

# POR UM MÉTODO DE PESQUISA SOCIOLÓGICO DO ATOR NATURALISTA NO CINEMA

## *TOWARDS A SOCIOLOGICAL RESEARCH APPROACH TO NATURALISTIC FILM ACTING*

### *HACIA UN ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN SOCIOLÓGICA DE LA ACTUACIÓN NATURALISTA EN EL CINE*

*Sandro de OLIVEIRA\**

**RESUMO:** A história do trabalho do ator profissional em filmes narrativos-representativos é marcada por uma busca incessante pela autenticidade de técnica, repertórios e também a emulação de comportamentos que ambiciona a autoridade da imitação. O jogo do ator naturalista, para atingir tal eficiência na produção de personagens ficcionais, lançou mão de um trabalho de pesquisa que Damour (2019) nomeou de método sociológico do ator cinematográfico. Este trabalho intenta, portanto, tecer um percurso interdisciplinar (estudos atoriais – sociologia) do trabalho atoral, enfatizando seus passos, percalços e características mais pregnantes<sup>1</sup>.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estudos atoriais. Ator cinematográfico. Pesquisa Sociológica. Cinema narrativo-representativo.

**ABSTRACT:** *The history of professional film acting in narrative-representative cinema is marked not only by an everlasting search for technique and repertoire ‘authenticity’, but also the emulation of behaviors aiming for desired authority of*

\* Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor da Universidade Estadual de Goiás (UEG) no curso de Cinema e Audiovisual. Membro da ACCRA (*Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques*), Laboratório de Pesquisa sobre Artes e Mídia da Universidade de Estrasburgo, França. Pesquisador do CRIA (Centro de Realização e Investigação no Audiovisual - UEG) e GEAs (Grupo de Estudos do Ator no Audiovisual – Unicamp). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5717-8991>. Contato: nagysandro1@gmail.com.

<sup>1</sup> Este artigo é produto de pesquisa na Pró-Reitoria de Pesquisa (PrP) da Universidade Estadual de Goiás intitulada “O ator experimental nos cinemas independentes: poéticas atoriais fora do enquadre dos filmes narrativos-representativos” (2024-2026).

*imitation. Naturalistic film acting, in order to achieve such ‘efficiency’ throughout the production of fictional characters, used a type of research approach that Damour (2019) named ‘sociological method of film acting’. This work attempts to weave an interdisciplinary path (actoral studies – sociology) for acting work, therefore quoting its steps, setbacks and most important characteristics.*

**KEYWORDS:** *Acting Studies. Film acting. Sociological Research. Narrative-representative movies.*

**RESUMEN:** *La historia del trabajo del actor profesional en películas narrativas-representativas está marcada por una búsqueda incesante de la autenticidad de la técnica y de los repertorios y también por la emulación de conductas que apuntan a la autoridad de la imitación. El juego del actor naturalista, para lograr tal eficiencia en la producción de personajes de ficción, se sirvió de un trabajo de investigación que Damour (2019) denominó el método sociológico del actor cinematográfico. Por lo tanto, este trabajo intenta tejer un camino interdisciplinario (estudios actoriales – sociología) del trabajo actoral, resaltando sus pasos, retrocesos y características más importantes.*

**PALABRAS CLAVE:** *Estudios actoriales. Actor de películas. Investigación sociológica. Cine narrativo-representativo.*

## **Introdução**

Pertence ao panteão mítico da atuação cinematográfica naturalista o trabalho árduo que atrizes e atores proferem ter executado para poder compor a personagem. Nossas memórias mais afetivas dos ídolos da televisão, teatro e cinema nos dão conta dessas pesquisas interdisciplinares (cinema e sociologia) que esses profissionais desenvolvem. Eles se dirigem a campo para se inteirar da vida cotidiana de gente que é, majoritariamente, invisível para os olhos das grandes mídias, seja por sua precariedade material e isolamento geográfico, ou por seu pertencimento a estamentos opulentos e aristocráticos da sociedade. A atriz Maeve Jinkings (2022, s/p), protagonista do filme *Carvão* (Carolina Markowicz, 2022), disse que foi:

passar o dia com mulheres de verdade, e viver a realidade de [uma] moradora de Joanópolis – SP. Essas mulheres são movidas por necessidades cotidianas, sem muito tempo de abstração. Tentei me colar no sotaque, que é um grande desafio pra mim, de dar corpo para uma mulher que é rural, numa realidade muito distante da minha: mulher burguesa urbana.

Esses deslocamentos para ambientes completamente estranhos aos profissionais da atuação soam para nós, não atores, como histórias afetivas e intrigantes de jornadas românticas e, por vezes, perigosas<sup>2</sup>. O trabalho do ator profissional constitui-se em colher informações de gestos utilitários, vestimentas, jargões e sotaques, conhecendo suas formas de interação humana, para depois, já em âmbito profissional, mimetizar o *habitus* dessas pessoas e organizar a *performance* que pareça suficientemente orgânica para o público.<sup>3</sup>

O cinema opera certa tradução intersemiótica que, à primeira vista, nos parece paradoxal: a atriz ou o ator observa anônimos reais nos seus ambientes cotidianos e carrega esse registro de gestos, expressões faciais e posturas rompendo com sua utilização em estado original. O que vemos na tela do cinema é, no entanto, não a transposição *ipsis litteris* do comportamento registrado *in situ* pela pesquisa atoral, mas sua versão já filtrada, montada e elaborada para se encaixar nos trâmites narrativos do filme, dentro da economia condensada do jogo do ator. Essa construção de discurso feita pelo ator pesquisador se faz da seguinte forma:

As pessoas, anônimas [...], servem de matéria-prima para a construção de tipos. Eles emprestam suas pessoas, roupas, expressões faciais e verbais ao [pesquisador (a)], que, com elas, molda o tipo, construção abstrata desvinculada das pessoas com que ele se encontrou [nas fases anteriores da pesquisa]. O tipo sociológico, uma abstração, é revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas, o que resulta num *personagem dramático* (Bernardet, 1985, p. 19, grifo do autor).

O ator profissional moderno investe grande interesse, tempo e energia no que Damour (2026, p. 92) descreve por “análise do ser humano e de seus humores. Engendrando postura científica em campos de exploração múltiplos”. Esse ser humano analisado é também animal social, digno de ser objeto de estudo clínico de suas patologias, sejam elas quais forem. Esse indivíduo que é objeto de pesquisa se torna, na tela, personagem dramática com vida própria, produto da *performance* atoral que é somente “a dimensão mais facilmente visível e identificável não só das escolhas estéticas de um realizador, mas também das condições sociológicas e econômicas de um sistema de produção” (Guimarães, 2019, p. 82–83).

<sup>2</sup> Fátima Toledo, preparadora de elenco, visitou três etnias indígenas na selva amazônica durante a produção do filme *Brincando nos campos do Senhor* (Hector Babenco, 1991): “comi tanajura; acordei ao lado de uma cobra imensa, enrolada no pé da cama na enfermaria onde dormíamos. Observei o modo como falavam, como se relacionavam e, principalmente, como acolhiam o visitante” (CARDOSO, 2014, p. 54).

<sup>3</sup> “A cultura é, para [Bourdieu], a história encarnada e interiorizada, como uma segunda natureza e, portanto, esquecida como história. O *habitus* reagrupa as inclinações físicas e psíquicas, as quais são determinadas por uma série de fatores sociais e encarnadas pelos corpos, os gostos, as inclinações. O *habitus*, ‘produto dos padrões de incorporação’ (Bourdieu, 1994, p.172), é comparável ao *gestus* que encarna as determinações sociais” (Bourdieu, 1994 *apud* Pavis, 2000, p. 82).

A pesquisa de campo do ator cinematográfico encontra nos estudos das ações físicas de Konstantin Stanislavski (1863–1938) seu maior pioneiro, artífice e mais profunda fonte de inspirações. Ele vem da cena teatral burguesa europeia do séc. XIX, quando a pesquisa significava a sobrevivência profissional do ator, evitando que seu trabalho submergisse na mesmice formal da *performance*. Toda essa metodologia laboratorial sociológica do trabalho do ator chegou até o cinema *mainstream* muito em razão da produção industrial hollywoodiana. Encenadores e preparadores de elenco como Lee Strasberg e Stella Adler trabalhavam com as atrizes e atores demandando, naturalisticamente, pesquisa de cunho individual para que cada ator pudesse conhecer o seu instrumento-mor de trabalho: seu corpo. Após esse processo, passar para trabalhos de composição mais complexos, para que as investigações externas tomassem forma. Os laboratórios *in loco* serviam, segundo Adler (2000), para observar a ação do sujeito comum ocorrendo no seu exato local de manifestação diária, no meio dos seus parceiros de trabalho. Assim, o que o ator profissional vê no campo de trabalho é algo tão mais vívido e concreto, que o gesto “se torna uma espécie de segunda natureza para ele” (Adler, 2000, p. 116).

O naturalismo, como ética artística, preza pela cópia quase obsessiva da vida, investigando e estudando a natureza humana concebida não somente como entidade simbólica, mas também como corpo que sofre inevitáveis influências do ambiente físico que o (a) circunda, dando-lhe aspecto também biológico. Não foram poucas as obras naturalistas que enfatizaram os aspectos mais animalescos da existência humana, descrevendo pessoas com seus corpos raquíticos, purulentos ou em processo de necrose, para enfatizar o aspecto tanatológico dos seres. Na preparação das peças *Ralé* (Maxim Gorki, 1902) e *A potência das sombras* (Leon Tolstoi, 1902), Stanislavski (1989) e sua trupe de atrizes e atores contam que organizaram:

Uma expedição com a participação de muitos artistas do teatro que trabalhavam na peça. [...] Ali já observamos livremente os grandes estrados com tarimas infinitas, onde estavam deitadas muitas pessoas cansadas, mulheres e homens parecendo cadáveres. [...] Quando lhes explicamos que o objetivo da nossa visita era estudar a vida dos ex-homens para a peça de Gorki, os vagabundos choraram de emoção (Stanislavski, 1989, p. 345–346).

A ideia de ligar a pesquisa do ator no cinema com a ambiência sociológica do seu método de trabalho veio de Christophe Damour (informação verbal), durante curso oferecido no programa de Multimeios, Mídia e Comunicação da Universidade de Campinas (Unicamp) entre 09 e 19 de abril de 2019, dentro das atividades do grupo de pesquisa GEAs: Grupo de Estudos sobre o Ator no Audiovisual.<sup>4</sup> Damour

<sup>4</sup> Curso do Prof. Christophe Damour, docente da Université de Strasbourg, França, intitulado “O ator como forma filmica”, Instituto de Artes (IAR), Unicamp, em 19/04/2019.

acredita que o ator sociólogo é aquele que vai a campo investigar, registrar e coletar dados para o material que irá efetivamente usar nas figurações, como espécie de laboratório para dissecar as interações sociais no meio do ambiente onde vive o sujeito observado.<sup>5</sup>

Foi Max Weber (1864–1920) quem primeiramente considerou o indivíduo e seu *modus vivendi* o princípio metodológico fundamental para a investigação sociológica. O autor fez uma escolha de profundo teor ético ao escolher o indivíduo, e não as “instituições sociais” ou os “grupos sociais”, como primeiro passo da sociologia para compreender as ações sociais e as motivações dos indivíduos inseridos na sociedade (Weber, 2003, *passim*). A pesquisa de teor empírico ambicionava compreender a influência e a conduta dos sujeitos na sociedade, sejam elas de teor econômico, simbólico e político. Foi, então, na passagem dos séculos XIX–XX que as ciências sociais passaram a influenciar de maneira decisiva a procura do conhecimento vital para o naturalismo no jogo do ator cinematográfico, presente na produção industrial que prosperou após a sistematização do que Bordwell (*et. al.*, 2005) chama de decupagem clássica. Esse naturalismo lança mão de formas de pesquisa e coleta de dados que reiteram a visão de mundo cujo interesse residia na “natureza humana e [n]os humores do homem como animal social” (Damour, 2016, p. 92, trad. do autor).

O trabalho do ator profissional de cinema iria lucrar mais decisivamente com a microssociologia do cotidiano levada a cabo pelo teórico canadense Erving Goffman (1922–1982). Com a obra de Goffman, as artes atoriais encontraram nos estudos sociológicos o seu ponto de encontro e fonte das mais pregnantes contribuições. Goffman chamava o cidadão comum de ator social durante as interações cotidianas face a face, em obras como *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (1985) e *Frame analysis—An essay on the organization of experience* (1986). Talvez a grande contribuição de Goffman para a aferição qualitativa do conhecimento adquirido pelo ator pesquisador foi a utilização da metáfora teatral (*theatrum mundi*) para apreender os “mecanismos que sustentam os processos da interação no momento em que os indivíduos se encontram em presença física imediata [...]” (Martins; Coelho, 2022, s/p).

Essa espécie de sociologia das interações sociais materializa-se em momentos em que os sujeitos buscam a compreensão dos outros dentro de redes de relações que se invisibilizam pela sua aparente pouca importância já que, pelo seu caráter repetitivo, cotidiano e utilitário, são consideradas irrelevantes para os interlocutores e membros da equipe. O trabalho de Goffman usou, para esse intento, a ambien-

<sup>5</sup> A preocupação sociológica nos estudos atoriais já esteve presente nos estudos de Edgar Morin em *The stars – An account of the star-system in motion pictures* (1960); a análise semiótico-sociológica de Richard Dyer em *Stars* (1998); e as pesquisas do teatro-arena de Augusto Boal em *Jogos para atores e não-atores* (1998).

de trabalho do ator de teatro para implementar o nascimento de certa sociologia interpretativa das relações pessoais, em minuciosas pesquisas empíricas. Ele cunhou o termo *frame* (moldura) para designar a estrutura significante de interações em que elementos demarcatórios de comportamento, protocolo e código são colocados. O *frame* seria o universo habitável, dotado de regras internas, em que:

Situações são construídas de acordo com princípios de organização que governam os eventos – pelo menos os de ambiência social – e o nosso envolvimento subjetivo neles. [...] Minha análise dessas molduras é um *slogan* para se referir ao exame nesses termos do que comprehendo por organização da experiência (Goffman, 1986, p. 10–11, trad. do autor).

Nosso objetivo neste trabalho, portanto, é ligar o método sociológico de pesquisa atoral à acepção do termo que lhe deu Christophe Damour (2009; 2016), dentro da perspectiva microssociológica de Erving Goffman. Desta maneira, nos interessamos por essa atividade que está subliminarmente presente no trabalho do ator que vemos nas telas do cinema: o produto de pesquisa qualitativa efetuada *in loco* durante a produção cinematográfica. Queremos inquirir sobre os fragmentos de material registrados, os cuidadosos estudos de campo em que o ator entra em contato com sua fonte primária de dados, estudando seus costumes, ritos, cotidiano, utensílios, vestimentas, sotaques e sociabilidades. Para isso, dividiremos o trabalho em duas frentes de exposição: a primeira tratará de como se estrutura esse cotidiano com suas interações sociais que o ator pesquisador encontrará nas suas pesquisas empíricas com os atores sociais e a segunda descreverá, pensamos que pela primeira vez, o método de construção dessa atividade de observação atoral de teor sociológico, seus percalços, características, procedimentos de inclusão e descarte e pelas questões da amostragem.

## A microssociologia do cotidiano e a estrutura das interações sociais

Quando o ator pesquisador vai a campo investigar as estruturas interacionais nas quais os objetos da pesquisa estão envolvidos – os atores sociais de Goffman (1985) –, depara-se, na verdade, com intrincada rede de molduras, papéis, funções, crenças, cinismos de discursos, exposições, ocultamentos, plateias e cenários que perfazem o cotidiano do sujeito comum. Esse sujeito constrói sua imagem social através de processo altamente colaborativo, em que grupos de pessoas (equipe e plateia) fornecem os suportes disponíveis para elaboração das cenas que serão o palco ou cenário onde os possíveis *eus* emergirão.

Marquis (2008) nos lembra que, em virtude da necessidade social de interação, o ator social está quase sempre envolvido na tarefa “performativa ou atoral de transmitir informações sobre [si] mesmo e as circunstâncias em que elas figuram. E a este respeito, somos todos artistas de um modo ou de outro” (Marquis, 2008, p. 06). Isto pode parecer, por vezes, perturbador, já que se acredita, via senso comum, que a máscara pessoal que o ator social usa é algo que se **cola** ao seu corpo, e que máscara e corpo seriam na verdade elementos de conjunto orgânico, unívoco e inquebrantável. Isto não poderia estar mais distante da realidade, já que o próprio Goffman (1985, p. 74) disse que, diferentemente dos atores de teatro, TV ou cinema que têm consciência dos papéis que interpretam, o sujeito comum não está ciente das máscaras que opera. O que ele apresenta no dia a dia, portanto, não é nenhum papel único e específico, e sim a estabilidade psicológica autoilusória alcançada na sua vida embasada nos papéis (personagens) que mais adequadamente lhe convêm para o requerido comportamento do momento.

Goffman (1985) reitera o fato de que o ator social se esforça para colocar em cena sua melhor imagem possível, através de técnicas de manipulação que tentam manter a coerência expressiva de si mesmo. Quando se trata de personagem dramática no cinema, queremos mencionar, por outro lado, a criação fabular, estética e de discurso (o papel) que o aparato cinematográfico individualiza através de três instâncias claramente constatáveis: 1) o corpo do ator ou da atriz, que traz na sua carnadura as formas e marcas demarcatórias de classe, cor de pele, etnia, entre outros; 2) a identidade facilmente constatável e sinedóquica do grupo humano ao qual pertence e o comportamento socialmente crível decorrente dela; 3) elementos da linguagem cinematográfica que têm a ver com a escala e ângulos de planos, movimentos de câmera e os protocolos de montagem. Sobre essa relação sinedóquica com grupo humano maior, a personagem dramática exibe a face de indivíduo que perfaz uma parte da moeda em que a outra seria sua existência social mais ampla. É a dimensão biográfica, portanto, dessa representação que é geralmente enfatizada.

A microssociologia do cotidiano considera (1985; 1986) que a palavra papel (*role*) pode servir para designar tanto as atividades cênicas/ cinematográficas (atorais) quanto as cotidianas (utilitárias), e que o ator social (ou o ator pesquisador) não teria qualquer dificuldade em distingui-las. A função do ator social, como indivíduo imerso em eventos fora do *frame* teatral ou cinematográfico, é o de sustentar e desempenhar seu papel frente aos interlocutores nas ocasiões sociais. Ele deixa claro aqui, então, que existe na sua atuação social certa compreensão profunda da interface dele (o ator social) com seu papel e *frame* que está envolvido. O papel empreendido durante interação social tem que indicar ou sugerir que a situação/ interação social em que os atores sociais estão envolvidos é um papel, e que este

está sendo levado a cabo dentro da **máscara** escolhida para tais interações.<sup>6</sup> A atitude de deixar claro que existe um papel sendo levado a cabo é crucial para que a possível equipe – interlocutores que compartilham o mesmo papel e *frame* – fique ciente dele e unifique seus discursos a fim de manter seus objetivos intactos diante da plateia (Goffman, 1985, p. 80–84). O papel que está sendo efetivado pelo ator social e equipe é instância que pode ser tanto simbólica ou tácita, quanto ensaiada, planejada ou orquestrada. Por isso, é vital, para a manutenção intacta dos objetivos nas interações sociais, entre sujeitos comuns, equipe e plateia, que:

Cada membro [da equipe] possua disciplina dramatúrgica e a exerça ao apresentar seu próprio papel. Refiro-me ao fato de que, con quanto o ator esteja ostensivamente imerso na atividade que está representando entregue a ela e, aparentemente, absorvido em suas ações de forma espontânea e isenta de cálculo, deve, não obstante, estar emocionalmente dissociado de sua apresentação, de modo tal que fique livre para enfrentar as contingências dramatúrgicas à medida que surjam (Goffman, 1985, p. 198).

A manutenção do papel e o ensaio com a (possível) equipe são atividades vitais para que o caráter da interação seja preservado. Interessante notar que os papéis sociais tendem a hierarquizar e compartmentalizar as pessoas, dividindo os grupos cientes dos papéis sendo efetivados e a plateia que não está ciente do papel.

Sobre a consciência e crença (ou não) do papel que o sujeito comum tem na vida social, Goffman (1985) dividia a atividade do ator social no cotidiano como sincera ou cínica. O primeiro seria aquele que “pode estar sinceramente convencido de que a impressão de realidade que encena é a verdadeira realidade”, ou seja, tão convicto da imagem que transmite que nem sequer se dá conta de estar acionando estratégias de representação (Goffman, 1985, p. 25). Já o sujeito cínico guarda certa distância do papel, ou seja, está consciente de que tenta projetar determinada imagem de si e escolhe as estratégias que lhe parecem mais eficazes. Ele efetivamente “não crê em sua própria atuação e não se interessa em última análise pelo que seu público acredita”.<sup>7</sup> A importância teórica dessa distinção reside em permitir trabalhar a consciência de si do indivíduo como problema de teoria social e elevar a importância do ator pesquisador no ato da pesquisa empírica, em que ele pode identificar sinceridade e cinismo na mesma interação social.

<sup>6</sup> Afirmei (*supra*) que Goffman (1985) acreditava que não estamos cientes das máscaras que operamos e que as trocamos de acordo com os *frames* em que nos inserimos. Ele falava de duas ambientes em que ela é utilizada: a) a que utilizamos de forma mais “tenra” (**eu**); b) e as que utilizamos conscientemente para papéis outros (Goffman, 1985, p.166-167).

<sup>7</sup> *Ibidem, loc. cit.*

No conjunto de fatores que perfazem a representação do **eu**, existe um “equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação”, que Goffman (1985, p. 29) chamou de fachada. Esta se constitui dos elementos externos ao comportamento, utilizados de forma a auxiliar o sujeito comum no seu intento de convencer a plateia. A fachada pode compreender o cenário e seus elementos constitutivos (mobília, adereços, equipamentos, dispositivos de toda ordem) para construir o palco credível que suscite a crença da plateia. Encontra-se também uma subdivisão da fachada, a fachada pessoal, que são os adereços pessoais usados pelos interlocutores para a tarefa de convencimento do papel: maquiagem, vestimentas, uniformes, equipamentos sofisticados ou de trabalho. Se existe a região onde faz parte do poder de convencimento expor os utensílios, equipamentos e cenários à exaustão, há também o outro lado dessa moeda: quando existem fatos que devem ser suprimidos para que o convencimento aconteça: a região de fundo. Esta se define como:

O lugar, relativo a uma dada representação, onde a impressão incentivada pela encenação é sabidamente contradita como coisa natural. [...] É aqui onde se fabrica laboriosamente a capacidade de uma representação expressar algo além de si mesma. [...] É onde as ilusões e impressões são abertamente construídas, [onde] os apoios do palco e os elementos da fachada pessoal podem ser guardados, numa espécie de aglomerado de repertórios inteiros de ações e personagens (Goffman, 1985, p. 106).

Sabemos, da prática cotidiana, que boa parte da vida do ator social resume-se em planejar, estruturar, coletar dados e compor papéis durante as interações sociais. Parte dessas atividades ou, diríamos, a quase totalidade delas, deve permanecer suprimida da interação social pelos seus aspectos menos elogiáveis, já que estes destruiriam a prática de convencimento ou a sustentação do papel. Boa parte da vida do ator social, por fim, compõe-se de manter papéis diferentes para diferentes tipos de convencimentos e, principalmente, esconder da seara pública os mecanismos, estratégias, ensaios e preparações que ele executa na região de fundo.

## **O ator sociológico: construção de um método**

O cinema industrial naturalista soube tirar proveito, então, desta verve científica do trabalho do ator ou atriz profissional, sugerindo ou exigindo dos profissionais da atuação, já nas primeiras décadas do século XX, que eles (as) se embrenhassem nas searas mais estranhas às suas vidas privadas, e entrassem em contato com fontes primárias, para compreender as motivações das personagens dramáticas.

Paul Newman (1925–2008), ator norte-americano, empreendia essa pesquisa fora dos contratos que tinha com os estúdios, arcando pessoalmente pelas despesas que adquiria com essa atividade. François Guérif (1987, *passim*) descreve pormenorizadamente como Newman se instalava incógnito em cidadeszinhas estranhas, andando por bares e restaurantes, se misturando aos moradores locais, conversando com todos que encontrava e explorando lugares para se impregnar da atmosfera local. Não era incomum, portanto, que certas atrizes ou atores possuíssem consciência profissional que os impelia a oferecer esse tempo grátiis para os estúdios, até o momento que se sentissem prontos(as) para o trabalho no *set* de filmagem.

Tal método de pesquisa efetivado em produções filmicas industriais natura-listas estava sempre interessado em atores sociais que estruturam diferentes *frames* ou possuem experiência cotidiana de fatos dentro de *performances* e cenas. O que se depreende, então, dessas descrições, é que o método sociológico está, primeiramente, interessando nas experiências dos viventes, naquele ou naquela que vive o fato, o real. Esse método têm, também, caráter indutivo, ou seja, o ator social sempre será exemplo de recorrências mais ou menos uniformes que formarão certo mosaico geral de vivências, que terão que se encaixar em diretrizes fornecidas pelo roteiro/ *script*, pela preparação de elenco e direção do filme de como querem ou desejariam que a personagem dramática se materializasse na tela.

Essa negociação entre ator/atriz pesquisador(a) e os membros da equipe de criação do filme não ocorre sem atritos, discordâncias e longos processos de negociação. O que frequentemente vemos nesses embates são concepções do tra-balho artístico que podem apresentar diferenças substanciais, colocando elenco e equipe artística do filme em rota de colisão. Há também o fato de que o real colhido pelo(a) ator/atriz no local de pesquisa pode não estar em consonância absoluta com o desenho da personagem dramática que se originou do roteiro escrito. Neste caso, se a equipe artística e elenco do filme não chegarem ao consenso, o processo pode malograr.

O método e a técnica de pesquisa não podem constituir, de certa forma, um fim em si mesmo. É sempre necessário que o(a) ator/ atriz pesquisador(a) tenha em mente que está trabalhando com seres humanos inseridos em contextos sociais, muitas vezes diversos do seu, contextos estes que podem ser de exclusão e violência ou, por outro lado, de extrema riqueza e opulência. A obra de arte não pode estar alheia ao contexto social em que o ator social pesquisado se insere, recolhendo não somente as grafias dos gestos, expressões faciais e posturas corporais, mas também compreendendo que essa matéria-prima só é a expressão mais exterior de comportamento que é fruto de uma plethora de insumos culturais, materiais, geográficos, históricos e políticos. Ela coleta os dados da realidade empírica e as molda segundo os processos fiduciários da linguagem cinematográfica: condensação, fragmentação, justaposição e até, possíveis, deformações. O que o espectador faz,

no ato da espectatorialidade filmica, é usar os dados do real como ferramentas para a compreensão da diegese, que é uma versão artística, e, portanto, modificada dos fatos do cotidiano.

O(a) ator/atriz pesquisador(a), idealmente, sempre se coloca de modo incógnito no ambiente de estudos, buscando no outro, seu material. Sua voz se materializa, portanto, quando a personagem dramática está pronta, colhendo das interações, gestos e falas dos atores sociais vários exemplos de material útil à sua pesquisa. O ator pesquisador é agente único, enquanto os atores sociais podem ser vários, conforme descrição de Bernardet (1985, p. 13) que afirmou que a pesquisa “dissolve o indivíduo na estatística”, tecendo considerações gerais sobre ocorrências isoladas e análogas. É o ator pesquisador que, ao compilar gestos, expressões faciais, posturas e ações, agrupa em conjunto sistematizado e claro os dados fragmentados, imprecisos, híbridos e ambíguos do comportamento de certos grupos humanos, impondo leitura que racionaliza e ordena o que é pura sensação, caos, emoção e, porque não, também, objetividade, dos comportamentos utilitários no real.

A relação do(a) ator/atriz profissional com o seu objeto de pesquisa, os atores sociais, se estabelece dentro do princípio de que um observa o outro preferencialmente à distância e a participação do pesquisador na vida do sujeito comum seria contrassenso. O método aqui proposto nos indica que a sua participação ativa na vida do(s) sujeito(s) pesquisado(s) seria a própria recusa de seu saber técnico de pesquisador. Ao estar inserido na vida e nas experiências do sujeito pesquisado, portanto, o ator só colheria dados fragmentados, imprecisos e contaminados pela sua própria presença no lócus de pesquisa. Recomenda-se, então, sua exterioridade em relação ao campo de pesquisa, princípio de seu fazer técnico. Estabelece-se, assim, uma relação de hierarquia entre os sujeitos reais do campo pesquisado e o método utilizado pelo(a) ator/atriz profissional. Aqueles (as):

São a experiência sobre a qual fornecem informações imediatas; o sentido geral, social, profundo da experiência, a isto eles não têm acesso (no filme) [já o ator/atriz pesquisador (a)] elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado profundo (Bernardet, 1985, p. 13).

Os gestos, falas, posturas e expressões faciais já filtrados, escolhidos e dispostos de maneira a formar conjunto orgânico de dados se materializam na personagem dramática do filme. Esta se torna produto que mescla uma série de insumos, vindos de várias fontes do real, que encontra amálgama potente na tessitura filmica: o corpo do (a) ator/atriz que unifica essa matéria-prima em invólucro único.

Os atores sociais se tornam somente amostragem passiva que serve de corroboração de materiais ou insumos para a personagem dramática que surge na tela. O(a) ator/atriz se torna uma espécie de demiurgo, pois utiliza os materiais coletados

do real para ratificar seu discurso no filme: a personagem dramática elaborada. Mesmo não tendo a vivência real que aludimos acima, o ator pesquisador monta a personagem dramática com os registros que ele e a equipe de criação pensam ser os insumos perfeitos e apropriados para compô-la. O que vemos na tela se manifesta como espécie de *Frankenstein* ficcional, pois ela é, na verdade, montagem ou (bri)colagem que é fruto de processo complexo de escolha, descarte, hierarquias, decomposições e colagens de fragmentos de discurso proveniente do real.

Assim, o ator sociológico tem que, necessariamente, eleger a amostragem para seus estudos e coletas, técnica de pesquisa e trabalho em que ela deve seguir o padrão pertinente de eventos do universo humano pesquisado. É necessário ter sempre em mente que todo processo de eleição de amostras possui o seu grau de variabilidade. A eleição do *corpus* de pesquisa ocorre muitas das vezes dentro de quadro de referência que teria idealmente limites rigorosos. O que diferencia o trabalho de pesquisa do sociólogo do trabalho atoral é que este último tem material coletado de difícil adaptação a regras de verificação, pela evanescência do objeto colhido. Sendo que a única maneira que fornecer seu material para verificações seria registrar em imagens e sons os comportamentos utilitários dos sujeitos pesquisados.

A verificação não é o único problema que surge para o ator pesquisador. Vejamos: este pinça grupos sociais específicos através de contato com o campo de pesquisa que é, na maioria das vezes, marcado por interações pessoais previamente escolhidas por ele. A amostragem para o modelo sociológico do ator tem que satisfazer certas crenças, ideias pré-formadas, preconceitos e arquétipos que o ator pesquisador já traz de antemão de seu próprio repertório social, cultural, arcabouço artístico e nível educacional, entre tantos outros motivos. Assim, relativiza-se, aqui, a questão da objetividade da pesquisa sociológica:

Não existe qualquer análise científica puramente “objetiva” da vida cultural, ou – o que pode significar algo mais limitado, mas seguramente não essencialmente diverso, para nossos propósitos – dos “fenômenos sociais”, que seja independente de determinadas perspectivas especiais e parciais, graças às quais estas manifestações possam ser, explícita ou implicitamente, consciente ou inconscientemente, selecionadas, analisadas e organizadas na exposição, enquanto objeto de pesquisa (Weber, 2003, p. 87).

Quando o ator pesquisador, portanto, escolhe o ator social, ele assim o procede porque este satisfaz e se encaixa, em graus díspares e híbridos, o modelo geral de eventos do real trazido pelo ator pesquisador. Caso o sujeito pesquisado apresente idiossincrasias que o faça ser manifestação muito excêntrica do real, o ator pesquisador descarta o objeto, procurando outro mais afeito às suas próprias hipóteses:

É essa limpeza que permite o funcionamento básico de produção de significação [...]: a relação particular/ geral. O [personagem dramático] funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno (Bernardet, 1985, p. 15).

O que se constrói, ao fim e ao cabo, na pesquisa sociológica do ator, é a personagem dramática que dissolve todas as manifestações idiossincráticas, complexas, destoantes e excêntricas que sabemos emanam do real. O que vemos na tela é tal acoplamento perfeito entre a abstração/ tipo e manifestação/ pessoa real, acoplamento este que nada mais é do que rigoroso processo de filtragem de tudo o que não atende às expectativas do arquétipo e dos fatos sociais com seu caráter exterior e coercitivo adquiridos pelo ator pesquisador e pelas injunções do roteiro do filme.

Normalmente, o ator naturalista não nos informa, através de sua *performance* nas telas, os trâmites das aquisições e descartes operados na fase da pesquisa sociológica. O modelo de jogo de ator que se espraia pela história do cinema narrativo-representativo raramente inclui no seu material de trabalho informações e dados sobre os processos produtivos que geraram seu trabalho final: este nos é apresentada de maneira límpida, sem as sujeiras, descartes e (possíveis) ruídos dos processos pesquisa e de coleta de dados no real. A técnica e método atoriais vivem uma quase invisibilidade pública, sendo tratados como elementos dispensáveis durante a *performance* efetivamente exibida, como também das discussões sobre o jogo do ator.

Enquanto que em estudos relativos a censos (atuariais), a tese sociológica apresentada é corroborada com documentos e estatísticas que comprovam numericamente (estatisticamente) a hipótese apresentada, o ator sociológico trabalha com dados que estão na esfera do inefável: existe alguma mensuração estatística que tenha sido feita sobre o melhor gesto que se faz ao se pedir a conta para o garçom num restaurante? O peso do enumerável e do objetificável não pertence à esfera do trabalho do ator pesquisador, que é forçado a trabalhar com dados extremamente singulares e, por conta disso, dificilmente corroboráveis em termos estatísticos. Assim, os dados comportamentais e gestuais que ocorrem no real servem, com medidas variáveis de acuidade, para chancelar (ou não) a escolha do ator pesquisador por certo gesto, expressão facial ou postura.

Não são só as técnicas do jogo do ator que depuram os acontecimentos e dados do real em conjunto orgânico de elementos. Há outras formas cinematográficas que adicionam informações para que tenhamos o retrato mais amplo do ambiente e dos sujeitos pesquisados. A direção de arte (vestuário, maquiagem, paleta de cores, adereços, equipamentos, dispositivos, entre tantos outros exemplos), a decoração do set, a encenação e iluminação são também instâncias ético-criativas do cinema que

podem corroborar a tese sociológica do ator. Com o intento de buscar a autenticação do público espectador de que o mundo exibido nos objetos pró-filmicos tenha uma proximidade aspectual com a realidade empírica, a equipe de produção de *set*, os desenhistas de cenários, os criadores do figurino e os estilistas de forma geral também coletam no ambiente originário de pesquisa possíveis insumos para suas criações. O objetivo da produção filmica naturalista é, portanto, recriar artisticamente o ambiente original dos personagens dramáticos em todas as suas nuances e detalhes, ancorados que estão no intento da tão ambicionada autoridade da imitação, produto precioso e ao mesmo tempo inefável, que o cinema industrial apresenta como o seu carro-chefe. No cinema naturalista-realista, raramente há qualquer disparidade ou falta de autenticação entre o jogo do ator e esses elementos artísticos auxiliares que o circundam, todos retroalimentando-se num conjunto perfeito em que os elementos artísticos funcionam harmoniosamente e se manifestam de forma recíproca ao seu trabalho.<sup>8</sup>

## Considerações finais

Há, no processo de pesquisa do ator sociológico, uma montagem de eventos do real que perfazem manifestações individuais de sujeitos entranhados em certas ambiências, profissões, atividades e inseridos em determinados grupos humanos diversos que, ao serem depurados, escolhidos e agrupados pelo ator pesquisador, se tornarão um modelo geral de comportamento daquele grupo específico. Do particular do sujeito pesquisado nasce a ideia abstrata de geral que se manifesta na *performance* atoral que gera a personagem dramática.

Executa-se o aniquilamento das características excêntricas, pessoais e únicas dos indivíduos pesquisados. Essa armadura do real se impõe a cada interação humana, causando certo modelo de anomia na pesquisa sociológica. O que esta faz para “limpar” a personagem dramática dessas manifestações desconfortáveis do real é dissolver nela os dados da matéria-prima, agora tratados pela *performance*. Esse tratamento performativo oferece ao espectador a (falsa) impressão que o real que nos chega aos órgãos sensoriais se acopla com perfeição à ficção que emana da tela do cinema: o ator social cheio de ruídos e fissuras se transforma no ser “embalado a vácuo”, filtrado, puro e coerente que é a personagem dramática. A *performance*, portanto, encena o drama da personagem que “organiza a expressão do comportamento dos atores frente à câmera, como forma de veiculação narrativa” (Santéiro, 1978, p. 81), servindo à ética artística que se submete aos trâmites de uma narração previamente arquitetada.

<sup>8</sup> A não ser em cinemas mais experimentais, em que as relações entre os elementos artísticos do filme se mostram mais livres de constrangimentos, quando o ruído da utilização de elementos estilisticamente díspares se mostra mais presente.

A *performance* do ator adere-se a um exemplo de manifestação fenomênica de fatos do real e produz resultado artístico que a chancela exatamente pelo seu apego às aparências, nos transmitindo a ideia que é o panteão da mimese cinematográfica: a autoridade da imitação. O ator naturalista-realista vende-se, então, como produto de mercado pelo seu poder de imitar o real dos fenômenos e exibir, subliminarmente, através da *performance*, essa capacidade técnica de representá-lo apropriadamente, bem ao gosto das classes médias consumidoras de cinema. O que temos, ao fim e ao cabo, é o apreço pela representação de uma abstração, construção, e não de exemplos diretamente saídos do real, com todas as suas incoerências, excentricidades e dubiedades.

Por fim, é preciso falar que a sociologia do ator poderia ter, em cinemas mais livres das restrições impostas pelo poder econômico, o trabalho de coleta de dados no seio da sociedade que objetivasse a mudança das condições de vida daqueles que foram pesquisados. Augusto Boal (1931–2009), encenador, ator e pesquisador teatral brasileiro, advogava o princípio de que o ator naturalista-realista tinha que ter a pegada de observação sociológica, mas junto com ela, inegociável relação de ajuda recíproca com os atores sociais que o cercavam, durante suas oficinas teatrais levadas a lugares de países que perfaziam o “terceiro mundo” (Boal, 1998, *passim*). A arte, desta maneira, serviria como vitrine de exposição das condições de vida das pessoas na sociedade, indo ao encontro dos objetivos mais tradicionais da sociologia, ou seja, ação de cunho intelectual às situações colocadas pelas novas formas e arranjos econômicos da pós-modernidade.

## REFERÊNCIAS

- ADLER, S. **The art of acting – An acting methodology.** Nova York: Applause Books, 2000.
- BERNARDET, J.-C. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOAL, A. **Jogos para atores e não-atores.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BORDIEU, P. **Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action.** Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. **The classical Hollywood cinema. Film style & mode of production to 1960.** London: Routledge, 2005.
- CARDOSO, M. **Fátima Toledo: interpretar a vida, viver o cinema.** São Paulo: LiberArs, 2014.
- DAMOUR, C. **Montgomery Clift – Le premier acteur moderne.** Strasbourg: ACCRA/Université de Strasbourg, 2016. (Col. Cahiers Recherche Études Actorales n. 2)

- DAMOUR, C. **Al Pacino – Le dernier tragédien**. Paris: Scope Édition, 2009.
- DYER, R. **Stars**. London: British Film Institute, 1998.
- GOFFMAN, E. **Frame analysis – An essay on the organization of experience**. New Hampshire – EUA: Northeastern University Press, 1986.
- GOFFMAN, E. **A representação do EU na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GROTONSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GUIMARÃES, P. M. “O ator como forma filmica: metodologia dos estudos atoriais”. **Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, Lisboa, vol. 06, n. 02, 2019, p. 81–92.
- JINKINGS, M. Com humor e ironia, “Carvão” retrata a hipocrisia do brasileiro. Entrevistadora: Flávia Guerra. Youtube, **Canal Splash**, 28 out. 2022, online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5ElhHAL3ii0> Acesso em: 14 fev. 2024.
- MARQUIS, E. Acting and/or/as Being? – Performance in *Pour la suite du monde*. Laval, **Nouvelles «vues» sur le cinéma Québécois**, no. 8, p. 01–21, Hiver 2008. Disponível em: <<https://nouvellesvues.org/wp-content/uploads/2021/09/MarquisNVCQ8.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2025.
- MARTINS, C. B.; COELHO, M. C. Goffman, nascido há 100 anos, usou teatro para explicar relações sociais. **Folha de S. Paulo**, 24 set. 2022, Opinião. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/09/goffman-nascido-ha-100-anos-usou-teatro-para-explicar-relacoes-sociais.shtml> Acesso em: 04 mar. 2024
- MORIN, E. **The stars** – An account of the star-system in motion pictures. New York: Grove Press Inc., 1960.
- PAVIS, P. Le gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine. In: \_\_\_\_\_. **Vers une théorie de la pratique théâtrale, Voix et images de la scène**. 3a. Ed. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2000. P. 77 – 93.
- SANTEIRO, S. Conceito de dramaturgia natural. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 30, agosto de 1978, p. 80 – 85.
- STANISLAVSKI, K. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- WEBER, M. A “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, G. (Org.) **Weber**. São Paulo: Ática, 2003, p. 79 – 127.
- XAVIER, I. **O olhar e a cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.