



Ladrões de Bicicleta (1948). Direção de Vittorio de Sica. Fonte: divulgação.

O ator amador no cinema contemporâneo

Alexander Sire Lima¹

Graduando do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel

Resumo: O presente artigo busca diferenciar o uso de atores não-profissionais ao longo da história do cinema, e defender que, em períodos e estilos específicos, trata-se de mais do que apenas um recurso, tratando-se de elemento intrínseco à linguagem, como no caso do chamado “Cinema Contemporâneo”.

Palavras-chave: representação social, atuação não-profissional, cinema contemporâneo.

Abstract: *This article seeks to differentiate the use of non-professional actors throughout the history of cinema, and advocate that, in specific periods and styles, it is more than just a resource, being an element intrinsic to the language, as in the case of what is called the “Contemporary Cinema”.*

Keywords: *social representation, non-professional acting, contemporary cinema.*

“Todo o filme é um documentário. (...) poderíamos dizer que existem dois tipos de filmes: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social.” (NICHOLS, 2005, p.26).

“(...) O actante é quem realiza ou o que realiza o ato. (...)” (BIASIOLI, 2008, p.73).

A REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Émile Durkheim definiu em sua “Teoria da Representação Social” que o indivíduo é um produto do meio. Ou seja, ele age de acordo

¹ alex.sire.lima@gmail.com

com a estrutura que lhe é imposta. Fundamental para a continuidade do estudo do assunto, a teoria de Durkheim deixa o fator humano, individual, de lado. Isto é bastante compreensível, levando em conta que as ciências sociais ainda lutavam para ganhar seu espaço.

Para Durkheim, as representações coletivas não poderiam ser reduzidas a representações individuais. Seu interesse era em estudar o coletivo, sendo ele um dos fundadores da sociologia e das ciências humanas, junto com Karl Marx, Augusto Comte e Max Weber. Mas tal teoria logo caiu no esquecimento, sendo Serge Moscovici, psicólogo social romeno, quem retomaria os estudos aprofundando tal teoria. Ele definiu que, o sujeito age não apenas condicionado com seu ambiente, mas também baseado em sua vivência pessoal, em suas experiências dentro do contexto em que está inserido.

Moscovici, dá, portanto, na segunda metade do turbulento século XX, uma configuração distinta às mesmas representações. Ele as torna representações sociais, partindo de uma abordagem descompromissada com a filosofia positivista da ciência, que caracterizava a teoria de Durkheim. Moscovici é dinâmico, usando de sua teoria para explicar as mudanças e inovações sociais. O compromisso de seu estudo é com o fator social das representações, ao invés do controle de um único ponto de vista. Sobre seu trabalho, ele fala:

(...) as representações em que estou interessado não são as de sociedades primitivas, nem as reminiscências, no subsolo de nossa cultura, de épocas remotas. São aquelas da nossa sociedade presente, do nosso solo político, científico e humano (...) (MOSCOVICI, apud SÁ, 1995, p.22).

Portanto, entende-se que o sujeito também constroi o seu ambiente. Ele é formado, mas também é formador de um fluxo de circulação, uma constante troca de experiências, inclusive no âmbito cultural.

Valendo-se de uma visão também mais autônoma de sujeito, Constantin Stanislavski, teórico do teatro russo, desenvolve o seu método de preparação de atores. O método consiste em que o ator mergulhe na história do personagem, conheça todo o seu contex-

to e suas motivações, sejam elas de ordem familiar, social, político e etc. Logo depois, ele foi aprofundado, mas sempre partia de um grande conhecimento do psicológico do personagem, da capacidade de alteridade que o ator deve colocar em cima do personagem, e, claro, da repetição e ensaio constantes.

A chave desta interpretação, podemos concluir, é a interpretação de mundo do próprio ator, suas experiências, suas memórias, relações interpessoais, a vivência do seu meio. São exatamente aqueles mesmos fatores determinantes da representação social de Moscovici. Este sujeito de Stanislavski e Moscovici tem no aprendizado de vida uma visão de autonomia, em que o homem é, também, resultado de suas relações, não apenas uma moldagem imposta pelo com o que ele se relaciona.

O aprofundamento psicológico do personagem é o fundamento do sistema de Stanislavski, o colocar-se na pele do mesmo, e desenvolver em si os pensamentos e ações dele. Trata-se da base para o método² norte-americano, ainda um dos métodos de preparação de atores mais difundidos.

ATOR, NÃO-ATOR E ATOR AMADOR

Sobre a confusão em torno do termo “não-ator”, podemos trazer à tona o linguista francês Lucien Tesnière que cunhou o termo “actante”. O actante viria a ser tudo o que é posto em cena, tudo o que ou quem realiza e/ou toma parte do contexto narrativo.

Entende-se, portanto, que o termo não-ator não possui fundamento, visto que, uma vez subindo ao palco ou entrando em cena, o indivíduo em questão está desempenhando a função de ator.

A aposta na escolha de um ator amador por sobre um profissional passa, quase sempre, pela estética que quer ser utilizada. A

² Desenvolvido principalmente nos palcos da Nova York nas décadas de 1930 e 1940, pelos atores de teatro Elia Kazan, Robert Lewis e Lee Strasberg, trata-se de uma forma particular do sistema Stanislavski, com maior ênfase nas necessidades psicológicas dos atores contemporâneos da escola norte-americana.

presença de um ator não-profissional na narrativa influencia o seu contexto, é evidente, e acaba emprestando um significado diferente ao filme, além de servir também para trazer novidade. Um novo rosto, que talvez não volte a aparecer na tela em outras histórias, também contribui a originalidade da obra. Sobre a experiência do filme que se utiliza de tal recurso, o escritor e professor português Pedro Barbosa diz: “Como o ator já não é sentido do lado de cá pelo espectador, mais facilmente este o poderá imaginar ‘do lado de lá’, junto com as personagens” (BARBOSA, 1982, p.106).

Por outro lado, com a presença do ator profissional, mais especificamente o pertencente ao chamado *star system*³, costuma-se perder a experiência do transporte para dentro da trama, ou seja, de esquecer que o quê está posto sobre a tela é uma obra de ficção.

O ATOR AMADOR NO CINEMA

Quanto ao uso de não-atores no cinema, não se trata de uma exclusividade do período contemporâneo. É certo se dizer que o cinema já estreia com a ausência do conceito atual de ator. Nos primeiros filmes dos Irmãos Lumière, notamos uma estética de documentário, onde nosso cotidiano é mostrado, como por exemplo, operários saindo de uma fábrica e a demolição de um muro.

No entanto, quem ficou conhecido como o criador do documentário foi o norte-americano Robert J. Flaherty, assim como do conceito de docuficção. Flaherty recriava elementos, como em *Nanook, o esquimó* (*Nanook Of The North*, Robert J. Flaherty, 1922) a esposa de Nanook, que era na verdade sua esposa esquimó, ou a pesca debaixo do gelo. Em *O homem de Aran* (*Man of Aran*, Robert J. Flaherty, 1934) sua intenção era, em suas palavras: “mostrar o antigo caráter majestoso dessas pessoas enquanto aquilo ainda fosse possível”.

³ *Star system* era o sistema de contratação de atores famosos em exclusividade e a longo prazo para assegurar o sucesso de seus filmes, utilizado pelos estúdios hollywoodianos na chamada Época de Ouro. Hoje não opera mais esse regime de exclusividade, porém ainda existem franquias de filmes *blockbusters*, e atores que optam por parcerias a longo prazo com diretores e/ou produtores.

Também nos anos 20, do outro lado do mundo, o diretor russo Dziga Vertov promoveria uma grande quebra com a narratividade. Chegando até mesmo a publicar vários manifestos e a desenvolver a sua teoria do cine-olho⁴, que culminaria com sua grande obra, *O homem da câmera* (*Tchelovek s kinoapparatom*, 1929). Vertov defendia o retrato da objetividade, registrando o cotidiano e utilizando-se da montagem para unificar fragmentos da realidade.

Mas talvez o apogeu do uso de atores amadores dá-se durante o neorrealismo italiano. É nesse período que, embora por motivação de ordem prática (a pobreza do pós-guerra), o uso de tal recurso atinge a característica da intrinsecidade com a escola, ou estilo. Não que isto seja uma exclusividade do neorrealismo, mas torna-se mais marcante, mais fundamental do que em outros períodos.

No neorrealismo, toda a riqueza advém da precariedade e da falta de técnica. Dominique Noguez diz que o realismo prefere o “ainda não estético”, e aponta uma aversão à metalinguagem e uma vontade de “fazer esquecer ao máximo o caráter fictício da ficção, de ocultar (...) o processo de enunciação”. Isto passa, também, pela presença de atores não-profissionais.

Boa parte dos cineastas neorrealistas começou sua carreira realizando curtas-documentários. Muitos filmes neorrealistas eram rodados com 100% do elenco de atores amadores, como em *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948). Alguns casos à parte, como *Roma, cidade aberta* (*Roma: Città Aperta*, Roberto Rossellini, 1945), misturavam em seu elenco amadores com profissionais. Os figurantes do filme, o próprio povo italiano, muitas vezes nem ficava sabendo que participava de uma filmagem.

No Brasil, o neorrealismo influenciou filmes como *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955). Jean-Claude Bernardet comenta que o diretor traz à tona pela primeira vez “o tema da criança favelada

⁴ A meta de Vertov era livrar a captação de imagens de todos seus artifícios para conseguir uma objetividade integral, que ele acreditava possível devido a, segundo suas palavras: “a inumana impossibilidade da pupila de cristal da câmera”. Tratava-se quase de uma nova filosofia, que buscava através da lente da câmera captar as ações da vida, utilizando métodos simples de rodagem.

no cinema brasileiro: os engraxates favelados, ora tristes, ora alegres, o verdadeiro centro dessa sociedade múltipla retratada pelo filme, bem como sua vítima indefesa.” (BERNARDET, 1967, p.32).

Logo depois, influenciaria também o Cinema Novo, em filmes como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). O próprio Glauber comenta sobre o compromisso com a realidade: “o cinema novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração”.

O ATOR AMADOR DO CINEMA CONTEMPORÂNEO

No chamado cinema contemporâneo, houve uma retomada da importância do recurso do ator amador como recurso estético e linguístico. Novamente a presença do ator amador ganha a importância que teve no neorrealismo italiano, emprestando uma característica única ao filme e sendo um dos elementos fundamentais para a construção da linguagem.

Deve-se levar em conta, porém, que o chamado cinema contemporâneo não se trata de uma escola ou um estilo definido, fechado, como o neorrealismo. Trata-se da gama de filmes que buscam a experimentação e inovar/reinventar a linguagem, a estética e a narrativa, mas não de uma escola ou estilo essencialistas.

O diretor mexicano Carlos Reygadas é um dos cineastas modernos que é conhecido pelo seu trabalho com atores amadores. Em seu filme *Batalha no Céu* (Batalla en el Cielo, 2005) ele utilizou para o papel do protagonista, Marcos, um motorista simples de Cidade do México, o motorista de seu pai, Marcos Hernández. O resto do elenco também está composto por atores amadores. O filme ganhou o prêmio da crítica no Festival do Rio de Janeiro no ano de 2006.

Reygadas repete sua escolha em *Luz silenciosa* (Stellet Licht, 2007). O filme trata-se de um caso de adultério onde Joham, homem casado de uma comunidade menonita mexicana, transgride as práticas da comunidade em que vive, bem como da sua religião.

Reygadas desta vez utiliza-se de todo o elenco composto por menonitas, de comunidades mexicanas, canadenses e alemãs. O filme também é rodado em meio a uma autêntica comunidade menonita do estado de Chihuahua, México, e os diálogos se dão em Plautdiesch, o idioma da comunidade.

O cineasta enfrentou dificuldades para a escolha do elenco, principalmente para o papel da protagonista, devido a resistência das mulheres de uma comunidade ortodoxa de participar de cenas de nudez e sexo. Entretanto, Reygadas afirma não acreditar que a presença de atores amadores seja algo significativo ao seu estilo. Ao ser perguntado sobre o frequente uso do recurso, o cineasta afirmou:

“(...) não é algo estético, nem um estilo ou uma marca. Tem a ver com o que cada um pensa que são as coisas, para mim o cinema trata-se da captura da presença. Para mim o cinema não é a arte dos atores, mas da interpretação.”

No contexto nacional, o gaúcho Gustavo Spolidoro com seu documentário *Morro do Céu* (2009), inova levando o público a pensar sobre a direção de atores no documentário. No filme, conhecemos os Storti, uma família simples de Cotiporã, onde é aprofundada como objeto do filme o adolescente Bruno.

Durante o desenrolar do filme, transparece a encenação e quase que até mesmo um roteiro, onde os protagonistas parecem serem convidados a atuar, embora o que seja posto em cena seja as suas próprias vidas, e a ficção e o real imbricam-se constantemente. Spolidoro faz um trabalho antropológico próximo ao de Flaherty ou Jean Rouch, sendo mais um integrante da família e levando sua câmera quase à mesma condição. O espectador está em constante contato com os Storti, e torna-se mais um amigo da família.

O cineasta, também, age deliberadamente na história que desenrola na tela, podendo se afirmar que chegou a dirigir não só um roteiro pré-estabelecido, mas também os atores do documentário. Mas não é apenas na história que Spolidoro interfere, ele também age na vida dos seus personagens, por exemplo, influenciando

Bruno, repetente no Ensino Fundamental, a investir em uma formação acadêmica. Cabe ressaltar que o cineasta conviveu por três meses com a família Storti, e que criou-se uma relação de amizade entre as famílias de Spolidoro e os Storti que perdurou após o fim da produção. Essa relação, que interfere diretamente na linguagem fílmica, só é possível através de um nível de alteridade muito grande, de ambas as partes.

Mas talvez o maior exemplo do uso de atores amadores no cinema nacional, ou o mais fortuito, seja o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). O filme mostra o cotidiano do bairro e o surgimento do crime organizado através do ponto-de-vista de Buscapé, um menino que busca sobreviver a violência do seu cotidiano. Meirelles utilizou-se de atores amadores por dois motivos bem distintos, um de ordem prática: a falta de atores profissionais negros disponíveis. O outro, estético, que era o desejo de autenticidade. O elenco principal do filme contou com mais de dez atores amadores, a maioria moradores da favela do Vidigal, também no Rio de Janeiro, escolhidos por terem familiaridade com o assunto do filme.

Houve a realização de uma oficina para a preparação de atores, a cargo de Fátima Toledo, e um trabalho de submersão da equipe nas comunidades em que ocorreu a rodagem dos planos. Toledo focou em ensaiar cenas de guerras urbanas autênticas, como tiros, e deu grande abertura a improvisação para trazer a tona a autenticidade que Meirelles requeria.

CONCLUSÃO

Sobre o emprego de atores amadores no cinema, especificamente no cenário contemporâneo, o teórico José Tonezzi diz:

“Essa nova função, surgida das necessidades impostas pela novas formas de expressão na contemporaneidade, é de extremo interesse não apenas porque amplia o alcance do termo, mas porque (e sobretudo) subverte seu sentido tradicional. Neste processo, ao contrário de uma especialização a ser adquirida por meio de

aprendizagem, o valor está na especificidade, ou seja, nas qualidades já inerentes ao indivíduo, de preferência, um não-ator.” (TONEZZI, 2007, p. 99)

Conclui-se, portanto, que caracteriza-se como bastante interessante o recurso de utilizar-se de indivíduos que pertencem à realidade que comporá a *mise-en-scène*. E que tal técnica tem sido um senso comum, tanto no cenário conturbado do pós-guerra europeu, quanto no caótico cinema contemporâneo da era da globalização.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Pedro. **Teoria do teatro moderno: axiomas e teoremas**. Porto: Afrontamento, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BIASIOLI, Bruna Longo. **O leitor brasileiro de literatura infanto-juvenil no período de 1994 a 2004: perspectiva semiótica**. Dissertação de mestrado em Linguística e Língua Portuguesa da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho. Araraquara, 2008.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

NOGUEZ, Dominique. **Le cinéma, autrement**. Paris: Du Ceerf, 1987. Trad. Pina Coco (não publicada).

SÁ, C. P. de. **Representações Sociais: o conceito e o estado atual da teoria**. In: SPINK, M. J. (org.). **O conhecimento no cotidiano**. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 19-57.

TONEZZI, Jose. **Distúrbios de Linguagem e Teatro**. Plexus, 2007