O ator: depoimentos

● **Em pouco mais de setenta anos de vida — invenção, aperfeiçoamento, reinvenção com o advento do som, enriquecimento com a côr e as novas técnicas — o cinema saiu do estágio de curiosidade científica e fenômeno de feira, foi** film d'art **e (só, depois, paradoxalmente)** arte do filme, **regrediu a ilustração de outras artes com o «100% falado», para depois fazer do ruido, da palavra e do silêncio (êste redescoberto) instrumentos de uma expressão mais moderna e não-literária, não-teatral, que, conforme o usuário, fêz-se arma de doutrinação,** marketing, **pesquisa social, sondagem anímica. Hoje, procurando um ponto de simbiose entre o documento, o espetáculo, a poesia e a projeção ontológica, atravessa uma crise de crescimento que faz de cada nova obra uma dissenção em potencial.**

Do cinema primitivo ao moderno, através de uma cadeia de inovações técnicas e estéticas, a posição do ator sofreu uma série ininterrupta de deslocamentos. Com raras exceções (um Hitchcock, um Rossellini, por exemplo) a importância da contribuição individual do ator como elemento criativo — subordinado, embora, às diretrizes do cineasta — é reconhecida em todos os centros produtores. Continuam, porém, como fator de polêmica, os limites e as características dêsse trabalho, em uma virtual mesa redonda permanente, onde as vozes dos novos artistas se cruzam com os cânones estabelecidos pelos mestres.

1 FRANK CAPRA: projeção da personalidade

Ser a personagem do papel significa muito em minha opinião, bem mais do que se poderia suspeitar à primeira vista.

Em primeiro lugar, e tôdas as vêzes que me é possível, procuro descobrir uma «natureza» para o papel principal. Por exemplo — e para ir logo ao caso extremo — julgo que o melhor ator para o papel de um chinês é um chinês verdadeiro. Dito de outra maneira: quanto menos o ator tem necessidade de «representar» seu papel, mais é êle mesmo, mais é a personalidade que projeta sôbre a tela, mais a personagem do filme tem chances de vitória e de conquista do público.

O melhor exemplo que posso dar do que digo, é o de Gary Cooper em **Mister Deeds Goes to Town** (O Galante Mr. Deeds). Gary Cooper **é** Mr. Deeds.

Observei muitas estrêlas de primeira grandeza que passaram por minha direção: pareceu-me que todo ator procura como o mais invejável dos papeis aquele que lhe dará a possibilidade de expressar com sinceridade suas tendências naturais.

2 JEAN RENOIR: a expressão do conhecimento

Acredito muito em um método de ensaio que é o seguinte: pedir aos atôres que digam as palavras sem interpretá-las, só permitir que tentem pensar, se ouso dizer, após muitas leituras do texto, de tal maneira que no momento em que êles apliquem certas teorias, no momento em que tenham certas reações frente a êste texto, o façam quanto a um texto que conhecem e não quanto a um texto que talvez não compreenderam; porque só se compreende uma frase após repetí-la muitas vêzes. Creio mesmo que a maneira de atuar deve ser descoberta pelos atôres, e quando êles a descobrem, eu peço que se contenham, que não interpretem de imediato; devem tatear, avançar com prudência e especialmente só acrescentar os gestos exatamente no fim; ter o domínio completo do sentido da cena antes de se permitirem deslocar um cinzeiro, pegar num lápis ou acender um cigarro. Peço-lhes que não procurem a falsa naturalidade, mas ajam de modo a que a descoberta dos elementos exteriores venha após a descoberta dos elementos interiores — e não vice-versa. Sou extremamente contrário ao método de muitos diretores, que consiste em dizer: «Olhem para mim, vou interpretar a cena; agora façam como eu». Não creio que isso seja muito bom, porque não é o diretor que atua, é o ator. É necessário que o ator descubra a cena e aplique à situação sua própria personalidade e não a do diretor.

3 S. M. EISENSTEIN: a luz do autor

Outro elemento significativo no trabalho do cineasta com o ator é a luz, sem a qual nem o objeto, nem o tema, nem qualquer outra coisa pode existir. Um ator sem iluminação é o nada. Um ator com uma iluminação que simplesmente o faça visível não passa de um objeto como os outros, indefinido. A luz não é apenas uma condição necessária à expressão do ator, mas também um elemento dessa expressão. O ator, mesmo o melhor, jamais será capaz de fixar por si mesmo os limites de sua importância de modo a atuar na forma exata ordenada pelas necessidades da montagem, tanto para a duração da expressão quanto para sua qualidade.

4 ROBERTO ROSSELLINI: o rosto na multidão

Escolho os atôres ùnicamente por seu físico. Pode-se escolher à vontade na rua. Prefiro os atôres não-profissionais porque chegam sem idéias preconcebidas. Olho um homem na vida e fixo-o na memória. Quando êle se encontra frente à câmera, está completamente perdido e vai tentar **representar**; é isso que é preciso evitar. Êsse homem faz gestos ,sempre os mesmos; são os mesmos músculos que **trabalham**. Ante a objetiva êle se paraliza, se esquece — ainda mais que êle nunca se conhece — crê tornar-se um ser excepcional sob pretexto de que vai ser filmado. Meu trabalho é recolocá-lo em sua verdadeira natureza, reconstituí-lo, fazê-lo reaprender seus gestos habituais.

5 PAUL MUNI: a arte no laboratório

Para mim interpretar é um estudo constante. Cada nôvo papel traz problemas que devo resolver empìricamente. Outros atôres podem ser tão privilegiados que encontrem uma solução em escolas ou sendo orientado por mestres; mas eu devo apelar à experiência ante cada nôvo papel, e, em realidade, ante cada nova cena. Hão há manuais ou conservatórios que eu possa recomendar. E acho que um ator pode colocar-se a si mesmo em um papel, fiando-se no instinto e na experiência para guiá-lo, sem levar em conta as fórmulas acadêmicas. Contudo, para aprender o diálogo, tenho um método opôsto ao que acabo de dizer a propósito do sentimento do papel. Êsse método me foi de muita utilidade. Acho preferível aprender minhas falas como um papagaio, para fazê-las entrar diretamente em minha memória, de modo a poder repetí-las sem analisar, ou mesmo sem pensar em sua significação. Freqüentemente me acontece ler e reler em minha casa um texto, até que as frases me ocorram automàticamente e rìtmicamente. Aprendendo assim o texto, um pouco do pensamento que êle contém penetra subconscientemente em mim, de modo que a interpretação é em parte estabelecida, mas não de um modo tão rígido que eu não possa mudá-la. Quando as linhas me vêm automàticamente, eu as ponho inteiramente de lado e passo às idéias que elas exprimem.

Às vêzes eu mudo as entonações das palavras porque elas assumiram para mim uma nova significação. Elas começam agora a viver. Enquanto me dedico a êsse trabalho, anoto freqüentemente à margem do roteiro associações de idéias e de sentimentos paralelos que me atingiram enquanto aprendia minhas réplicas. Por exemplo, no discurso de Zola ao Júri, que durava seis minutos e meio, escrevi uma página de anotações que mudaram completamente minha entonação original.

Gosto de fazer o trabalho preparatório em casa, com um gravador, o que me permite ouvir minhas falas e criticá-las, e modificá-las se fôr o caso. Eu só gravo depois de reler meu papel uma centena de vêzes, pelo menos. Essa operação me dá o efeito de meu pensamento, de minha dicção, de minha entonação. O gravador me ajuda a polí-los, mas é preciso não esquecer que a única coisa que ajuda a criar o papel é o espírito. Trabalhando desta maneira, faço uma ou duas cenas, às vêzes menos, por dia.

6 MAI ZETTERLING: o ator na montagem

Não há razão para que o trabalho do autêntico ator termine antes do processo de montagem. Julgo que o ator deveria assumir um papel criativo na edição, como o aperfeiçoamento último de sua atuação, e que deveria ter tanta intimidade com aquele trabalho quanto o diretor.

Nas atuais condições de trabalho, o período de ensaios possível em um estúdio cinematográfico é muito curto quando comparado com o tempo que um ator de teatro dispõe para dedicar a seu trabalho. Mas, sob condições **ideais**, é tão possível e tão necessário, creio, ensaiar cada plano do filme tão minuciosamente quanto cada cena de uma peça teatral, a fim de cobrir aqueles hiatos de continuidade que, para o ator, são os mais difíceis de superar. É verdade que a interpretação cinematográfica é fragmentária, mas é muito errôneo julgar que alguma peça teatral (exceto a eventual peça de um ato na qual os personagens nunca deixam o palco) realmente preserva a continuidade para o ator. A natureza fragmentária do trabalho teatral é, em verdade, superada pelo ensaio sistemático por um longo período, durante o qual o ator forma uma idéia de seu papel como um todo, e de sua relação com a peça.

7 GEORGE CUKOR: ensaiar até certo ponto

Permito-me certa margem de improvisação e fico mais à vontade. Deve-se repetir os ensaios até certo ponto... mas não muito. Rex Harrison, por exemplo, não gosta de repetir. Durante as repetições tende a esgotar-se, o que faz com que êle já não seja grande coisa na hora de **rodar** de verdade. Para que servem as repetições? Para fazer funcionar bem a mecânica. Diante da câmera, é preciso haver algo de nôvo: uma espécie de corrente elétrica que se manifesta pela primeira vez. Antes, deve-se fazer os gestos indispensáveis e deixar o ator à vontade até o momento da filmagem. (...) Os bons atôres variam sempre. A cada tomada, adotam ligeiras modificações, exprimem um certo frescor. Há atôres e atrizes que dizem: «Não posso fazer isso antes de sentir». Há muita verdade nisso. Se repetimos demais, tudo se torna realmente mecânico. Jamais digo aos intérpretes o que devem fazer. Persuado-os, excito-os, mas é absolutamente essencial deixá-los descobrir por si mesmos as reações e os sentimentos dos personagens que interpretam.

8 ELIA KAZAN: o personagem ao microscópio

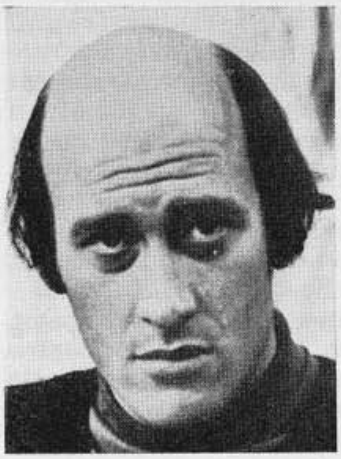
Não gosto particularmente de obediência ou servilismo no ator. Se êle é reverencioso e acede a tudo o que digo, a interpretação não será satisfatória. Tento desde o início encorajá-lo a me fornecer idéias e sugestões pessoais. Digo com franqueza: «Talvez não guarde uma só idéia entre vinte, mas não se satisfaça em decorar seu papel. Diga-me o que pensa do sentido da cena, como gostaria de interpretá-la, e não desanime se eu disser **não».** No estúdio a imaginação corre livremente, todos trabalham em comum. Procuro, desde os primeiros contatos com o ator, fazê-lo interessar-se pelo filme no seu conjunto.

Há uma diferença entre a interpretação teatral e a cinematográfica, embora o problema nos dois casos seja idêntico: ser psicológicamente verdadeiro. Entretanto, no palco, devo captar o interior para o projetar em um comportamento exterior que deve ser muito manifesto para ser visível, ou mesmo parecer eloqüente ao público. No cinema, podemos fotografar uma pessoa que pensa, podemos fotografar o pensamento; a câmera pode ser utilizada como um microscópio, permitindo registrar a experiência interna de um ser, sobretudo de uma pessoa de grande sensibilidade. Coisas que não importam no palco são preciosas na tela. Mas o trabalho essencial é obter a verdade da experiência sentida pelo ator. Se êle capta realmente a verdade da situação vale a pena filmá-lo.

9 RICHARD LESTER: a improvisação calculada

Nosso roteiro (**NR** — referência a **A Hard Day's Night / Os Reis do Iê-Iê-Iê**) era muito minucioso, mas os rapazes foram freqüentemente encorajados a sugerir coisas. Lembra-se da entrevista coletiva? Filmamos pensando em perguntas, lançando-as aos rapazes, e permitindo que êles dessem suas próprias respostas. Bem, êles são muito bons nisso, e assim a coisa funcionou. Ou lembrem a cena com a câmera durante a longa caminhada de Ringo. Não estava no roteiro, mas alguém tinha a câmera no estúdio, ou pensei que seria um bom objeto para trabalhar, então disse a Ringo para usá-la.

A seqüência no campo gramado é outro exemplo de improvisação dentro de uma concepção. Eu queria que a seqüência contrastasse com a sensação claustrofóbica que davam todos aqueles trens, estúdios, carros. Ensinamos aos rapazes três jogos, mandamos que êles tomasse a iniciativa e atuassem de qualquer maneira que quisessem. Então, filmamos a cena de diferentes ângulos — de helicóptero um dia, de distâncias variadas no dia seguinte. Eu não soube, até chegarmos ao local da filmagem, que iria empregar aqueles planos em câmera lenta.



10 FEDERICO FELLINI: adaptar o personagem

Em geral, a partir do momento em que penso numa história, sei exatamente quais serão os intérpretes dos principais personagens. Jamais cometo o êrro de adaptar o ator ao personagem, mas faço justamente o contrário. Quando dirijo meus atôres, tento dar pessoalmente às réplicas a entonação que me pareça boa. Mas, por vêzes, para não me arriscar a influenciá-lo, para não obrigar o ator a imitar-me, investigo o que êle faz por si mesmo. Minha inspiração no que concerne à interpretação de atôres surge sobretudo entre as tomadas de cena, isto é, nos momentos em que o ator vai sentar-se numa cadeira, faz a côrte a uma figurante, vai telefonar ou está dormindo.

11 MICHELANGELO ANTONIONI: pelo trabalho intuitivo

O ator no cinema não deve compreender — êle deve ser. Pode-se objetar que, para ser, é preciso compreender. Não é verdade. Se fôsse, o ator mais inteligente seria o melhor. A realidade nos prova o contrário.

Desde que um ator seja inteligente, seu esfôrço para ser um bom ator é maior, porque êle deseja aprofundar-se, dar conta de tudo, mesmo das nuances, e fazendo isso investe por um terreno que não é o seu: na verdade, êle cria seus próprios obstáculos. Essas reflexões sôbre o personagem acabam por entravar seu trabalho e prejudicam seu natural. O ator de cinema deve chegar à filmagem num estado de virgindade. Quanto mais seu esfôrço tenha um caráter intuitivo, mais o resultado será espontâneo.

O ator de cinema não deve trabalhar sôbre o plano psicológico, mas sôbre o plano da imaginação. E a imaginação se ilumina espontâneamente, não necessita de interruptor.

Não é verdade que possa haver uma colaboração estreita entre o ator e o diretor. Êles trabalham em planos diferentes. O diretor não deve nenhuma explicação ao ator, salvo a de caráter geral sôbre filme e personagem. É perigoso chegar aos detalhes. O diretor não deve comprometer-se revelando seus próprios planos. O ator é uma espécie de cavalo de Troia na cidadela do realizador .

Meu método preferido consiste em provocar certos resultados mediante um trabalho secreto. Trata-se de estimular no ator possibilidades que existem nêle e que êle ignora; excitar não a sua inteligência, mas o seu instinto; dar não justificativas, mas esclarecimentos. Pode-se até trapacear: pedir-lhe uma coisa a fim de obter outra. O diretor deve saber pedir, e discernir, naquilo que o ator pode oferecer, o bom e o mau, o útil e o supérfluo.

Correspondência

Filme & Cultura **agradece as palavras de estímulo e o interêsse demonstrado, em correspondência, pelos srs. Cosme Alves Neto (Conservador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), Padre Guido Logger (Diretor do Serviço de Informações Cinematográficas da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil), Darcy Costa (Presidente do Clube de Cinema de Fortaleza), Enondino Bessa (Associação de Críticos Cinematográficos do Ceará), Olavo Macedo de Freitas (Federação Gaúcha de Cine-clubes), Hart G. Sprager (Embaixada dos Estados Unidos da América), Aldo Colangelo, Orivaldo dos Santos, Francisco Bottega Netto, José Carlos P. Ismael, professor J. Puls, Marco Antônio Silveira Speridião, Antônio Carlos Corrêa, Ruy T. Fujii, Frei Lauro Junkes OFM, Guido Boufleur (Clube Cultural de Cinema, Viamão, RS), Kardec Pinto Vallada, Emil Rodrigues Martins, Helvécio Francisco Andrade, e também pelo Clube de Cinema de Marília (SP), Federação Norte-Nordeste de Cine-clubes, Cine-clube Poverello (Pôrto Alegre), Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto (SP), Unifrance Film, Congregação das Filhas de Maria Auxiliadora (SP), Ronaldo Lupo (Presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica).**