

# ATOR E PERSONAGEM

Rubem Biáfora

Texto da introdução do Diafilme do mesmo nome, produção do Instituto Nacional de Cinema

Dos gregos aos menestréis da Idade Média, dos comediantes da época de Molière a Sarah Bernhardt, dos artistas da "Comedia Dell'Arte" a Eleonora Duse, desde os primórdios da arte de representar uma questão, sempre se apresentou e permanentemente têm fascinado todos que a ela se ligam: autores, atôres, encenadores, crítica, público.

Essa questão, êsse problema, é o da identificação entre o ator e o personagem, das fronteiras entre um e outro, da supremacia do personagem sobre seu intérprete ou da preponderância dêste sobre aquêle.

Existe uma tendência muito gene-

ralizada nos meios intelectuais que pensam estar tratando sèriamente de cinema. A de, em nome de uma pretensa superioridade de visão (que quase sempre procede de um esnobismo estético, u m a imaturidade, uma superficialidade ou espécie de oportunismo social e "atuante"), subestimar ou mesmo menosprezar a contribuição do intérprete. É, via de regra, a ocasião em que o interesse pelo ator, a justa valorização de tudo aquilo que só êste pode criar ou mesmo conduzir à transcendência, são considerados quase que como uma "concessão ao gôsto fácil do chamado grande público".

Tal inclinação, aliás, manifesta-se sobretudo nos críticos, ensaístas e diletantes que, procurando aparentar nível de cultura e exigência estética, ao tratar de cinema, só se preocupam em afetar sua admiração, seu interesse, seu afinamento e sua atenção para com o que êles catalogam de "os elementos nobres da criação fílmica" — o realizador, o tema, a autoria, as intenções polêmicas, a atualidade, etc.

Após a Segunda Guerra Mundial, com o lançamento político-promocional do movimento "neo-realista" italiano, voltaram à voga os mesmos chavões que, igualmente, pouco de-



Greta Garbo em seu terceiro filme americano: "A Carne e o Diabo", dirigido por Clarence Brown. Forma dupla com John Gilbert, incendia as telas do mundo e torna-se famosa e legendaria em definitivo.

pois da guerra de 1914/1919, já haviam sido utilizados na tentativa já então quase "engajada" (no sentido pejorativo que a palavra pode ter hoje) de impor o cinema soviético que então surgia. Ou seja, os chavões, o vezo de valorizar exclusivamente o intérprete não profissional em detrimento do ator de carreira, de apenas elogiar o lado pseudo-anatematizador, pseudo-combativo, pseudo-coletivo, arguto e corajoso de tais filmes.

Mas cumpre não esquecer que — e nisso parecendo-se demais com as piores tendências do público pagante — ao invés de problemas autênti-

cos, de qualidades filosófico-sociais e estéticas, de valores de criação ou originalidade, toda aquela "vaga" acabava mesmo só atentando nos aspectos puramente anedóticos e, no plano polêmico, nos aspectos meramente imediatistas e politiquês de tais fitas.

E, por incrível ou irônico que possa parecer, com o endeusamento do "ator-não-profissional", do "povo na tela", acabou-se por se estabelecer uma nova e nociva modalidade de supervalorização de intérpretes profissionais de muitos anos, de novos "monstros sagrados" eivados de caçoetes como Aldo Fabrizi e Anna

Magnani, os quais, logo em seguida, seriam substituídos também por uma nova e ao mesmo tempo velha fórmula de culto ao "vedetismo", ao "divismo" tipo Francesca Bertini ou Pina Menichelli, com o aparecimento e a consagração quase delirante de atrizes do tipo, classe e talento em tudo e por tudo discutíveis como Silvana Pampanini, Silvana Mangano, Gina Lollobrigida ou Sophia Loren.

Embora de outra maneira — tornemos a frisar —, repetia-se assim com o cinema italiano de depois de 1945 e que já havia sido procurado antes, nos anos vinte, com o cinema soviético da fase dita revolucionária.

SEGUE



Década de vinte: o fastígio do Tango e tudo o mais contribuía para a legenda do "Latin Lover", legenda essa que a morte prematura e misteriosa de Rudolph Valentino (na foto em "Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse" — 1920) tornou ainda maior e perdurável.

E, de certo modo, reforçava-se que a êsse mesmo tempo vinha sendo feito com o também "popular, telúrico e combativo" cinema mexicano de entre 1944 e 1952, quando igualmente foram apressadamente endeusados o diretor Emilio Fernandez, o iluminador Gabriel Figueroa e a "estrêla" Maria Felix.

Tôda essa celeuma, essas inverdades sempre tiveram como origem a disputa de mercados, divergências etnológicas, culturais e até religiosas, questões de emulação artística e rivalidade promocional. Mas, sobretudo, um maniqueísmo de "avant-garde" política, intelectual e social. Sem falar nos interesses de grupos, até mesmo internacionais.

Deixemos, porém, isso tudo de lado e tratemos da questão das relações entre o ator e o personagem que êle compõe, representa, encarna, vive, "pode ser" ou simplesmente "é".

Desde a aurora do cinema, verificamos que, a cada tipo que surge e consegue se impor como "astro" ou "estrêla" (ou seja, figura de consonância mítica e imenso prestígio junto ao público expectador), sempre há uma estreita correspondência

com um conceito da época, um anseio ou idealização do momento ou de lugar, um processo de admiração, identificação ou mesmo acumplicamento entre as várias camadas de público e o ídolo que contingencialmente recebe a consagração.

Em média — convém insistir — tal fato corresponde a um dado período, a um preciso instante, a uma determinada conjuntura. Mas figuras privilegiadas pode haver, cujas qualidades e eficiência de intérprete, fascínio e excepcionalidade de tipo e temperamento perduram através do Tempo, desafiavam-no mesmo. E Greta Garbo é e talvez continue a ser o maior, senão o único grande exemplo: era avançada, era diferente, era "o máximo" quando surgiu em meados da década de vinte, e assim continua a ser ainda hoje, mesmo decorrido mais de um quarto de século após seu retiro imperdoável.

Sucedem ainda — e amiudadamente — os casos em que um tipo, um ideal de personagem, retorna através de outro ator (ou atôres), decorridos até decênios. Casos por exemplo, de Douglas Fairbanks (pai), cuja mítica reviveu com Errol Flynn, de

Robert Taylor, cujo prestígio de "galã" encontrou uma metempsicose na estampa de Rock Hudson ou do espécime "genuinamente" norte-americano de James Cagney que vem encontrando sucessivamente sucessores em Humphrey Bogart, Kirk Douglas, Robert Mitchum e outros. Talvez até mesmo Sean Connery, o James Bond da série 007, embora inglês, tenha suas raízes nessa mesma admiração pelo herói duro, conquistador e implacável.

O público costuma ignorar a importância do diretor e dos demais elementos intelectuais ou técnicos sem os quais é impossível a realização de um filme. Sua atenção dirige-se quase que exclusivamente para o interesse episódico das histórias e para a personalidade, a capacidade de imantação dos intérpretes. Interessa-se também, mas quase que de maneira incidental, pelo eventual lado de espetáculo ou ineditismo da ambientação, das indumentárias e, às vezes, pela música e pelo colorido (mas sem se preocupar que êstes possam ser agentes de criação artística; vendo-os apenas como decorências naturais da intriga na qual



A judia polonesa Theda Bara, a primeira "vamp" do cinema americano, no filme "Cleópatra", de 1917.

se movimentam os personagens encarnados pelos atôres).

Já a crítica intelectualizada, os ensaístas diletantes ou os observadores politizantes dizem se interessar sobretudo pelo trabalho do realizador, pelos méritos, vigor ou atualidade de seu estilo. Quando Hollywood dominava e predominava o sistema industrial de produção, no qual raramente o diretor era também, num filme, seu autor literário (ou seja, o elemento a quem ainda se confiava o roteiro, se aceitava o argumento e, em raríssimos casos, também a idéia, a motivação, a razão de ser da mesma película) e quando o cinema europeu "mais independente e combativo" em verdade constituía mais uma figura de retórica, quase uma ficção, êsse mesmo tipo de crítica invariavelmente expendia os mesmos conceitos. E era de uma ferocidade inaudita para não compreender, não aceitar ou sequer tolerar a existência de outros. Falava demais no "metteur-en-scène", no "regista", mas na prática, mais do que ao trabalho especificamente devido a êste, atentava para as "mensagens" (melhor dizendo, as histó-

rias e o tipo de gente e de coisas que estas defendiam ou exibiam) das fitas. Agia assim, aliás, ainda age, quase que à absoluta semelhança do grande público. Apenas com a diferença que, enquanto as massas de expectadores costumam ser menos sofisticadas e mais sinceras em suas preferências, declarando-as sem rebuços, as "elites" críticas mascaram tais preferências, no fundo quase equivalentes.

O público procura histórias de compreensão imediata e "astros" e "estrêlas" que correspondam ao seu gosto e necessidades de evasão ou autoafirmação. As "elites críticas" falam em qualidade artística, nível intelectual, e no talento e virtudes polêmicas dos realizadores. Mas principalmente procura também a catarse narcísica, a autoafirmação, uma outra espécie de evasão. E até a facilidade estética e social, glorificando mais o brilho formalista do que a forma legítima, mais o despojamento aparente e da moda do que o depuramento profundo, mais o polemismo evidente e capitalizador do que a combatividade legítima. E sempre procurando mais a autopro-

moção intelectual do que a pesquisa e a paixão crítica.

Entre êstes dois pólos, entre esta situação de fato, o problema e as virtualidades de intérprete. Hiperendeusado de um lado — quase ignorado ou ridicularizado de outro. Quase nunca colocado em seus devidos termos.

Entretanto, um mínimo de observação nos leva à conclusão de que a interpretação é um dado importantíssimo — de certo modo, único e insubstituível — no processo da criação cinematográfica. Por mais que existam ou sejam procurados intérpretes parecidos ou semelhantes — e isto acontece freqüentemente quando desaparecem ídolos como Rudolph Valentino, Marie Dressler, Jean Harlow ou Marilyn Monroe, ou que se procurem substitutos para outros que se afastam da carreira por uma ou outra razão como Greta Garbo, Ingrid Bergman ou Rita Hayworth — a verdade é que cada intérprete, cada tipo, resulta único, inimitável e insubstituível. Jamais poderá haver um igual a outro, independentemente de sua legitimidade interpretativa, ou lado essencial



Marlene Dietrich, a mais famosa "estrela" de todos os tempos, depois de Greta Garbo. Surgiu em 1925/29. O fascínio e a sedução imperecíveis. Ainda hoje poderia fazer um filme só para si e deslumbrar quase tanto como em sua fase com Von Sternberg. Na foto: em "Jardim de Allah", seu primeiro filme colorido, feito em 1936.

de sua personalidade, de sua mítica.

Um intérprete como a temperamental Pola Negri, o expressionista Werner Krauss ou a estranha Katharine Hepburn ou como Marlon Brando e Sophia Loren possui sempre uma maneira que é exclusivamente sua de criar, recriar, conduzir ou "formalizar" um, vários ou ilimitados personagens. Se é excepcional como os três primeiros, tanto melhor, tanto mais legítimo, rico, complexo e pleno de correspondências e ressonâncias humanas e sociais é o resultado. Se maneiroso como Marlon ou restrito como Sophia, ainda assim só eles serão capazes de fazer o que fazem nos papéis que lhes confiam.

Em verdade, a partir de uma razoável adequação de tipo, idade e

formação, indiscutível é que há um grande dado de criação artística e de enriquecimento conteudístico na obra cinematográfica que só pode advir do intérprete e de sua capacidade criadora.

Muitos confundem — e isso reporta mais à tradição teatral dos atores de caracterização tipo Paul Muni ou dos atores de composição tipo Spencer Tracy ou Claude Rains, à tradição dos "monstros sagrados" — capacidade criadora com um exaustivo e artificioso trabalho de elaboração da personagem por parte do ator. Mas ainda uma observação mais justa e fundada nos prova que o que vale, o que empolga, essencialmente, o que cria é o ator que não se subordina aos cacoetes, às imposições de

"make up", cabeleiras e gestos medidos dos personagens que interpreta, mas sim o ator que antes de tudo e de mais nada, sendo autêntico, sendo dinâmico, sendo todo sangue, carne, inteligência, sensibilidade e nervos, sendo ele mesmo, ao simplesmente se colocar na pele ou nas situações de um personagem dá a esse personagem toda a vivência, a veracidade, a força e a significação que o mesmo pode comportar. E assim fazendo, completa de maneira indiscutível a obra de arte e o gráfico filosófico e sociológico que todo e qualquer filme pode vir a ser.



O espadachim e aventureiro Douglas Fairbanks (pai) em 1922, no papel de "Robin Hood".



Marilyn Monroe e Clark Gable: dois "ídolos" já desaparecidos. Marilyn era a loura "pouco inteligente, mas absurdamente feminina", e Gable o galã "violentamente másculo". Na foto, em "Os Desajustados", de John Huston (1961).



O espadachim e aventureiro Errol Flynn em 1938, no papel de Robin Hood, em "As Aventuras de Robin Hood".



Humphrey Bogart, um dos "insubstituíveis" do cinema norte-americano: tipo fascinante e grande ator. Na foto, em um dos seus grandes triunfos, "O Tesouro de Sierra Madre", dirigido por seu amigo John Huston, em 1947.