” ou naturalismo cênico. Ocorre, porém, que esse afastamento entre a *práxis* teatral e a cinematográfica agravou o problema, pois muito se evoluiu na arte de ator quanto às questões referentes ao sujeito cênico, ao espaço de criação, ao tempo, e às matrizes humanas de encenação. As ideias surgidas e praticadas no teatro contemporâneo se distanciam totalmente da ideia de uma atuação baseada em fingir ser, e busca justamente permitir que os atores explorem a própria existência sem a necessidade de convencer alguém de algo.

A própria concepção de “realismo” deixou de fazer sentido em seu significado histórico, e sua simples menção no cinema contemporâneo é altamente problemática já que tem produzido ideias e resultados muito diferentes através da história. Desde Tarkovsky até Lars Von Trier, muitos buscaram registrar o que chamavam de realidade, sem admitir que estavam, na verdade, imprimindo sua visão pessoal de mundo.

Com o nascimento de uma forma de encenação nova, chamada de “Performance”, observada como tendência no teatro pós-dramático e paralelamente proposta por artistas da dança e das artes plásticas, o entendimento de cena mudou muito. Muitos atores e pesquisadores passaram a renunciar à construção de personagens como era proposto por Stanislavsky e passaram a utilizar para seu trabalho o conceito de “persona performática”. Esse tipo de atuação

utiliza outros elementos e lógica na criação de sua presença cênica, propondo uma não separação entre ensaio e apresentação no fazer artístico.

Essa quebra nas convenções até então vigentes sobre a cena, e a própria quebra definitiva da quarta parede, convida o público a relacionar-se com o que vê, como sendo uma extensão da própria vida. Isso também já havia sido feito no cinema em seu início, mas de forma experimental e pontual. É uma possibilidade que inclui, mas que também transcende a presença da câmera, estabelecendo uma comunicação muito mais íntima e delicada, construída com atenção aos detalhes.

Esse tipo de trabalho é impossível de ser realizado com esses “não atores” que nos dias atuais tem se colocado na ribalta com as alteridades dos atores e atrizes, sendo necessário que os realizadores voltem sua atenção para essa importante peça de construção narrativa,.

Ao olharmos para a obra de Chaplin e a colocarmos em perspectiva em relação aos encenadores e pesquisadores mais recentes na área das artes cênicas, é possível notar uma sincronicidade de ideias, práticas, formas de criar a cena e de se entender a performance do ator em cena.

A análise que aqui se faz tem como base principal o paralelo entre a biografia de Chaplin com seus filmes, encontrando pontos onde suas questões pessoais foram transformadas em cenas. O apoio fornecido pela pesquisa e pedagogia de Jacques Lecoq abre uma questão: há a possibilidade de enxergarmos Chaplin como um ponto de partida para uma atuação cinematográfica?

Tendo como foco o corpo em movimento e a comédia clownesca, a sua mecânica criativa não está ligada historicamente às práticas do Actor's Studio de Hollywood, mas esteve presente no mesmo tempo e espaço, sobrevivendo até os dias de hoje, através de meios pouco convencionais.

[...] o que aconteceu foi que a pantomima, através do desenvolvimento do cinema, tomou a frente do mundo do espetáculo. Minha observação inicial dos palhaços londrinos foi de imenso valor para mim. O que aprendi deles depois foi complementado por pesquisa original. (ROBINSON, 2011, p. 74)

Para refletir sobre essa questão, será necessária uma exposição de conceitos ligados às artes cênicas, já que o universo no qual inicia-se o mergulho é altamente simbólico e imagético. Dessa forma será possível investigar a cena chapliniana em uma leitura semiótica, conectando suas práticas aos elementos que traz para cena e à raiz epistemológica de seu estilo.

Algo interessante a se notar é que as palavras “atuar” (ou atuação) e “interpretar” (ou interpretação) aparecem normalmente como sinônimos mas, na realidade, são modalidades distintas da arte de ator e têm diferentes sentidos dependendo de quem os enuncia.

Esses conceitos, atualmente celebrados dentro das artes cênicas, foram praticados de maneira intuitiva por Chaplin e guiaram sua prática, tendo evoluído e se modificado no decorrer de sua carreira, tanto na forma de atuar como na forma de dirigir seus atores.

Através da preciosa descoberta do arquivo de rolos de filme não utilizados de Chaplin, pelos historiadores Kevin Brownlow e David Gill, um pouco da sua metodologia veio à tona e trouxe a possibilidade de buscar praticar e compreender suas ideias e, ao mesmo tempo, de se perguntar o motivo desse material ter sido ocultado pelo artista.

Talvez não fosse o desejo de Chaplin que sua forma de criar fosse vista com imagens de bastidores, algo que pode-se justificar por sua personalidade desconfiada quanto a possíveis roubos de material e ao uso não autorizado de sua imagem. Chaplin tinha particular preocupação em agradar o seu público, acreditando ser necessário apresentar somente a melhor performance, descartando aquilo que, ao seu ver, não funcionasse.

Há também passagens bastante interessantes da história do cinema que permitem entender o pensamento chapliniano, seja pelas oposições e antagonismos que surgiram, seja por alianças e parcerias recorrentes com outros artistas.

Vejamos o caso do encontro entre Chaplin, já no final da carreira, e Marlon Brando, ambos já gozavam de suficiente notoriedade no meio cinematográfico o que sugeriria um encontro que traria resultados certamente fantásticos. Isso não ocorreu pois eles pertenciam a linhas diferentes de entendimento do ofício do ator. Fazer uma mistura de estilos tão diferentes e imaginar um sucesso inevitável é uma ideia simplista. O choque que Marlon Brando, um ator acostumado com a abordagem Stanislavskyana teve ao ser dirigido por alguém tão meticuloso e exigente quanto aos aspectos formais da atuação, causou então o conflito entre os dois.

Algo totalmente diferente ocorreu em outro grande encontro, o com Buster Keaton, alguns anos antes, no filme “Luzes da Ribalta”. Pelo fato dos dois artistas pertencerem ao mesmo contexto e estética criativa, encenaram juntos em perfeita harmonia. Esse lugar de pertencimento dos dois evidencia a tradição cômica do Vaudeville. Como veremos adiante essa tradição segue uma lógica bem particular e estranha àqueles que não são desse meio.

As práticas de Chaplin são sua própria versão daquilo que ele aprendeu como artista de Vaudeville e desenvolveu desde criança. A sua maneira de colocar-se em cena e de pensar em

se comunicar com o público é muito diferente das ideias desenvolvidas e aprendidas por Marlon Brando.

O novo estilo de atuação e contenção expressiva que Chaplin procurava, não era conseguido sem dor. Dois dias e 90 tomadas foram necessárias para conseguir as reações certas em uma pequena cena, [...] era mais fácil para artistas jovens do que para os mais velhos e experimentados. (ROBINSON, 2011, p.318)

Ainda sobre ideias que influenciaram as nuances do estilo de atuação chapliniano, vemos a contribuição de William Gillette, com quem contracenou no início da carreira:

[...] Gillette trouxe uma abordagem agressivamente popular ao teatro, tanto como ator quanto como autor. Ele dizia que o dramaturgo não devia estudar dramaturgia, e sim o público. Sustentava que o drama devia se originar da observação da vida e não de preocupações com gramática, dicção e estética. [...] um estilo casual e brando, que assentava mais às comédias leves que aos dramas. (ROBINSON, 2011, p. 63)

Ocorre também que, apesar de distante das discussões públicas, a tradição dramática à qual Chaplin era conectado, rendeu muitos frutos além de seu tempo e formou atores que, mesmo trabalhando com outros realizadores, conservaram a maneira de atuar que aprenderam com ele.

Um belíssimo exemplo disso é o do ator Jackie Cooganque, após participar do filme “O Garoto”, esteve também em “Circus Day”, um filme dirigido por Eddie Cline, realizador conhecido por seus trabalhos com Buster Keaton e W.C.Fields. Nessa película, Jackie Coogan apresentava um personagem claramente pertencente ao universo de Chaplin. Era o mesmo personagem que tinha feito no primeiro filme, o que mudaram foram as situações. Assim como Charlot continuava em diferentes filmes, também continuava O Garoto.

“O talento de Jackie era a mímica. Quando Chaplin lhe mostrava algo, ele conseguia fazer. [...]’A mecânica’, Chaplin observou, ‘induz a emoção’”(ROBINSON, 2011,P. 256). Esse trecho mostra que Chaplin propunha algo muito semelhante ao defendido pela Biomecânica de Meyerhold, a repetição do movimento pode induzir a um estado psicológico ou trazer uma emoção para um momento específico frente a câmera.

Assim, mesmo que em sua época Chaplin não desejasse compartilhar seus métodos, eles sobreviveram à passagem do tempo e hoje são um patrimônio da humanidade. Do mesmo modo como sobreviveu o circo, a comicidade e o gênero burlesco, sobreviveram também as pesquisas iniciadas por Stanislavsky, as quais, hoje, têm diversos desdobramentos a partir de encenadores dedicados a atualizar e aprimorar o ofício do ator dentro e fora do cinema.

Uma das mais marcantes particularidades do processo criativo de Chaplin, e que influenciava inteiramente seu estilo de encenação e direção, era que ele não escrevia roteiros.

A história do filme se desenhava a partir do trabalho com os atores que experimentavam as diversas situações cênicas já com a câmera rodando. De fato quando começava a rodar, Chaplin não tinha definido todo o arco dramático do filme e isso ia sendo decidido baseado no que ocorria em cada cena finalizada, em questões que se abriam em cada uma das cenas e nas relações entre elas. Assim também eram desenvolvidos as personagens e suas ações, relacionando-se entre si e gravitando em torno de Carlitos, contribuindo para a história que ele desejava contar.” Era difícil ter ideias novas para filmes, mas Chaplin sabia que um bom cenário ou adereço cênico logo colocariam sua imaginação para funcionar.”(ROBINSON, 2011 p. 145)

Segundo Roland Totheroh, operador de câmera de Chaplin por muitos anos:

Ele não tinha roteiros naquele tempo,(...) O enredo se desenvolvia conforme as coisas iam correndo. Havia uma espécie de sinopse na cabeça, mas nada no papel.(...) Enquanto Charlie estava trabalhando, ensaiando ou filmando, ou qualquer coisa assim, muitas pessoas ficavam em volta, olhando. Ele costumava usar as reações delas para ver como o material estava indo.(ROBINSON,2011, p.167)

No início das rodagens, as ideias eram bastante abstratas e tratavam, por exemplo, de colocar suas ideias e possíveis ações a partir da dura vida de mineradores como no caso de “Em Busca do Ouro”, da mecanização do ser humano como em “Tempos Modernos” e daí em diante. Além de trazer cenas que caricaturavam e denunciavam essas situações, as demais personagens deveriam trazer algum tipo de relação direta com Carlitos, fosse se opondo a ele, trazendo algum tipo de obstáculo, fosse servindo de motivação para que agisse.

Seu trabalho se desenvolvia de maneira altamente relacional e trazia a necessidade de um estado de atenção constante dos atores em cena. Esse estado é comum aos clown contemporâneos e trabalhado com afinco por diversos pesquisadores e encenadores com foco na fisicalidade. Notar que isso ocorria muitos anos antes da difusão do trabalho de improvisação e movimento, inclusive dentro do meio cinematográfico, possibilita que siga sendo feita a pesquisa das possíveis nuances dessa linguagem, um hibridismo intrínseco entre teatro e cinema. O Vaudeville e o estilo burlesco influenciaram não somente a criação do cinema com função de entretenimento de massas, mas a própria maneira de atuar, como podemos ver em Buster Keaton, Stan Laurel e Oliver Hardy, Jacques Tati, em diversos personagens de Fellini, no trabalho de Rowan Atkinson, James Thierrée, entre outros.

O princípio performático desses artistas da cena deriva de Chaplin que aprimorou diligentemente seu estilo durante toda a sua carreira, desde as comédias ligeiras da fase inicial na Keystone, até a fase independente apresentando o mundo com os clássicos atemporais que realizou. Ele sempre deu ênfase à dimensão poética do corpo como instrumento principal de

expressão e de narrativa pessoal e cinematográfica. Tais características, o credenciam como visionário de uma arte em desenvolvimento e também estruturante de uma poética própria de atuação, apontando para uma completude frente às demandas artísticas contemporâneas.

REFERÊNCIAS CITADAS

ROBINSON, David. **Chaplin**, uma Biografia Definitiva. Tradução de Andrea Mariz. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011.