



RELICI

A CORPORIFICAÇÃO AUDIOVISUAL DE MARÍLIA PÊRA EM OS MAIAS¹

THE AUDIOVISUAL EMBODIMENT OF MARÍLIA PÊRA IN OS MAIAS

Ricardo Di Carlo Ferreira²

RESUMO

O trabalho tenta traçar os aspectos concernentes à fotografia em movimento das audiovisualidades, contemplando a discursividade do plano atoral de produção de sentido, que rediscute a ficcionalidade fotográfica do objeto audiovisual considerando o ator como forma. Nessa tessitura, por recorte temático, atendo-me ao fenômeno de imagem atuacional portadora de ação dramática. Em equivalência, a ação dramática condiz atorialmente à fotografia em movimento do ator. Dessarte, partindo dessa sapiência, neste artigo, de análise crítica procuro abalizar quais as instâncias de acesso audiovisual, um/a intérprete consegue tornar inextricável à sua forma de ator/atriz. Notoriamente, eu parto dos estudos de Nicole Brenez (1992-1993), que é quem desvendou que o ator é uma forma audiovisual em estado de imbricação à iconografia em movimento dos atuentes, e, realizo uma análise atuacional de Marília Pêra na minissérie *Os Maias* (Luiz Fernando Carvalho, 2001) da Rede Globo. Cabal coevo, os resultados aventam que a intérprete manifestou ação dramática de inextricável corporificação audiovisual, quando o ator/atriz toma corpo/corporifica todo o universo da obra (teoria de McGilligan, 1975) via a personagem Maria Monforte.

Palavras-chave: análise atuacional, ação dramática, corporificação audiovisual.

ABSTRACT

In this article, I try to trace the aspects concerning the moving photograph of audiovisualities, contemplating the discursiveness of the actor plane of production of meaning, which rediscusses the photographic fictionality of the audiovisual object considering the actor as form. In this thesis, by thematic clipping, I focus on the phenomenon of the acting image that carries dramatic action. In equivalence, the dramatic action corresponds atorially to the actor's moving photograph. So, based on

¹ Recebido em 16/04/2024. Aprovado em 08/05/2024. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.12646870

² Universidade Federal do Paraná. ricodicarlo@gmail.com



RELICI

this wisdom, in this article of critical analysis I try to identify which instances of audiovisual access a performer manages to make inextricable from their actor/actress form. Notably, I start from the studies of Nicole Brenez (1992-1993), who revealed that the actor is an audiovisual form in a state of imbrication with the moving iconography of the actors, and I carry out an acting analysis of Marília Pêra in the Rede Globo miniseries *Os Maias* (Luiz Fernando Carvalho, 2001). The results suggest that the performer manifested a dramatic action of inextricable audiovisual embodiment, when the actor/actress takes on the body/corporeality of the entire universe of the work (McGilligan's theory, 1975) via the character Maria Monforte.

Keywords: acting analysis, dramatic action, audiovisual embodiment.

PREFÁCIO METODOLÓGICO

Antes de engendrar o estudo, carece que eu busque tornar acessível, o quanto possível a legibilidade do/a leitor/a interessado/a com relação ao ferramental metodológico que eu lanço mão nesta pesquisa: a análise atuacional.

Para que se entenda a análise atuacional ou análise sobre a atuação, simplificadamente se trata do procedimento de aplicar ato investigativo/analítico acerca do trabalho de um/a ou mais atores/atrizes em determinada obra. Por exemplo, é possível realizar a análise da atuação de determinado ator ou atriz em um espetáculo teatral, em um filme, em um videoclipe, em uma série de televisão, e inúmeros outros formatos.

É importante esclarecer que não se trata de uma abordagem concernente aos operadores da crítica seja teatral ou cinematográfica. Nesta esteira, a análise atuacional é símile à análise fílmica aventada pela teoria dos cineastas, porquanto, insta essa mesma ótica: a de artista-realizador, porquanto só se opera por quem possui o manejo praxeológico do ato criacional. Outros estudos, sob outras óticas são, sem dúvidas, muito importantes, mas como bem pontuou Naremore (1988), elas são daqueles pesquisadores situados na posição de *voyeur*, seja como críticos, ou como teóricos analistas.



RELICI

Dessarte, tento tornar isso mais depreendível: James Naremore (1988, p. 1), figura como um dos mais importantes teóricos dos chamados *estudos atorais* (estudos sobre o ator no cinema, tangem algo dos estudos atuacionais, porquanto muito pouco, na medida de que os estudos atorais são operacionalizados por teóricos que desconhecem as pedagogias do ator, pelo fato de que elas foram erigidas historicamente no âmbito da seara teatral, e adaptadas para o cinema. Por conseguinte, eles buscam compreender a partir do seu repertório das teorias do cinema e da crítica, acessando, por vezes a teoria do star system, mas sem sucesso no domínio e manejo dos estudos sobre atuação, que exigem conhecimentos acerca da linguagem do ator, suas pedagogias, e suas modalidades de atuação, bem como acerca do processamento da adaptação de todo esse trabalho para outros contextos operativos). Por certo, isso não é olvidado pelos teóricos dos estudos atorais, Naremore (1988) nos adverte acerca disso, logo nas primeiras linhas de seu célebre livro *Acting in the cinema*, dizendo:

Este é um livro sobre a arte de atuar em filmes, mas tenho que deixar claro, desde o início que não ensinará ninguém a como se tornar um ator de sucesso. Minha abordagem é teórica, histórica e crítica, e escrevo do ponto de vista de um voyeur na plateia (*ibidem*, tradução minha)³.

Veja, o título do autor, talvez, não tenha sido o mais acurado epistemologicamente falando. No entanto, certamente, ele chama mais atenção dos/as leitores/as no mercado editorial. De todo, talvez, o mais próximo do certame de Naremore (1988) seria algo como *o ator no cinema*. Porque, “A atuação no cinema”, como ele nos anuncia na titulação, nos leva a crer que a obra percorreria os meandros da atuação. O equívoco fica mais evidente, porquanto Constantin Stanislavski (1863-1938), o principal teórico acerca do ator, desde a Modernidade, era categórico em

³ This is a book about the art of film acting, but I have to make clear from the outset that will not teach anyone how to become a successful performer. My approach is theoretical, historical, and critical, and I write from the point of view of a voyeur in the audience.



RELICI

anunciar que seus escritos sobre atuação tinham a módica intenção de contribuir com a aprendizagem, o ensino e o trabalho de atuação do ator, e que por isso mesmo, seus escritos imantavam-se da linguagem atorial (linguagem do ator). Ora, se falamos de teatro, é necessário utilizar-se da linguagem teatral, se estudamos cinema, requerer-se-á (como tem sido) que se abalize a linguagem cinematográfica para tal feito. Não poderia ser diferente com o trabalho de ator, que é a atuação. Portanto, se abordamos o trabalho de ator, a depender da ordem investigativa, e dos objetivos de investigação, carece que se opere com a linguagem atorial, na medida em que nela está a fortuna crítica e teórica, acerca do trabalho do ator, historiograficamente. Por fim, neste caso, Naremore (1988) fala do ator no cinema, e tangencia a atuação do ator no cinema.

Para findar a questão, por certo, toda escrita simpática à ampliação dos conhecimentos sobre o ator é bem-vinda, e essa menção das ordens epistemológicas são necessárias algumas vezes, para que não incorramos em erros de ordem histórica, que por vezes resvalam no acúmulo do poderio de um ou mais agentes nas artes. Ou no degrado, de outros. Basta lembrar que até pouco tempo atrás Luis Otávio Burnier (2001) proclamava que o teatro era a arte de ator, embora já denunciasse ao assalto do diretor com relação a essa arte. As teorias e discursos nas artes, em grande medida são revolvidas por fatores políticos, antropológicos e sociológicos, bem como em todas as organizações humanas, quase sempre, resultante no intrincado esquema de *estabelecidos versus outsiders*, como notoriamente inscricionou Norbert Elias (1994).

Dito isso, volto a esclarecer, que a análise atuacional instada no âmbito do audiovisual é uma metodologia analítica que eu tenho desdobrado nos últimos anos, em meu trabalho de ator-pesquisador. A abordagem que eu apregoo é análoga à análise fílmica, conquanto instada no trabalho do ator nas múltiplas audiovisualidades



RELICI

conhecidas até o tempo presente. Nesse processamento analítico, faço o manejo da linguagem atorial imbricada à linguagem audiovisual, para o provimento de legibilidade, inextricável de diagnóstico analítico acerca da obragem atoral (ou atorial são sinônimos que designam àquilo que é relativo ao ator/ atriz) performada pelo/a intérprete. Cada análise atuacional que eu articulo é diferente, conquanto os atores e as atrizes que tenho investigado são capazes em sua compleição de evidenciar determinadas categorias de ator/atriz, ou de determinadas estratégias de operatividade *laboral* ou sociológica. Muito em parte, para que se amplie o conhecimento acerca de fatores que por longo tempo foram intangíveis, inacessíveis com relação a apreensão da praxeologia atoral; situada, ainda, aos poucos atores mais orientados à prática historiográfica, que sabemos são muito poucos. Esse diagnóstico não é só meu, mas de inúmeros teóricos. De acordo com Jacqueline Nacache (2012, p. 15), uma das principais pesquisadoras ocidentais acerca dos estudos atoriais, “mesmo no domínio do teatro, onde o ator suscitou um interesse infinitamente maior do que no cinema, a análise da sua contribuição para o espetáculo continua a ser pouco conhecida” (NACACHE, 2012, p. 15).

AUDIOVISUALIDADES: A IMAGEM ATUACIONAL EM FOCO

De ora em diante, direciono a discursividade frontalmente ao cerne da pesquisa: A corporificação audiovisual de Marília Pêra na minissérie Os Maias (Luiz Fernando Carvalho, 2001) da Rede Globo.

Assinalo, que a minha argumentação articula a fotografia em movimento das audiovisualidades esmiuçando-a por meandros da linguagem atorial (linguagem do ator). Dito de outra maneira, eu buscarei ao longo deste estudo trazer à guisa de discussão a discursividade do plano atoral de produção sentido, no que tange à fotografia em movimento, especificamente, a imagem atuacional.



RELICI

Como se pode ver, a investigação aqui apresentada não lança mão de uma abordagem tradicional analítica. Posto que se propõe rediscutir a ficcionalidade fotográfica do objeto audiovisual *ator*, isto é, a imagem atuacional (imagem do atuante em atuação), considerando a forma atoral como modo compositivo – de registro próprio, inextricável da fotografia em movimento, cuja audiovisualidade reside na ficcionalidade *live action*.

Para que se entenda, nas linguagens do cinema e do vídeo, *live action* é uma nomenclatura utilizada para designar as obras audiovisuais que são realizadas por atores/atrizes reais, ao contrário das animações que vem a prescindir do *cinematismo atoral* – aquele que é ancorado pelas corporalidades visuais dos atuantes, que são capturadas na fotografia em movimento nos objetos audiovisuais. Nesse sentido, a discussão se insere na ainda incipiente área dos *estudos atuacionais*, campo epistemológico dedicado ao *trabalho de atuação* dos atores e atrizes no cinema/audiovisual.

Por um lado, há, certamente, a direção de fotografia, como uma das unidades criadoras, contudo, *junto* e *com* ela, há, também, os atores e atrizes, que em algumas realidades artísticas, congregam presenças atuacionais provedoras de cinematismos imbuídos de ações significativas para serem reduzidas a meros objetos filmados.

Logo, por recorte temático dentro do compêndio lexical do ator em direção à fotografia audiovisual, o estudo propõe reflexividade acerca da fotografia em movimento levando em consideração o fenômeno de *imagem atuacional* portadora de *ação dramática* (a fotografia do ator em movimento capaz de transmitir o evoluir da personagem no trabalho de corporificação atuacional ao longo da trajetória de ficção audiovisual).

Historicamente, os intérpretes de excelência foram valorados por esse preceito, que concatena ações milimetricamente calibradas, capazes de transmitir o



RELICI

interno no externo da personagem, bem como o transcorrer narrativo da obra via o cinematismo atoral, isto é, transpor em corporalidade (o que se mostra na arte) a corporeidade (tida na vida real) e a rusticidade da *persona* literária presente na escrita para o audiovisual (o roteiro), que será corporificada – ganhará corpo-rosto-voz por meio do ator/atriz e a fotografia em movimento: a ação dramática do atuante. Outrossim, a argumentação parte dos estudos de Nicole Brenez (1992-1993), que é quem apregoou que o ator é uma forma audiovisual em estado de imbricação à iconografia em movimento de atuantes.

Dito tudo isso, esclareço, que para essa conformação de pesquisa, eu realizo uma *análise atuacional* de Marília Pêra na minissérie *Os Maias* (Luiz Fernando Carvalho, 2001) da Rede Globo. Tal análise apresentará em seu decorrer resultados que apontam que a *presentificação atuacional* da intérprete via a personagem Maria Monforte manifestou *ação dramática*, de inextricável *corporificação audiovisual* (ocasiões em que o ator/atriz toma o corpo de todo o universo ficcional da obra, corporificando-a, em imagem atuacional) – capacidade atuacional aventada teoricamente por Patrick McGilligan (1975).

SUBSTRATO HISTORIOGRÁFICO: ARRAZOADO INSCRICIONAL DA PESQUISA

Antes de aprofundar o objeto da pesquisa, faz-se necessária uma breve contextualização histórica da área na qual o objeto se insere: os *estudos atoriais*, que corresponde a uma muito recente subárea teórica dedicada ao estudo do trabalho do ator no cinema e/ou no audiovisual, inserida dentro das teorias e discursos do cinema e do audiovisual.

Nesta medida nota-se que “os estudos estéticos em torno do cinema nunca dão espaço suficiente para a análise do ator como elemento integrante da *mise en scène*” (GUIMARÃES, 2012a, p.1). Ainda neste sentido, de acordo com Nacache



RELICI

(2012) “mesmo no domínio do teatro, onde o ator suscitou um interesse infinitamente maior do que no cinema, a análise da sua contribuição para o espetáculo continua a ser pouco conhecida” (*idem*, 2012, p. 15).

Dito isso, assinalo que este estudo estará instalado numa subárea teórica dos estudos atoriais: os *estudos atuacionais*, os quais esmiúçam os meandros da atuação do ator, porquanto os estudos atoriais são apresados acerca do ator no audiovisual e possuem eixos não estritos à atuação e linguagem atorial; aderem a fatores antropológicos, às relações estabelecidas entre atores e diretores, com as mídias, o público e a *mise en scène*.

Todavia, os estudos atuacionais conformam-se como uma ordem epistemológica muito mais antiga na prática inscricional, com preceitos atoriais aventados em inúmeras teorias da atorialidade já na Antiguidade – por longo transcorrer tempório detidos na prática da *encarnação*⁴ – o ator como incorporador das deidades do Olimpo, procedimento que se arrastou pelos séculos no teatro, reconstruído pela teoria do drama burguês, em que os atores deixam de personificar deidades e heróis, passando a retratar homens e mulheres da burguesia.

⁴ Modalidade de atuação concernente às realidades artísticas em que o ator corporifica a personagem preexistente no âmbito das contações de história (âmbito de transmissibilidade verbal) e/ou na ambiência de um objeto literário/textual. Na realidade da literatura dramática e do teatro dramático, o estatuto da personagem “é ser encarnada pelo ator, não mais se limitar a esse ser de papel sobre o qual se conhece o nome, a extensão das falas e algumas informações diretas (por ela e por outras figuras) ou indiretas (pelo autor)” (PAVIS, 1999, p. 288). Ainda nesse sentido, de acordo Leski (1976, p. 49), a encarnação é “o elemento de transformação em que se baseia a essência da representação dramática”, e que somente a partir dela “pode surgir a arte dramática, que é algo distinto de uma imitação desenvolvida a partir de um instinto lúdico, e distinto de uma representação mágico-ritual de demônios, arte dramática, que é uma replasmação do vivo” (LESKY, 1976, p. 61). De todo, para que se entenda, a encarnação do ator, é algo requerido ao intérprete, especificamente: a destituição da própria identidade do ente ator para que este passe a evidenciar um outro/a. Esclarece-se que “dentre os termos equivalentes verificam-se encarnação, incorporação, corporificação, personificação, transformação, transmutação. São verificados e relacionados especialmente na modalidade de atuação designada por *interpretação*, que invoca a atividade do ator como *intérprete*, amplamente requerida, especialmente no universo cinematográfico” (FERREIRA, 2021, p. 140).



RELICI

O drama burguês representou uma crítica ao que era vigente na teoria da *literatura dramática* (toda e qualquer literatura voltada para a encenação teatral) até o século XVII, isto é, a tragédia classicista e heroica. Esse foi o programa e a apologia do drama burguês (SZONDI, 2004).

Tal praxeologia condicionou ao ator o abandono da interpretação heroica, deslocando-o da tragédia ao drama. Certamente, a pós-modernidade reavivou gêneros antigos, e atualmente, se verificam a plena convivência de teatralidades que instam nos palcos a representação de tragédias clássicas, de dramas burgueses, tal qual de textos contemporâneos, conquanto sob encenações múltiplas.

De todo, esse reprocessamento operacional representa um marco importante para a história do ator, em que se denota, que o que permaneceu foi égide da *encarnação*. Esse procedimento atorial vai permanecer sem alteração (de se utilizar da encarnação no teatro) até a insurgência do cinema, em que por medidas de preservação da arte teatral e distinção da linguagem cinematográfica; a linguagem do teatro veio, então, a abdicar de uma modalidade intrinsecamente ligada à encarnação do ator: a interpretação⁵, por ser muito atrelada à literatura dramática, seja a tragédia, o drama, ou qualquer outro gênero da literatura feita para encenar. Dito de outra maneira, a linguagem do teatro começa a buscar estratégias para desvencilhar-se do textocentrismo (da literatura), de qualquer encenação que tivesse como ponto de partida o texto. Eis o teatro pós-dramático⁶. Entre outras razões, essa foi uma reação

⁵ Procedimento de atuação (e construção de personagem) em que o ator opera no ato cênico a partir da sua capacidade de aglutinar o ideário que o público obtém dessa entidade da literatura. Nas situações em que o ator consegue materializar isso, corporificando a personagem, ele passa a ser valorado como um bom intérprete cênico; por sua capacidade de depreender o texto dando corpo a ele. Como se pode ver, interpretar no trabalho do ator é interpretar o texto não apenas na mente, como os leitores comuns, mas no plano cinestésico, em corpo-rostro-mente-voz. Por conta disso, costumou-se dizer que atores que operam sob esse procedimento interpretam (sinônimo, neste caso, de atuação), perfazendo-se, por conseguinte, intérpretes.

⁶ O teatro pós-dramático, em resumo, prescinde do texto como força motriz, e, por consequência da voz falada em sua lógica primaz, isto é, a palavra inteligível, e, da modalidade de atuação interpretativa



RELICI

do teatro para garantir política e esteticamente na sociologia das artes a sua permanência e não extinção, em face da predileção pelo cinema que foi se instalando no gosto do público – e o crescente esvaziamento das salas teatrais. Nada obstante, indubitavelmente, a interpretação/encarnação do ator ganhou solo propício no campo do cinema ficcional, sobretudo o hegemônico e suas réplicas⁷.

Dessarte, muito mais conscientes dessa disrupção intersticial de operacionalização do ator/atriz, o cinema tem buscado tracejar escritos a respeito da atorialidade, para além da esfera de ascendência teatral. Com certeza isso foi um ponto positivo ao se evidenciar que o trabalho que o intérprete-cênico opera no audiovisual possui diferenças daquele que ele operacionalizava no teatro. Conquanto, o aspecto negativo é da ordem histórica e inscricional, posto que a linguagem do ator é mais antiga do que a cinematográfica, torna-se difícil ablegar toda a teoria pregressa atorial ao tentar entendê-lo no cinema. Dito isso, comento as teorias atorais vigentes no audiovisual. Sabidamente, existem escritos a respeito da atorialidade afiliados à teoria do *star system* alvitada notoriamente por Edgar Morin (1980), que esmiúça o espectro estelar da profissão de atores/atrizes de cinema – que possuem a

do ator de encarnação da personagem, mormente evoca a modalidade de atuação de representação e/ou de estados (LEHMANN, 2007).

⁷ Nesta esteira, o trânsito dos atores fez emanar uma série de questões pragmáticas e também teóricas, e por algum tempo permaneceram dormentes. Isso até o surgimento de escritos dos estudos atorais, conforme sinalizei acima. E dos *estudos atuacionais*, estritos dos meandros de atuação. Égide epistemológica a qual, eu tenho buscado teorizar, inscricionar e evidenciar em minhas últimas publicações acadêmicas, sob o tentame de demonstrar que a linguagem do ator é a atuação, e que por meio dessa ele transita em outras linguagens artísticas. E, mais: essa linguagem foi se constituindo ao longo dos séculos por vastos estudos de atuação, que por longos períodos foram confundidos com estudos teatrais. Assim sendo, teatro e atuação, ator e teatro, não são sinônimos. “Dito de outra maneira, estudar teatro não significa estudar atuação, posto que essa última área, em geral, é apenas uma das disciplinas das escolas formais de teatro, a prerrogativa é a do ensino do teatro e sua história, e não do ensino da atuação e da história do ator. Até aí tudo bem, contudo existe uma falsa percepção de que o cerne dos cursos formais de teatro é orientado para a atuação, ainda que direcionada para o teatro, isso porque de fato por muitos anos, assim ocorreu. No entanto, isso não é mais assim. Houve mudanças taxativas na história a respeito do que seria o teatro, e, nesse sentido, quanto a quem pertenceria tal arte” (FERREIRA, 2022, p. 79).



RELICI

conformação identitária de *star* (astro/estrela). No entanto, esses estudos não incidem sob a *forma do ator* no cinema e/ou audiovisual, mas, sim, sob uma estrutura antropológica de uma pequena parcela de intérpretes que operam no cinema de indústria, especialmente, o cinema estadunidense, que por sua vez, afunila ainda mais o número de *stars*. Afinal, mesmo em um filme inserido no sistema de estrelas, haverá uma ou duas estrelas no elenco inteiro, os demais intérpretes, costumeiramente, não possuem essa posição social/*status* em suas carreiras atoriais. Em outras palavras, a teoria do *star system* em si, não é uma teoria do ator, mas, sim, do ator-estelar, contudo ela intenta compreender, algumas vezes, o trabalho atuacional dos *stars* do cinema hegemônico, mormente, muito mais no sentido do impacto social, econômico e/ou industrial que suas figurações movimentam no processamento do cinema de estúdios e no ideário popular. Paralelamente, existem os *estudos atoriais*, que nos possibilitaram que se passasse a pensar no ator como forma do filme, forma da obra, como forma audiovisual. Uma das desdobradoras dessa sapiência epistemológica é Nicole Brenez, que asserta que:

(...) o ator é a forma cinematográfica assim como o enquadramento e a luz. E tal como o enquadramento não pode ser reduzido às arestas do quadro fílmico ou a luz ao feitiço da iluminação das coisas, o ator não pode ser reduzido a um significante cujo o personagem seria o seu significado (BRENEZ, 1992-1993, p. 89 - tradução minha)⁸.

Note que pensar *no ator enquanto forma do filme* aciona instâncias de provimento de significação que não são estritas à conformação estelar, ainda que possam ocorrer⁹. Nesta esteira, há um outro autor muito importante que nos possibilita refletir acerca do processamento e operatividade dos atores e atrizes em obras

⁸ l'acteur est forme cinématographique au même titre que le cadre et la lumière. Et de même que le cadre ne peut se réduire aux quatre bords d'un rectangle ou la lumière à l'éclairage des choses, l'acteur n'est réductible à un signifiant dont le personnage serait le signifié.

⁹ Há muito que nos remetemos aos *filmes de Greta Garbo*, aos *filmes de Elvis Presley*, por exemplo.



RELICI

audiovisuais, preliminarmente, no campo do cinema. Trata-se de Patrick McGilligan (1975), que é quem ele alastrou que:

A teoria do autor pode ser revisada e desdobrada com atores em mente: sob certas circunstâncias, um ator pode influenciar um filme tanto quanto um roteirista, um diretor e um produtor; alguns atores são mais influentes que outros; e existem alguns poucos raros intérpretes cuja capacidade atuacional e *personas* cinematográficas são tão poderosas que eles corporificam e definem a própria essência de seus filmes (McGILLIGAN, 1975, p. 199 - tradução minha)¹⁰.

Assim sendo, o que McGilligan (1975) nos propõe é que percebamos que certos intérpretes são autores dos filmes que atuam. Ele nos chama atenção para que visionemos o que ele chamou de *actor as auteur*, isto é, *o ator como autor*. Essa conformação mais afunilada dos estudos atoriais apregoa a sapiência de que existem atores-autores e atrizes-autoras, que conformam, assim, um preceito teórico e identitário entre a atorialidade cinematográfica. Contudo, observe que o autor enfatiza que esses intérpretes não são vastamente encontrados, ao contrário, posto que são *personas* que possuem capacidade atuacional (de atuação) suficientemente desenvolvida a nível de arrebatador para si o corpo da obra, atribuindo a força de significação dos filmes, definindo a essência de uma ou mais obras que atua¹¹.

CORPORIFICAÇÃO AUDIOVISUAL DE MARÍLIA PÊRA EM OS MAIAS

Assinalo, que realizo, a análise atuacional de Marília Pêra em Os Maias, a partir de agora, e, em conluio ao transcorrer narrativo da trama, por ser importante o preceito de ação dramática, que Pêra empregou em sua atuação.

¹⁰ The auteur theory can be revised and repropose with actors in mind: under certain circumstances, an actor may influence a film as much as a writer, director and producer; some actors are more influential than others; and there are certain rare few performers whose acting capabilities and screen personas are so powerful that they embody and define the very essence of their films.

¹¹ Falando de outro modo, a teoria do ator-autor designa “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” (GUIMARÃES, 2012b, p. 111).



RELICI

Outrossim, a minissérie *Os Maias* (Luiz Fernando Carvalho, 2001) da Rede Globo trata-se de uma adaptação transpositiva d'*Os Maias* (1888), célebre obra literária, escrita pelo português Eça de Queiroz (1845-1900, reputado como um dos mais expoentes autores de nossa língua); sob a grafia – em adaptação escrita para o contexto audiovisual de Maria Adelaide Amaral e direção geral de Luiz Fernando Carvalho.

A história central da obra televisa é bivalente, de início, focalizada no romance entre *Pedro da Maia* (Leonardo Vieira, 1968) e a *jovem Maria Monforte* (Simone Spoladore, 1979). O relacionamento entre ambos não era do gosto do *pai* do jovem, o personagem *Afonso da Maia* representado pelo notório ator Walmor Chagas (1930-2013).

Mesmo contra a vontade do patriarca, *Pedro* casa-se com *Maria* e juntos eles têm um casal de filhos: *Carlos Eduardo* e *Maria Eduarda*, os quais na segunda fase da trama terão o foco narrativo quase absoluto.

Do conflito que emergirá entre os irmãos, a personagem *Maria Monforte* retorna a trama (re)arrebataando o foco narrativo, quando de sua reaparição; agora interpretada pela mítica e bem afamada atriz, Marília Pêra (1943-2015) (figuras 1, 2 e 3), reputada como uma das intérpretes mais importantes da história da atorialidade brasileira.

Figuras 1, 2 e 3: *Closes* em ordem cronológica de Maria Monforte (Marília Pêra) d'*Os Maias* (2001)



Fonte: *Os Maias* (2001)



RELICI

Em resumo, para que se entenda *Maria Monforte* quando jovem tinha uma personalidade lúbrica, conquanto apaixonava-se, ao conhecer *Pedro da Maia*. Sem embargo, naquele ínterim, parte do seu apreço pelo jovem adivinha do seu desejo de ser aceita na alta sociedade de Portugal.

Decerto, *Os Maias* gozavam de reputação ilibada, tinham posses, conquanto *Monforte* era portadora de grande poder aquisitivo. Todavia, carregava em sua identidade uma exuberante beleza, o gosto por vestes vistosas – uma espécie de *hybris*¹² que Queiroz prodigiosamente já inculcara no constructo desta personagem,

¹² Na mitologia grega, *hybris* é agir de maneira a provocar a ira dos deuses/as. De modo mais específico, a *hybris*, em termos do ser-estar, diz-se de figuras humanas que atraíam para si configurações próprias das deidades. Nesse universo, elas poderiam ser múltiplas, mormente todas denotam aos olhos dos deuses e deusas do Olimpo uma falta (algo arrogante, uma imprudência, uma petulância) que deveria ser sempre cobrada de forma rígida, em forma de castigo/destruição. Tal como o heroísmo exacerbado de Édipo, dando fim à esfinge (fazendo-se herói ante a visão antiga, constituía-se *fazer-se* um semideus) e, por conseguinte, provendo o livramento ao povo. Disso, sabemos, que o seu fim foi de absoluta desgraça (tramas (no vulgo tido por *destino*) próprias, também, da organização dos olímpicos): matando o próprio pai e desposando a própria mãe, sem sabê-lo. Sob o ponto de vista olímpico, quem deveria dar livramento seriam os deuses/as. Certamente, assinalai uma das conformações de *hybris* de Édipo, existem muitas outras camadas já muitíssimo exploradas, e que se fossem retomadas, fugiríamos do cerne da questão deste estudo. Deixo, assim, essa módica ilustração do caso edípico. Outrossim, fica claro, que era indicativo e necessário o comedimento aos seres humanos, pois atitudes ou configurações identitárias heroicas se assemelhavam a condições próprias das deidades. Essa insolência ocasionaria severas consequências. Eis uma lição catártica, em muito, retransmitida nas sociedades e reavivada na história da literatura, sob outras roupagens e tradições antropológicas/religiosas: nunca elevar-se à condição divina, posto que pela sua conformação humana, ainda que extraordinária entre os homens/mulheres, o ente não divino – ainda que superior entre os homens – é demasiadamente frágil diante de um deus fidedigno, que poderia trivialmente montar situações e circunstâncias para destituir aquele/a da posição elevada conquistada entre os demais seres humanos. O caso de *Monforte*, por exemplo, uma mulher de absoluta beleza e voluptuosidade, poderia contrariar a vaidade das deusas (como ela ousaria fazer-se deusa? – essa questão parece-nos reincidente e tangencial; uma referência difícil de ser ignorada na trama). O que por si só esconde a inveja de suas semelhantes. Para tornar o exemplo claro, aciono o mito de *Psiquê*, que fora duramente perseguida pela deusa olímpica, *Afrodite*. Por ser a deusa do amor e da beleza, Afrodite, deixa aflorar em si grande inveja pela formosura de *Psiquê*. Essas eram glórias dela (tamanho elevação), o que se amplifica quando seu filho, o deus Eros, apaixonava-se pela moça, posto que essa seria a chancela máxima de que a mortal era de fato de uma beleza divina. Não demora e Afrodite começa a engendrar causas para impingir sofrimentos à humana. Dessarte, paralelamente, *Monforte* sofre com o vulgo *destino* de sua vida, e, insta um ódio afrodítico sobre sua filha. Ela a obriga a ter um destino desgraçado, tal qual o dela, e, fica ressentida ao ver, que a moça tão semelhante a si, poderia distar-se da sina que



RELICI

uma aura de heroína disruptiva, que foge às normativas -, acrescido da má querência da sociedade pelos negócios do pai.

Logo, *Pedro da Maia* era a possibilidade de *Maria Monforte* galgar um *status* social acalentado longamente em suas fantasias. Contudo, ela nunca fora aceita por seu sogro Afonso, o que a fez frustrar esse intento, ela precisaria da chancela dele para tanto.

Tal querela afasta pai e filho. Quando casados, *Monforte* e o *jovem da Maia* vivem afastados do Ramallete – a residência d'Os Maias –, e *Monforte* alinhava-se a uma vida dissoluta, não demorando a deixar o rapaz para fugir com um amante italiano; levando consigo a filha *Maria Eduarda* deixa o menino *Carlos Eduardo* com o pai, *Pedro*. Completamente atarantado, o *jovem da Maia* retorna aos braços de Afonso, junto do garoto. Num arroubo pela tristeza do abandono, desolado, o jovem se suicida e *Carlos* passa a ser cuidado pelo avô Afonso.

Nessa fase da história – da morte de *Pedro* – há a transição de tempo em *Os Maias* da Globo, e o deslocamento da narrativa para sua segunda fase, que agora nos mostra o, já adulto, *Carlos Eduardo da Maia* (Fábio Assunção, 1971). Um jovem tenaz e ávido pelo desejo de viver experiências, que sua condição privilegiada lhe proporcionava. Ele personifica um misto das personalidades que lhe deram origem, romântico como o pai, prático como o avô, e lúbrico como a mãe. Assíduo na vida

ela alinhavou. Dito isso, sabemos, os mitos antigos serviam como modo de pedagogização das sociedades – ensinando, algumas vezes, de modo disfarçado, lições que se desejavam consolidar e/ou perpetrar. Algo do tipo: ser tão fulgurante, tão livre, tão vistosa é próprio das divindades. Logo, uma mulher comum, personificando características/qualidades que não pertencem a sua identidade de *ser humano*, de *mulher*; deveria ser severamente menosprezado/odiado, pelos deuses e pela sociedade – a inveja não era apenas olímpica, mas replasmada pelo rancor dos homens e mulheres medíocres (não extraordinários/heroicos). Há, por outro lado, o aspecto ancestral, que, também, pesa sobre *Maria Monforte*: a hereditariedade, que reiteradamente em múltiplas sociedades recai entre os descendentes, seja sob o aspecto positivo ou negativo. No caso, de *Monforte*, especula-se que seu pai enriquecera às custas do sofrimento alheio, e, possivelmente, tratava-se de um traficante de pessoas escravizadas. O rechaço de Afonso à *Monforte* sempre fazia menção a esta conta.



RELICI

social, não demora muito ele se apaixona por uma linda mulher que conhece em um dos eventos que costumava frequentar. Mais tarde vem, a saber, que essa mulher se tratava de sua irmã, *Maria Eduarda* (Ana Paula Arósio, 1975).

Acontece que *Carlos* acreditava que sua irmã havia falecido, e, *Maria Eduarda*, ao mesmo tempo, desconhecia sua existência. Dessarte, eles começam a relacionar-se às escondidas, *Maria Eduarda* tinha sua vida custeada por um homem, que *Carlos* acreditava ser o esposo dela.

Em sua mente, a paixão que ele insistentemente despertou, seria a primeira e única vez, que ela saíra dos trilhos da convencionalidade. No transcorrer da trama, *Carlos* acaba por descobrir que a amada tinha um passado difícil, ela mantivera relacionamentos com homens bem posicionados financeiramente, vida a qual sua mãe havia lhe inserido (até este íterim, ainda se desconhece a consanguinidade), mas reatam o romance.

Em dado dia, *Maria Monforte*, reaparece procurando a filha *Maria Eduarda*. Está decidida a encerrar assuntos do pretérito, em Portugal. Doente, sente que está prestes a falecer. Chegando lá ela se depara com *Carlos Eduardo*, pensa já tê-lo visto antes, mas não o reconhece de pronto, e, o assunto esmorece, ficando ela a pensar que o filho se tratava, apenas, do novo romanceado da filha. Feito isso, ela vai ter com *Afonso* no *Ramalhete*, ambos têm um embate feroz, ela clama o direito de rever o filho. Há anos ela não punha os pés naquela terra, e não a deixaria sem antes fitá-lo. Eis, que em meio à discussão *Carlos Eduardo* adentra o recinto, chamando *Afonso* de *vovô*. *Monforte* o reconhece do encontro que há pouco tiveram na casa de sua outra filha, e fica consternada ao ser defrontada com o incesto dos filhos.

Beirando a morte, *Monforte*, considerava que carregava dívidas morais e espirituais terríveis, mas ao constatar, que o *destino* havia lhe imputado o incesto dos filhos, a personagem fica aterrada, vendo que o débito era muito maior (mérito



RELICI

31

atuacional de Marília Pêra, ao nos mostrar em imagem a consolidação desse evoluir, não só da personagem, mas de toda a trama, de toda a vivência dos personagens. Em termos atorais, isso corresponde a um feito nada simples de se consolidar: a *ação dramática*¹³, que inteiramente é esquartejada por Marília Pêra.

Ela nos dá o provimento de imagem atuacional de uma personagem *Maria Monforte*, doente, abatida, resignada na sua primeira sequência, quando do encontro com a filha (sua primeira aparição) – figura 1.

Ainda assim, lindíssima, vaidosa, elegante, ativa, exuberante, vistosa, na mesma medida, é ácida, romântica, envolvente, cínica, sofrida, passadista, na sua sequência de embate com *Afonso no Ramalhete* – chorando e rindo ao mesmo tempo – figura 2. E, um dado interessante: histérica, em *equivalência*¹⁴ (figura 3): dilatação

¹³ Ação dramática: “1. No plano do ator, é o conjunto de reações externas que envolvem e animam o intérprete enquanto atua na criação da personagem, ao desenvolver o enredo proposto pelo texto (...). Dependendo das tendências a serem defendidas (...) e de algumas escolas de interpretação, pode-se considerar como ação o comportamento interno de cada uma das personagens. 2. No plano do texto, pode-se considerar o movimento interno que deflui do conflito entre duas posições antagônicas colocadas no texto dramático, com a função de gerar um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e de emoções” (TEIXEIRA, 2005, p. 21). Nessa tessitura, a “ação dramática reside essencialmente num agir colidente, e a verdadeira unidade apenas pode ter seu fundamento no movimento total, para que a colisão, segundo a determinidade das circunstâncias, dos caracteres e dos fins particulares, igualmente se apresente adequada aos fins e aos caracteres, bem como supere sua contradição” (HEGEL, 2004, p. 208). Dito isso, em resumo, a ação dramática do ator dá-se quando este consegue integrar a comunicação da cena e do personagem com assertividade no ato cênico, visando a qualidade da recepção do espectador. Apesar do preceito ser antigo, raros são os intérpretes que conseguem manifestá-lo profissionalmente. No audiovisual, quando isso ocorreu, muitas vezes, eles tem recebido a chancela de atores-autores: quando eles conseguem definir e dar corpo a essência de uma obra audiovisual. Vide a atriz-autora Greta Garbo, em *A Dama das Camélias* (*Camille*, Cukor, 1936), e o ator-autor Laurence Olivier em *Hamlet* (Olivier, 1948). Lembrando, que a autoria do ator, como vimos, pode ser materializada pelo assumimento do ator, em relação à forma do personagem, dum plano, da definição dos ângulos de câmera da fotografia, de uma sequência do filme, do *casting* (é o caso de Garbo, que elegia membros do elenco e também da equipe de filmagem). Dito de outra maneira, ser ator-autor ou atriz-autora, se dá ante o arrebatamento atorai de parte importante da linguagem audiovisual da obra.

¹⁴ Técnica atorai em que se pretende manter-se crível, em atuação, sob a difícil plasticidade do verossímil. Sabe-se, que o plano da realidade da vida é muito mais gutural e lancinante. Entretanto, o ator/atriz por preceitos atorais milenares de pedagogização estetizada desenvolveu meios de administrar através da composição da partitura de sua personagem, quais os momentos ele provém a



RELICI

oscilante, ela deixa esbravejar-se quando do terror das verdades escondidas. Semelhante, até certo ponto, a outra personagem literária que voluntariamente, *Monforte*, menciona: *A Dama das Camélias*.

É neste ponto, especificamente, o episódio 40, que Marília Pêra, opera algo, além disso, ela consegue executar a façanha de corporificar a minissérie por meio de sua imagem atuacional em um único episódio, operando a *corporificação seriada* (da série) e *episódica* (do episódio). Sabidamente, a ficção audiovisual, conta com:

o auxílio mnemônico, a personagem-anáfora garante a coesão cinematográfica e a coerência ficcional entre os planos, sequências e blocos narrativos da história. Facilita ao espectador a distribuição da informação no universo espaço-temporal da diegese por meio dos canais da fala e sua presença visual reiterada (TRÖHLER; TAYLOR, 1997, p. 36-37 - tradução minha)¹⁵.

Logo a imagem atuacional de Marília Pêra, materializa todo o aparato mnemônico narrativo – *em sua* imagem e atuação. Ela transpõe em um episódio toda a narratividade da minissérie. Especificamente, no referido episódio¹⁶. É interessante, considerar que se tratava de obra engendrada pela *serialidade*¹⁷.

guturalidade. Para não soar histriônico em erro cênico, a histeria deveria (e deve, nesta conjuntura criativa) ser medida. Para isso opera-se em dilatação do corpo-rostro-mente-voz, ora expandido, ora minorado. Qualquer deslize do intérprete implicará na disrupção da ilusão estética, cara ao audiovisual ficcional. Contanto, Pêra consegue calibrar de maneira o mais arriscada possível a sua equivalência. Pêra flerta com a *teatralidade*, acertadamente, posto que a situação trágica citava explicitamente o gênero da tragédia. Ela consegue fazer isso, pois o irromper de sua composição de ação dramática é crescente, muito diminuta, quando de sua aparição e diálogo com a filha, com pequenos solavancos no embate com *Afonso* (Chagas), que funcionam como a nos dar indicativos anteriores ao clímax do seu assombro, em imagem atuacional, ao constatar a relação incestuosa.

¹⁵ En tant qu'aide mnémotechnique, le personnage-anaphore garantit au cinéma la cohésion et la cohérence fictionnelle entre les plans, les séquences et les blocs narratifs du récit. Il facilite pour le spectateur la distribution de l'information dans l'univers spatio-temporel de la diégèse par les voies de la parole et de sa présence visuelle réitérée.

¹⁶ Assinalo que Pêra aparece, ainda, nos segundos finais do episódio 39, que são retomados no episódio 40 (sua principal aparição), e o início do episódio 41, quando tem sua conversa com Carlos, distante da presença de Afonso, onde está hospedada. Abalizo, também, que a minissérie conta com 42 episódios.

¹⁷ (...) apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles



RELICI

Notavelmente, Marília Pêra, opera então, com essa dificuldade, ela não havia sido mostrada do início ao fim, Pêra aparece nos episódios finais, e desde sua primeira aparição ela comunica qual personagem do passado ela interpretava, dada a sua expressa dialogia com a composição da *jovem Monforte* de Espoladore.

Pêra aglutina todos os acontecimentos e potências dramáticas e atoriais *em* sua imagem atuacional, *com* e *no* corpo-rostomente-voz, que cita, mostra/reconta tudo que aconteceu *em* sua imagem atuacional. Deixando-nos assim, um trabalho de imagem atuacional, e inextricável corporificação audiovisual, por conseguinte, de corporificação episódica (do episódio todo em que é figurada), pois ela concentra e evidencia toda a produção de sentido criada na minissérie, e nesse episódio específico, corporificando toda a significação e contação da obra audiovisual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fica evidente que Marília Pêra foi capaz corporificar não apenas a personagem Maria Monforte, em toda a sua complexidade e contradições. Sem dúvidas, sua atuação magistral enriqueceu a narrativa da minissérie e tornou-se elemento fundamental para o desenvolvimento da trama. A forma como ela incorporou as diferentes nuances da personagem, desde a fragilidade e resignação até a força e determinação, demonstra não apenas seu talento como atriz, mas também sua capacidade de materializar o aparato mnemônico narrativo de forma excepcional. Sem embargo, Marília Pêra foi fundamental para o impacto da obra, contribuindo significativamente para sua qualidade e relevância, no que concerne ao fator de arrebatamento do público.

apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas (MACHADO, 2003, p. 83).



RELICI

A minissérie "Os Maias" apresentou uma complexa trama familiar, repleta de conflitos, amores proibidos e traições, tal como no enredo de Queiroz. No entanto, foi a atuação de Marília Pêra como Maria Monforte que se destacou como um ponto crucial na adaptação audiovisual da obra. A atriz conseguiu, em um único episódio, materializar toda a narratividade da minissérie, operando a corporificação seriada e episódica.

A imagem atuacional de Marília Pêra foi essencial para a coesão audiovisual e a coerência ficcional da história. Sua atuação transmitiu todas as potências dramáticas e atoriais da trama, concentrando e evidenciando toda a produção de sentido criada na minissérie.

Dessa forma, Marília Pêra concatenou não apenas como uma excelente encarnação da personagem, mas um enorme feito, dos mais importantes da história da atorialidade brasileira, mas também como uma artista capaz de corporificar de forma magistral uma obra audiovisual complexa e rica em significados, ante a sua aparição em praticamente um único episódio da minissérie. A sua atuação em *Os Maias* é um verdadeiro exemplo de como a imagem atuacional, em ação dramática, de excelência, calibrada à linguagem audiovisual, pode engendrar a corporificação de uma obra inteira por parte de um/a único intérprete; dando corpo à narrativa e enriquecendo a experiência do espectador. Marília Pêra, eis uma atriz-autora.

REFERÊNCIAS

BRENEZ, Nicole. La nuit ouverte: Cassavetes, l'invention de l'acteur. In: **Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique - Le Théâtre dans le cinema**, nº3, Paris, Cinémathèque Française, 1992-1993, pp. 89-102.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Os Maias**. Minissérie, Cor, 940 min., Rio de Janeiro, TV GLOBO. 2001.



RELICI

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. **Greta Garbo, a corporificação fílmica de A Dama das Camélias**. Revista Desenredos, Teresina, v. 35, p. 133-147, 2021.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. O ensino da história do ator, e suas interseccionalidades inauditas. In: Cristiano Nicolini; et. al. (Org.). **Ensino de história em tempos híbridos**. Porto Alegre, RS: Editora Fi., 2022, v. 1, p. 76-97.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. Helena Ignez: ator-autor entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução. In: **VII Abrace**, Porto Alegre, Abrace, 2012a. v. 13, n.1. n.p.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. O caipira e o travesti. O programa gestual de um ator-autor: Matheus Nachtergaele. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, n. 37, p. 110-125, 2012b.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. Editorial. **Os estudos atorais**. Revista Eco-Pós. Rio de Janeiro, v.22, n. 1, p.1-5, 2019.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

McGILLIGAN, Patrick. **Cagney**: the actor as auteur. Cranbury, New York: A. S. Barnes and Co., 1975.

NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**. Lisboa: Edições Texto & grafia, 2012.

NAREMORE, James. **Acting in the cinema**. Los Angeles: University of California Press, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

QUEIROZ, Eça de. **Os Maias**. São Paulo: Perspectiva, 1998.



RELICI

36

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TRÖHLER, M.; TAYLOR, H. De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction, **Iris**, n°24, p.33-57, 1997.