

## O Ator e o Realismo do Cinema

---

*Luís Carlos Maciel*

Desde que Pudovkin, no seu trabalho clássico sobre *O Ator no Cinema*, examinou o problema da interpretação cinematográfica a partir de uma comparação com a arte que é sua antecessora direta, a interpretação teatral, todas as tentativas de definição do ator especificamente cinematográfico apoiam-se sobre suas diferenças do ator de teatro. A maior parte da conversa fiada sobre o assunto também emprega o mesmo método. As diferenças servem para uma hierarquia, cujos topo e base dependem do lado da brasa do expositor, principalmente se este for um ator. Cada um puxa a sardinha para a sua. Os de teatro, muitas vezes, desprezam os de cinema que não são, segundo eles, atores a rigor, mas meros bonecos nas mãos dos diretores. Os de cinema pintam seus colegas do palco como caricaturas exageradas da diva ao velho estilo, cujas principais características seriam as vozes demasiado altas e os gestos demasiado largos. A verdade, porém, freqüentemente ardia à vaidade humana, é que os verdadeiros atores, ao contrário desses

ingênuos polemistas, honram tão bem o teatro quanto o cinema, encarando-os como dois meios de expressão nos quais sua capacidade criadora pode ser igualmente exercida, desde que observadas as necessárias diferenças de procedimento.

Um bom ator de teatro há de ser invariavelmente um bom ator de cinema e vice-versa. Os talentos e qualidades exigidos, num e noutro caso, são praticamente os mesmos. Em ambos, é necessária a capacidade decisiva de projetar para o espectador, com a maior riqueza e complexidade possíveis, um personagem imaginário, usando-se a voz e o corpo, isto é, traduzindo-se física e concretamente seu comportamento. Quem o conseguir num meio de expressão, em princípio também o conseguirá no outro. Os atores de teatro, quando cedem à polêmica, afirmam que existem muitos truques capazes de falsificar uma interpretação no cinema. Mas também os há no teatro e as falsificações só iludirão os distraídos. De sua parte, os atores de

cinema ridicularizam os exagêros dos de teatro. Esses exagêros, contudo, só existem nos máus. Como a arte da interpretação não está livre do truque, da falsificação, do ludíbrio e da incompetência mistificadora, o cinema é sempre um teste para o talento de um ator de teatro, da mesma maneira que o teatro é sempre um teste para o talento de um ator de cinema. Os bons passarão facilmente. Os possíveis fracassos não de revelar uma deficiência criadora ou desmascarar uma dependência aos truques.

Esta, pelo menos, é a regra. Pode acontecer, por exceção, que um bom ator, acostumado com teatro ou cinema, falhe no outro meio, por simples falta de adaptação de ordem técnica — em geral, facilmente superável e que, em condições normais, é uma tarefa de rotina para qualquer diretor competente e cuidadoso. As diferenças entre o trabalho de interpretação, de teatro para o cinema, nada tem a ver com capacidade criadora, talento ou energia artística e tudo com este capítulo menor da estética — a técnica, em seu sentido mais exterior. Aqui, as diferenças são realmente marcantes.

O primeiro elemento importante, tradicionalmente invocado pelos teóricos, para caracterizar o ator de cinema, é o chamado *realismo* da tela. A palavra deve ser tomada em sentido muito estrito. Realismo pode significar um estilo, o estilo congênito da literatura burguesa, descobridor do cotidiano e do homem comum, como o tratam muitos manuais de literatura. Pode, ainda, expressar um comportamento artístico diante do real, o mais objetivo e crítico, capaz de ser colocado com a pedra angular de uma estética, como o fazem os melhores estetas marxistas. Mas o realismo que descobrimos na essência da arte cinematográfica não é nenhuma dessas coisas: é, simplesmente, a possibilidade nova, a respeito do teatro, de mudar constantemente o ponto-de-vista do espectador e de transportá-lo, com um corte na fita, a tantas locações e cenários ou tantos ângulos de atores e objetos forem desejados. É sinônimo, em sume, de impressão de

realidade, reforçada pelas características do poderoso efeito hipnótico do espetáculo cinematográfico: a tela brilhante, isolada, enorme, absoluta, num mar de treva, e o som, amplificado nos alto falantes, dominador... O espectador entrega-se facilmente a tais apêlos e o que sempre pareceu tão difícil aos teóricos do teatro e constitui para eles a meta suprema, final, da arte do palco — isto é, a identificação emocional com a realidade criada pelo espetáculo, a integração empática, a perda de si próprio no mundo imaginário dos personagens, a *catarsis* — é rápida e facilmente obtido por fitas de segunda e terceira categoria, cuja vagabundagem não as impede de sacudir, com riso e choro, centenas de milhares de pessoas. Tudo graças ao tal realismo, não crítico, mas hipnótico, ilusionista, que é a arma mais poderosa e perigosa do cinema.

A impressão da realidade deve ser, portanto, em princípio, corroborada pelo trabalho do ator cinematográfico. Assim pensaram os pensadores clássicos mais importantes do cinema e este continua a ser o pensamento dominante. A primeira e mais importante conclusão de Pudovkin, em seu livro de 1933, é de que a escola de Stanislavsky é a mais próxima do ator cinematográfico. Pudovkin assistiu começar a desenvolver-se, paralelamente ao cinema, o intenso experimentalismo teatral das primeiras décadas do século, que afastava o espetáculo e, evidentemente, com ele o ator da impressão da realidade e do realismo em todos os seus sentidos. Um dos expoentes desse experimentalismo, Meyerhold, era seu compatriota. Pudovkin conhecia amplamente seu trabalho. Mas se a *avant-garde* do teatro já ensaiava resgatá-lo da ilusão da realidade — resgate que só seria efetivado maduramente por Bracht —, a *avant-garde* cinematográfica sentia que o grande trunfo de sua arte era justamente a ilusão da realidade. O cinema expressionista, por isso, nasceu com seus dias contados. E Pudovkin, ao recomendar o método de Stanislavsky aos atores de cinema, sabia o que estava dizendo.

## O Ator e o Realismo do Cinema

Stanislavsky, o célebre ator e diretor teatral russo, teve a glória de descobrir e codificar, num sistema simples e eficaz, as leis fundamentais do processo psicológico da representação — desse fenômeno humano, no qual uma pessoa vive, de alguma forma, a vida de um personagem imaginário — enquanto pesquisava o estilo de representação mais adequado para as peças de seu compatriota Anton Tchekov. O realismo psicológico de Tchekov chamou a atenção de Stanislavsky para o interior dos personagens e, em consequência, para o interior dos atores. Com a descoberta da possibilidade de identificação deste com aquele, abriram-se as portas para um novo reino. O trabalho interior, o emprêgo de experiências pessoais, vividas, similares às dos personagens, para uma identificação psicológica entre ator e personagem, levou os atores da escola Stanislavsky a representar com uma naturalidade, uma impressão de realidade, um *realismo* — se vale a pena insistir na palavra — que platéia alguma havia jamais assistido. O ator de Stanislavsky não finge, não “representa”. Vive.

Este método foi elaborado sobre as tábuas de um palco e, na verdade, é o mais influente — na realidade, o único, como *método* de preparação de atores — do teatro moderno. O estilo realista psicológico que Stanislavsky procurava (e encontrou) para Tchekov não é, por certo, nenhuma lei divina, a ser cegamente seguida pelo diretor moderno. Mas, para o ator, o adestramento nas técnicas legadas pelo grande homem de teatro permanece quase indispensável. Ora, pois bem. Ainda hoje útil no teatro, o método de Stanislavsky, aclamado por Pudovkin como a escola de interpretação *par excellence* no cinema, é ainda mais útil neste último, porque feito praticamente sob medida para satisfazer as exigências de impressão de realidade, do realismo ilusionista da sétima arte, tal como a conhecem e concebem 99% dos espectadores e uma percentagem apenas um pouco menor de realizadores. Dentro do realismo, que é a regra geral na tela, a preparação dos atores deve obe-

decer os princípios que Stanislavsky estabeleceu para o palco moderno com as devidas diferenças de ordem técnica. A estas, o diretor deve estar atento.

A primeira delas é exemplificada pelo *close-up*. O nascimento de um estilo cinematográfico de interpretação deve ter acontecido no momento em que foi filmado o primeiro *close-up*. Para o ator, a primeira consequência da mobilidade da câmara é sua voracidade pelo detalhe. A câmara é incontentável. Ela prescrua o ator. Examina-o de todos os ângulos. E, se há alguma falha, ela a amplia em dimensões gigantescas, pode exibi-la enchendo cada metro quadrado da tela. O *close* é o exemplo mais nítido dessa sede de minúcia. Mostra a medida em que deseja ser satisfeita. O rosto do ator deve refletir, em cada músculo, a emoção adequada, isolado e ampliado pelas lentes da câmara — um rosto exposto de uma forma que o teatro jamais poderá expor. Não existem fugas ou defesas contra o *close*. Ele consagra a exigência realista com uma intransigência feroz.

Mais do que no teatro, portanto, o ator necessita do preparo de Stanislavsky para enfrentar a câmara. Mais do que no teatro, em outras palavras, o ator necessita de Stanislavsky para não falhar no detalhe, na sutileza difícil, mas reveladora, que a câmara busca continuamente no seu corpo e no seu comportamento. As novas possibilidades técnicas do cinema implicam, para o ator, na necessidade de uma disciplina especial na composição do personagem. Normalmente, o emprêgo do método de Stanislavsky, mesmo no teatro, deve conduzir à correção nos detalhes, e por exemplo, à completa e adequada expressão facial, em cada unidade dramática do espetáculo, mesmo que essa expressão não seja visível aos espectadores das últimas filas ou que ela seja perdida, escondida pela maquiagem teatral. Se o ator estiver integrado no personagem e na situação, cada reação, cada resposta a qualquer estímulo de ordem emocional ou sensorial, deverá ser naturalmente espontânea e certa. A diferença,

contudo, resiste: a câmera não desculpa as pequenas falhas. O cuidado com o detalhe deve ser, por isso, normalmente, mais agudo. Além da absorção básica do personagem, o intérprete não deve perdê-la em um olhar inadequado, em um gesto inadvertido que, no palco, passariam talvez despercebidos. O método de Stanislavsky, usado com rigor, é, sem dúvida nenhuma, o mais apropriado para este tipo de trabalho.

No entanto, metade da eficácia do método de Stanislavsky repousa sobre uma dinâmica fundamental da arte de representar que é difícil de obter no regime de trabalho das filmagens: o envolvimento emocional do ator com a situação e os outros personagens — sua entrega à primeira e sua interação contínua com os últimos. A possibilidade de consegui-los reside, principalmente, na continuidade de ação que é preservada largamente no teatro, e rompida, no cinema, pela filmagem de planos mais ou menos curtos. Durante estas, dificilmente o ator tem tempo suficiente para um envolvimento progressivo na ação. A voz do diretor para o corte da câmera corta também a emoção que começa a surgir-lhe num nó dramático da trama. A realidade imaginária que ele precisa criar para responder aos estímulos de ordem sensorial e emotiva, com a espontaneidade necessária, não chega a ser estabelecida durante o trabalho essencialmente descontínuo da filmagem. É fundamental, na arte do ator, a troca de estímulos com os seus companheiros de elenco: interpretar é dar e receber continuamente, ser modificado pelos dados recebidos e modificar com novos dados. O uso de objetivos — para empregar o termo de Stanislavsky — o ato de exercer as vontades dos personagens — mola de toda a ação — além de concreto e específico, deve envolver os outros personagens. Cada ação individual está sempre diretamente referida a outras. Muitas vezes, porém, a filmagem de um plano curto exige que o ator responda, subitamente, a uma pergunta que não escutou ou questione um interlocutor ausente. E

isso não é tudo: a ausência de estímulos silenciosos é, até, mais freqüente. Não há, portanto, como regra geral do trabalho cinematográfico, o *give-and-take* necessário ao realismo exigido.

Existe outra característica do cinema que deve ser considerada: o estreitamento da área de uso, por parte do ator criador, das pausas, do silêncio, e de uma estruturação do seu personagem em termos de ritmo. O diretor pode criar a dinâmica do filme através da montagem, impondo um ritmo puramente externo. Uma pausa pode ser colocada entre duas frases praticamente ditas sem pausa, pelo ator, bastando, para isso, que na sala de montagem exista um plano qualquer que monte com as duas pontas do plano do ator, cortado entre as duas frases. O uso das pausas, a elaboração de uma estrutura rítmica é freqüentemente uma questão de técnica exterior — mesmo no teatro, onde o diretor marca, geralmente, o lugar e a duração de seus silêncios. E tudo que for questão de um arranjo técnico desta natureza dificilmente causará prejuízo às potencialidades do ator. Mas a verdade é que as impossibilidades, pelo menos aparentes, de uma integração numa situação contínua e de interação entre os atôres, no cinema, podem impedir o ator de experimentar as importantes fases silenciosas de seu processo interior e constituir uma real desvantagem para seu trabalho.

Em linhas gerais, Pudovkin receita duas terapias para a enfermidade da descontinuidade da interpretação cinematográfica. A primeira delas é o ensaio preparatório à filmagem. Antes de rodado o primeiro plano do filme, o ator cinematográfico já deve estar de posse cabal de seu personagem, já deve tê-lo "absorvido" com plena segurança. Os ensaios anteriores a cada tomada serão, portanto, dispensáveis no que diz respeito estrito à interpretação. Servirão apenas para as marcações dos atôres e da câmera — e os devidos ajustamentos. Durante o período preparatório é que se deve processar o verdadeiro trabalho de criação do personagem, de maneira a ir pronto para o primeiro dia de filmagem. Durante

## O Ator e o Realismo do Cinema

esses ensaios a descontinuidade e suas desvantagens podem, portanto, ser eliminadas. Cenas improvisadas de ligação entre os momentos do filme podem ser ensaiadas segundo as prescrições de Stanislavsky. E os atores deverão ter todo o tempo necessário para a devida integração nos personagens e situações.

A segunda receita de Pudovkin deriva diretamente de sua estética para o cinema, com sua valorização da montagem. O ator cinematográfico verdadeiramente criador — o velho mestre sustenta — deveria participar do trabalho de montagem e todo diretor bem intencionado permitir e, mesmo solicitar, essa participação. Evidentemente, o ator deveria também, em tal caso, conhecer todos os segredos da arte da montagem para não viciar suas relações com o realizador, mas, ao contrário, fazer delas uma verdadeira colaboração. Com esse conhecimento da montagem, o ator cinematográfico recuperaria, segundo Pudovkin, a arte do silêncio e do ritmo, no quadro de diferentes exigências técnicas.

A preocupação de Pudovkin em assegurar, na sala de montagem, uma cadeira para o ator como artista, é o resultado de sua rejeição do plano longo que, para ele, conduz inevitavelmente à teatralização do cinema e à renúncia do procedimento artístico que considera o específico definidor do cinema — a montagem de planos curtos. A verdade, porém, é que Pudovkin só possuía a metade da razão. No seu ataque ao plano longo, por exemplo, ele omite qualquer referência à possibilidade de movimento da câmera. Como acontece com sua estética da montagem, esta condenação do plano longo é um produto das limitações práticas do cinema, na época em que rodou filmes e escreveu seus livros. O cinema não é, propriamente, a arte da montagem, dos cortes repetidos sobre planos curtos. Mas é, certamente, a arte da mudança do ponto-de-vista do espectador, da mobilidade de perspectiva visual — e, portanto, também, de abordagem do real — na relação criador-contemplador. Que tal mobilidade seja, formalmente, resolvida em termos

de corte e montagem, ou em termos de movimento de câmera, é secundário. Na verdade, a variedade e raio de ação dos *travellings*, o emprêgo nôvo da *zoom* e da câmera na mão são grandes conquistas de linguagem do cinema moderno. Transformá-los em novos cânones estéticos, a exemplo da montagem na escola russa, seria temerário. Mas não há dúvidas que apresentariam várias vantagens de ordem artística sobre o corte seco dos planos curtos a que estavam limitados os teóricos e realizadores clássicos.

Uma dessas vantagens — uma das mais importantes delas — é a possibilidade de melhores interpretações cinematográficas, de um espaço maior para o ator como artista criador. Aliado ao sistema de ensaios que Pudovkin sugere e permitindo segmentos bem mais longos de interpretação, o plano longo elimina — pelo menos em suas dimensões mais castrantes — a descontinuidade característica das filmagens. Com o *travelling*, a panorâmica, a *zoom*, a câmera na mão, etc., o plano longo não pode ser acusado de necessariamente teatral e oferece ao ator o espaço necessário de criação. A sugestão menos convincente de Pudovkin, porque destinada a esbarrar em dificuldades práticas dificilmente contornáveis — a de que o ator participasse do trabalho de montagem — pode ser, no fundamental, substituída por este rival estético da montagem russa: o plano longo, durante o qual a câmera móvel busca, livre, os novos pontos-de-vista que se fizerem necessários.

A instauração criadora do plano-seqüência favorece, portanto, o ator. E é uma contribuição valiosa para definir o critério mais adequado da unidade estrutural cinematográfica: o do plano-unidade dramática. Segundo tal critério, o corte deve ser determinado, primariamente, por nítidas exigências dramáticas, livre da gratuidade, do efeito pelo efeito. Como o teatro, o cinema é uma arte de *mise-en-scène*, embora os instrumentos de sua *mise-en-scène*, sejam específicos. Pelo menos, o cinema ficcional, o que usa o ator. Normalmente, por isso, cada plano deve ser uma frase cinematográfica

acabada, oferecendo ao ator possibilidades de um trabalho unitário e também acabado. Evidentemente, tais postulados exigem o trabalho de verdadeiros atores. Muitas vezes, o diretor, embora lúcido, se vê às voltas com máus atores que simplesmente não o são. Nesses casos, o diretor terá que "tapear", não permitindo que a presença prolongada de um desses "atores" diante da câmera comprometa o seu trabalho, e substituindo a interpretação, veículo em princípio insubstituível do personagem, pelo efeito capaz de ludibriar satisfatoriamente o espectador. Mas isso é outra história. Até hoje, ninguém teve coragem de sustentar a "tapeação" como categoria estética, a não ser inadvertidamente, revestindo-a com nomes mais pomposos e menos exatos.

O emprêgo de duas ou mais câmeras é também uma solução para a descon-tinuidade, de uma unidade dramática para outra, ou sempre que contingências técnicas exijam a divisão interna de uma mesma unidade dramática. Segundo se informa, Visconti emprega tal procedimento habitualmente. As várias câmeras não são usadas apenas e simplesmente para tomar vários planos diferentes da mesma ação, mas, são principalmente dispostas ao longo do campo de ação dramática, de maneira a possibilitar o trabalho contínuo dos atores. Se, por exemplo, uma conversa entre dois personagens começa dentro de um bar e termina na rua, no momento em que a câmera colocada no interior do bar cumprir sua tarefa, uma outra câmera, do lado de fora, passará a acompanhá-los, assegurando continuidade ao progressivo envolvimento emocional dos atores na ação. No seu livro, Pudovkin argumenta com a impossibilidade prática de filmar vários planos simultâneos da mesma ação, porque uma câmera iria, inevitavelmente, ficar no campo da outra. O moderno desenvolvimento das várias lentes — particularmente, no caso, de novas *teles* — e a crescente preferência dada, no cinema moderno, às câmeras leves, pequenas, e de filmes sensíveis que dispensam um aparato exagerado de iluminação, podem, progressivamen-

te, eliminar a maior parte das dificuldades práticas para a filmagem de uma ação contínua por uma série de câmeras.

Em suma: dentro das experiências da tradição realista ilusionista do cinema, o método de interpretação mais adequado é o mesmo geralmente empregado no teatro moderno, o de Stanislavsky, com as devidas correções determinadas pelas peculiaridades técnicas específicas do cinema. Destas, a mais difícil de ser feita é a que se refere à descontinuidade das filmagens — o que pode, contudo, ser razoavelmente compensado com os ensaios preparatórios e certos procedimentos de filmagem, dos quais o plano longo e os *travellings* são os mais férteis. Não se trata, nesse último caso, de nenhuma norma absoluta. O corte rápido tem uma qualidade *stacatto* que talvez não possa, muitas vezes, ser substituída pelo *legatto* do plano longo e de *car-rinho*. Cabe a cada realizador fazer suas escolhas, ao mesmo tempo que deve fornecer aos seus atores o maior espaço possível de criação.

Evidentemente, o problema do preparo realista para o ator de cinema, tocado neste artigo, não esgota a mais larga problemática de interpretação cinematográfica da imagem humana sobre a tela. Fitas neo-realistas provaram — ou tentaram provar — que a câmera é capaz de transformar uma pessoa qualquer num personagem, desde que surpreendida no seu contorno autêntico. Alguns realizadores chegam a defender a utilização de atores amadores, cujos tipos se identifiquem profundamente com os dos personagens, dispensando, além dessa identificação natural, maiores dotes interpretativos. Outros decretam, na tela, a morte do histrião, e chegam ao extremo de acreditar que o ator fornece apenas sua figura, uma carne passiva para a criação ativa da câmera. Tratam, por isso, ao proclamar a inexistência da interpretação cinematográfica, de reservar, com exclusividade, a condição artística para o realizador. Por outro lado, o cinema comercial provou que uma forte personalidade é capaz de repetir, em diferentes estórias, e com sucesso,

## O Ator e o Realismo do Cinema

uma única personagem — a sua personagem. E o que acontece com esse grande mito do século, a estrêla de cinema. E o que também acontece, de certa maneira, com o que Pudovkin chama de personagem *tipo* e exemplifica em Charlie Chaplin — no qual, na verdade, mesmo na série Carlitos, é muito mais o ator do que o personagem quem permanece de um filme para outro. Acredito, entretanto, que a discussão específica sobre o trabalho cotidiano do ator cinematográfico — como de todo ator — deve supor a exigência de encarnação deliberada, consciente, de vários personagens, como faz Kenneth Tynan no seu estudo sobre a capacidade de verdadeiro camaleão de Alec Guinness, no qual o crítico inglês exemplifica uma visão que

me parece correta, no fundamental, da interpretação cinematográfica, dentro dos postulados do filme de ficção.

Outro assunto que merece um exame detalhado é a necessidade de interpretações cinematográficas que superem o realismo ilusionista tradicional do cinema. No teatro, Brecht já se encarregou dessa revolução. No cinema, este deverá ser um problema importante do futuro que pode ser pensado desde agora, pelo menos experimentalmente. O espetáculo cinematográfico deverá satisfazer as necessidades de crítica, fundamentais para a arte de nosso tempo. Para isso, o trabalho do ator de cinema também deverá ser modificado por novas exigências e moldar-se de forma adequada para atendê-las.

## Imagem Exterior

O cinema brasileiro vem conseguindo estabelecer condições práticas que tendem a projetá-lo artística e comercialmente no mapa internacional. Desde a conquista da Palma de Ouro em Cannes-62, mais de 30 prêmios foram atribuídos, no Exterior, a filmes e cineastas brasileiros. Fenômeno que exprime a atenção que os centros culturais do continente e europeus estão dispensando a esse cinema. Correspondendo a tal fato, surgem diversos acordos de co-produção, e a iniciativa — tomada pelo governo brasileiro com estreita colaboração do país promotor — de campanhas promocionais, nos moldes das «Semanas» patrocinadas por governos estaduais e municipais.

Em 1965 foram efetivados acordos de co-produção com a Espanha e a Itália, havendo

interesse, no momento, por parte do Itamarati, de estreitar em bases semelhantes as nossas relações com a Argentina, a França e a Alemanha Ocidental. Por outro lado, o calendário do cinema nacional prevê, para o primeiro semestre, a realização de duas retrospectivas na Alemanha. A primeira, em Berlim, abrangendo nossa produção dos últimos onze anos. A segunda, durante as «Semanas Internacionais de Cinema», em Mannheim.

Celebrando este ano seu 20º aniversário, o Festival de Cannes programou homenagens especiais aos países detentores do Grande Prêmio, em número de dez, entre os quais o Brasil. No mesmo certame, 6 filmes nacionais foram exibidos no Mercado Internacional. E está previsto um festival exclusivamen-

te brasileiro em Lima, no Peru, consistindo em apresentação de filmes, publicidade na imprensa, rádio, TV, cinemas e pontos turísticos, e presença de delegação de artistas e cineastas.

A esses fatos acrescentam-se outros que favorecem o processo de consolidação industrial do cinema brasileiro. O interesse dispensado pela crítica internacional. A repercussão altamente favorável do I Festival Internacional do Filme do Rio, garantindo a sua continuidade — prevista, desde já, para 1967. E ainda a perspectiva de que o Brasil venha a fillar-se, este ano, à FIAPF (Federação Internacional das Associações de Produtores de Filmes), o que irá assegurar-lhe bases mais amplas e sólidas em seu programa de expansão no mercado externo.