

## **MOVIMENTOS NA CÂMARA ESCURA: SOBRE O CINEMA**

Márcio Venício Barbosa  
Centro Universitário Newton Paiva  
Federação Brasileira dos Professores de Francês

O cinema, ainda nos seus primeiros passos como arte do movimento, foi merecedor da atenção de inúmeras obras técnicas e críticas, que abordaram com suficiente rigor e brilhantismo quase todas as facetas que envolvem a produção e a recepção de um texto fílmico. Diretores, roteiristas, filósofos e críticos debruçaram-se sobre o fazer cinematográfico, oferecendo ao seu público crescente, ao longo de mais de um século de história, informações sobre a técnica do cinema, a relação do cinema com a literatura, a constituição do cinema como linguagem. Grande parte desses trabalhos, sobretudo aqueles que se desenvolveram ao longo dos anos estruturalistas, centram sua atenção no próprio filme, procurando descobrir seu funcionamento. Outros, de interesse mais específico dos cinéfilos, dissecaram a obra dos diretores de renome, enfatizando sua evolução. Aqueles que se ocupam da linguagem cinematográfica como expressão artística também têm à sua disposição obras que tratam da fotografia, do roteiro, da produção. Toda a literatura existente sobre o cinema, da qual não faremos aqui o levantamento, pois tal não é o objetivo deste trabalho, faz pensar que, ainda que jovem, esta já é uma arte fartamente documentada, o que não é, de forma alguma, um pensamento errôneo. Porém, face ao volume de trabalhos existentes, é ainda muito pouco o que se nos oferece sobre o ator de cinema. Isto nos leva a escolher como recorte para tratar aqui do cinema a reflexão sobre o ator.

Desde que se dispôs a contar histórias, ou seja, desde que se constituiu como um veículo de narrativas, o cinema passou a contar com o trabalho do ator, um conhecimento específico que passaria a compor o universo cinematográfico. Outros saberes se uniram nessa composição: a pintura e a arquitetura, utilizadas nos cenários; a técnica da escrita, empregada nos roteiros; o

olhar “disciplinado” da fotografia, que orienta o enquadramento das cenas. Nesse universo, o trabalho do ator migra do teatro para a cena cinematográfica. E pouca atenção mereceu esse trabalho na nova cena em que passou a atuar, a não ser pela possibilidade óbvia dos bons dividendos que dele se podem obter, advindos de seu efeito sobre o público.

Ainda na primeira metade do século XX, montou-se o famoso *star system*, organizado para explorar à exaustão o trabalho das grandes estrelas, como Rodolfo Valentino, em cujo túmulo as fãs iam suicidar-se, e Greta Garbo, que não permitiu ao público que acompanhasse o declínio de seu corpo, preferindo permanecer na memória coletiva com seu rosto de estrela, como um cometa cuja trajetória se interrompesse, impedindo-o de completar, no imaginário coletivo, sua inevitável parábola.

Edgar Morin, em um dos poucos livros que tratam do ator, analisa a montagem e a utilização desse *star system*, verificando seu prolongamento até a década de 1970, quando foi lançado seu trabalho<sup>1</sup>. E ele chama a atenção para o fato de o cinema ter permitido a montagem desse sistema, uma vez que poderia facilmente abrir mão do trabalho do ator:

Nada na natureza técnica e estética do cinema apela imediatamente para a star. Ao contrário, o cinema pode ignorar o ator, seu jogo, sua própria presença, substituí-lo, com vantagem, por amadores, crianças, objetos, desenhos animados. E, entretanto, capaz de cassar o ator, o cinema inventa a star; ele a hipostasia enquanto ela parece não participar em nada de sua essência. A star é tipicamente cinematográfica e não tem, no entanto, nada de especificamente cinematográfico.<sup>2</sup>

Dessa consideração de Morin, três observações podem ser elaboradas, o que faremos aqui, pelo menos para duas delas, em contraposição com o trabalho de um outro autor que, embora não tenha produzido uma obra específica sobre o assunto, manteve sempre um grande interesse pelo cinema e pelo trabalho do ator no cinema: Roland Barthes.

---

<sup>1</sup> MORIN, Edgar. *Les stars*. Paris: Seuil, 1972.

<sup>2</sup> MORIN, E. Op. cit. p. 13. (Tradução do autor)

Antes, porém, de fazermos essas observações, é importante lembrar que o trabalho de Edgar Morin não acaba no recorte aqui apresentado. Todo um estudo da *star* e do *star system* é feito nessa obra, dissecando suas bases míticas e comerciais e até mesmo opondo, de certa forma, a atuação da *star* ao trabalho do ator. O recorte é feito para que, a partir daí, possamos tomar uma outra direção, que põe o ator, e não a *star*, em uma posição de destaque, ainda que não no centro, no universo cinematográfico.

### **O cinema sem o ator**

Não falta razão à afirmativa de Morin: o cinema poderia muito bem dispensar o ator. Arte intertextual por excelência, como em qualquer intertexto, o cinema poderia limitar o número de outros textos que o compõem e simplesmente isolar o trabalho do ator. Para bem entender o efeito de uma tal exclusão, é preciso pensar no que chamamos de “cinema” hoje.

Tratado como mercadoria cultural, o cinema é entendido como uma arte de contar histórias. É isso o que o mantém no mercado: as pessoas procuram as salas — ou as fitas de vídeo ou DVD's — porque querem assistir a uma história. Claro que ninguém se esquece das outras categorias cinematográficas que podem prescindir do trabalho do ator, sobretudo o documentário e o desenho animado. Ninguém se esquece porque a mídia, ainda que minimamente, não nos deixa esquecer, contrariamente com o que faz com as experiências menos comerciais. Pelo menos uma vez por ano, na entrega de prêmios de maior divulgação nos noticiários, essas categorias são lembradas. Fora disso, só nos atentamos para o documentário quando um gênio dessa arte está em evidência, como é o caso dos filmes de Cousteau.

O desenho animado passa por um outro processo. Ele poderia, sim, prescindir do trabalho do ator, muito embora seja o seu simulacro, até quando totalmente produzido em computador. Mas não é o que acontece. Os tentáculos do *star system* alcançaram o desenho animado, fazendo

com que os grandes estúdios lancem seus filmes de animação com vozes de atores conhecidos. Nem mesmo as dublagens escapam dessa operação, pois os dubladores das personagens principais são astros em seus países. Claro que há um trabalho de ator também na voz que dubla, mas não é isso que justifica a utilização, aí, de atores famosos. O desenho animado apenas está lançando mão da parte que lhe cabe — a voz — no complexo jogo de identificação entre ator e público, ou, em alguns casos, de acordo com Morin, entre *star* e público.

Considerando, pois, que um documentário, para ser conhecido do grande público, precisa ter um de seus elementos — de preferência o pesquisador-apresentador — passando pelo mesmo processo de identificação que produz a *star* e que o desenho não abre mão do trabalho do ator, este não é um elemento tão dispensável assim da cena cinematográfica.

Ao contrário, o ator parece manter o cinema em evidência graças a sua capacidade de mover-se por outras mídias:

O ator participa de forma direta na produção do texto fílmico, mas a sua qualidade de estrela parece pertencer mais à instituição cinematográfica do que a cada filme. Na verdade, entre o ídolo e o texto fílmico existe uma relação complexa, inclusive porque o fenômeno do estrelismo está disseminado e se produz em muitos outros textos que não são os filmes.<sup>3</sup>

Esse fenômeno se observa no próprio cinema brasileiro, cujo novo fôlego deve muito ao fato de poder contar com atores e atrizes que têm um grande reconhecimento do público através da televisão e do teatro.

## O trabalho do ator

Barthes se preocupava muito com o trabalho do ator, preocupação devida, talvez, à importância que teve o teatro na primeira fase de sua obra, com uma adesão explícita aos

---

<sup>3</sup> COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzada. 2.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989. p. 238.

conceitos de Brecht, repercutindo-se, posteriormente, no estudo de Diderot e na comparação destes com a obra cinematográfica de Einsenstein. Seu primeiro texto sobre o cinema, ou melhor, sobre um filme — *Les Anges du péché*, de Robert Bresson —, mostra como sua observação sobre o trabalho do ator se baseava em uma certa necessidade de realismo (mais tarde atenuada por seu contato com a obra de Téchiné):

Esse filme bem-sucedido tinha, entretanto, muito para que se tornasse insuportável: o título, o cenário, o argumento. O cenário era perigoso de se montar: um convento, freiras, sabe-se o que vem aos olhos dos cineastas; apesar de seu grande talento, os cenógrafos não conseguem nunca montar uma capela em um estúdio: aqui, colunas em excesso, lá flores demais, sinos demais, órgãos demais; e as atrizes de cinema, apesar da infinita leveza de seu temperamento, nunca interpretam bem as freiras: ora são cílios muito curvados, bocas muito pintadas, ora são rostos que o esforço de santidade só faz parecer hipócrita (...) <sup>4</sup>

Ainda que incluídas nas considerações sobre o cenário, as atrizes, em todos os detalhes da composição dos personagens, são vistas aqui como parte do texto fílmico e seu bom desempenho colabora para o sucesso do filme. Essa percepção levou Barthes, em mais de um texto, a julgar com extremo rigor o que se oferecia ao público como composição de personagens, sobretudo quando se tratava de composições americanas:

A morfologia americana, advinda de tantas heranças diferentes, é tão pura que resiste a todo travestimento; seu cinema, em vão, nos mostrou os soldados de Pilatos, os companheiros de Joana d’Arc ou os cortesãos de Maria Antonieta, é sempre a cabeça de Truman ou a do detetive de serviço que se pode identificar sob o capacete romano, a ‘galette’ medieval ou a peruca Luís XVI. Daí o grande efeito de comicidade de suas reconstituições históricas. <sup>5</sup>

No mesmo texto, que mais tarde seria publicado, em parte, no famoso *Mythologies*, Barthes analisa também a influência do rosto do ator sobre o espectador de cinema, utilizando como suporte as fotografias de atores e atrizes feitas pelos estúdios Harcourt:

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. *Les Anges du péché*. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1993. Tome I, p. 37. (Tradução do autor)

<sup>5</sup> BARTHES, R. *Visages et figures*. Op. cit., p.224. (Tradução do autor)

Só pode tratar-se de uma espécie de dialética pela qual o indivíduo escolhe a própria cabeça; uma vez que o cinema lhe propõe exemplares excelentes, ele, rapidamente, abriga a incerteza de sua pessoa física atrás de uma tipologia autoritária que o livra para sempre de “pensar” seu próprio rosto.<sup>6</sup>

Esse deslocamento catártico que permite ao espectador escolher o próprio rosto, ou seja, endear o rosto de um ator, como se fosse o seu, manifesta-se em um comportamento que não escapa ao julgamento crítico de Barthes — assim como não escapou a Morin e a muitos outros, pois está na própria origem do estrelismo: os espectadores, sobretudo os mais jovens, que a indústria do cinema logo tratará de conquistar, passam a imitar seus ídolos, possibilitando-lhes uma sobrevida ao fim dos filmes. De um filme interpretado por um ídolo, após a exibição na sala escura, onde se opera como que por magia a identificação, pode não restar o enredo ou a fotografia, pode ser esquecido o nome do diretor, mas o ator é continuamente lembrado através de um modo de vestir, de um corte de cabelo ou de trejeitos imitados em todas as esquinas...

Esse fenômeno já antigo na jovem arte do cinema, apesar de ter merecido a atenção dos críticos aqui citados e de especialistas de outras áreas, como a sociologia e a psicologia, ainda permanece obscuro, uma vez que nenhuma teoria foi ainda suficientemente forte, não para elucidá-lo, mas para fazer com que, pelo menos, perdesse força. Não é exagero afirmar que o mesmo fenômeno se observa com relação à televisão e que ele é que traz para esse veículo todo o julgamento negativo que dele se faz. Nas últimas décadas, a identificação do público com os ídolos só fez aumentar. Se na década de 50 ou na década de 70 os mitos do cinema começavam a atuar em toda a esfera da produção fílmica, hoje seus cachês e toda a extensão de produtos relacionados com seu trabalho nos dão mostra da dimensão a que chegou tal atuação, elevando a potências incalculáveis o narcisismo que Barthes já apontava:

---

<sup>6</sup> Id., p. 224-225. (Tradução do autor)

Na sala de cinema, por mais longe que me coloque, colo meu nariz, até esmagá-lo, no espelho da tela, nesse ‘outro’ imaginário com quem me identifico narcisicamente (dizem que os espectadores que escolhem sentar-se o mais perto possível da tela são as crianças e os cinéfilos) (...) <sup>7</sup>

## Hipóstase do ator

As duas observações precedentes levam a endossar uma proposta que Barthes já apresentava em 1964, ainda nos princípios da atividade estruturalista, quando tentava abordar semiologicamente o cinema:

Poderíamos tomar como objeto uma dezena de filmes comerciais, lançados em dois ou três anos. Poderíamos tomar, por exemplo, filmes em que aparece Belmondo: o recurso a Belmondo, há três ou quatro anos, implica uma certa homogeneidade de público, de leitores de códigos. Partindo da unidade de leitura, poderíamos, racionalmente, inferir uma unidade do código. A mesma coisa para Gabin... Nunca se pensa na unificação pelos atores, e entretanto é um ótimo fator sociológico de homogeneização do público e, a partir daí, da leitura. <sup>8</sup> (Grifo nosso)

Partir, pois, do ator, caso o interesse de uma análise vise também à abordagem da recepção e dos efeitos de um filme, pode trazer resultados inesperados. Seria necessário, para isso, elevar o ator a uma condição que ele raramente ocupa na crítica “séria” sobre cinema. Seria necessário estudar seu trabalho e sua relação com o espectador com o mesmo afinho com que nos debruçamos sobre as imagens ou sobre o roteiro e não simplesmente camuflá-lo sob a abordagem do trabalho do diretor: “tal ator esteve ótimo sob a direção de fulano...”. E por que não considerar, se for o caso, que tal diretor esteve ótimo ao coordenar o trabalho de tal ator. É claro que fazemos isso, às vezes, mas apenas quando se trata dos grandes atores ou das *stars*.

À parte todo o proveito mercadológico que se pode obter do trabalho de um ator, podemos recuperar aqui o termo utilizado por Morin quando diz que o cinema “hipostasias” a *star*.

---

<sup>7</sup> BARTHES, R. En sortant du cinéma. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1995. Tome III, p. 258. (Tradução do autor)

<sup>8</sup> BARTHES, R. Sémiologie et cinéma. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1993. Tome I, p. 1459. (Tradução do autor)

Evidentemente, o sentido da palavra aqui é “atribuir abusivamente realidade absoluta a uma coisa relativa”, conforme o dicionário Houaiss. Mas podemos relacionar com o trabalho do ator, os vários sentidos da *hipóstase*: a “substância primeira” da Escolástica; o “equívoco cognitivo” que atribui existência concreta a uma realidade fictícia, da Filosofia moderna; ou “cada uma das pessoas da Santíssima Trindade, considerada como substancialmente distinta das outras duas”, da Teologia <sup>9</sup>. Neste último sentido, a hipóstase do ator equivaleria a fazer com que ele componha, juntamente com o roteirista e o diretor, a trindade do cinema, cujas “pessoas” precisariam ser abordadas proporcionalmente para a análise do texto fílmico.

Esse trabalho precisaria abstrair, num primeiro momento, todo o potencial mercadológico da figura do ator, para limitar-se a sua atuação no plano cinematográfico, muito embora os aspectos comerciais sejam indissociáveis da abordagem do texto fílmico, não por razões puramente econômicas, mas porque estas se impõem na apreciação do cinema como fator sociológico e como obra de arte.

### ***Saindo do cinema***

Se o contato com o texto literário pode-se resumir na relação autor-texto-leitor, ainda que consideremos todo o universo intertextual que compõe cada uma dessas três instâncias, o contato com o texto fílmico é, portanto, muito mais complexo. O espectador não encontra, por detrás do texto fílmico, apenas a figura idealizada de um autor, mas uma tríade, e atrás dessa tríade milhares de intertextos possíveis. Entretanto, apesar de toda a complexidade da produção cinematográfica, um esquema da relação do espectador com o filme, freqüentemente, limita-se à identificação que se opera entre este e o ator. Um espectador atento, como o foi Barthes, pôde produzir, com sua crítica escritural, o delicioso texto *En sortant du cinéma*, no qual a palavra

---

<sup>9</sup> HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

“cinema” refere-se, antes, à sala de projeção que à instituição cinematográfica. Todas as considerações sobre a relação do espectador com o espaço de projeção do filme evidenciam o valor que o crítico dá a esse espaço, em detrimento do contato com o filme em casa. Mas um novo comportamento está em curso. De modo muito mais individualizado, o espectador se apodera do filme, pois ele assimilou rapidamente, nas últimas décadas, a principal característica de uma mercadoria: pode ser levado para casa, manipulado e — para o desespero da indústria cultural — copiado e até “retrabalhado” pelo espectador. Esse status de mercadoria que pode pular para o carrinho do supermercado só faz agravar o fenômeno da identificação com os atores. Podemos agora guardar o ator “em movimento” na estante, ao lado dos livros e dos CD’s, podemos encontrá-lo, também “em movimento”, na Internet e não precisamos mais nos contentar com um poster pregado na parede...

As salas de cinema continuam recebendo espectadores, o que faz pensar que o texto de Barthes não estaria, assim, anacrônico. Entretanto, essa nova relação do espectador com o filme, baseada em seu caráter de produto, exige uma nova abordagem, ainda que continuemos colando o nariz na tela da televisão, como o fazemos na tela do cinema. Todo o espaço da cidade, cada vez menos freqüentado, deixa de participar da relação do espectador com o filme, mas os resultados continuam semelhantes e continuam alimentando a indústria do cinema. O que fundamenta, pois, essa relação?

Uma resposta estaria no efeito do filme ou do trabalho do ator sobre o espectador. Um efeito que não exclui o imaginário e não exclui a necessidade de uma atenção sociológica sobre os fatos que se aceleram de maneira aparentemente desordenada na contemporaneidade. E, sobrepondo-se a esses fatos, permanece a necessidade de “ouvir” histórias que acompanha o homem. No cinema, essas histórias são vividas pelo ator, que, apagando a cada papel sua identidade para compor a do personagem, age sobre milhões de outras identidades, participando

da produção de milhões de outros textos, imaginários em sua maioria, que se apagam nas individualidades quase que estereotipadas das culturas contemporâneas.