



Primeiro Janeiro (Dario Mascambroni, 2016). Fonte: Divulgação.

O não-ator cocriador no argentino *Primeiro janeiro*

Maurício Vassali¹

Graduando em Cinema e Audiovisual na UFPel; Mestre em Ciências Ambientais e Florestais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro; Colaborador do site Calvero

Resumo: Este trabalho pretende refletir sobre o uso de não-atores no filme *Primeiro janeiro*, de Dario Mascambroni. Partindo de uma introdução sobre o world cinema e sobre o neorealismo italiano, onde, segundo Bazin, a lei do ator ocasional é confirmada, o artigo observa o papel dos atores não profissionais enquanto cocriadores da obra fílmica e como a presença destes auxilia no desenvolvimento de uma estética documental.

Palavras-chave: não-ator; cinematografia periférica; Dario Mascambroni; realismo.

Abstract: This work aims to reflect on the use of non-actors in the film *Primero Enero*, by Dario Mascambroni. Starting from an introduction on the world cinema and on the Italian neorealism, where, according to Bazin, the law of the occasional actors is confirmed, the article observes the role of the nonprofessional actors as co-creators of the film work and how their presence supports the development of a documentary aesthetic.

Keywords: non-actor; world cinema; Dario Mascambroni; realism.

INTRODUÇÃO

Desde o surgimento do Terceiro Cinema na década de 60 até os anos atuais, o descentramento provocado pela globalização trouxe às cinematografias periféricas uma identidade de certa mutação. Se em seu início os preceitos de Terceiro Mundo provocam um idealismo temático, fruto de processos de descolonização e lutas políticas em todo o mundo – além de uma estética avessa à sofisticação hollywoodiana –, a partir dos anos 90 a reemergência da periferia acontece em um discurso menos engajado e num contexto de valorização do excêntrico e do periférico nos grandes centros (Prysthon, 2007). Não que as temáticas políticas com teor

¹ mauriciovassali@gmail.com

panfletário não vigorem mais neste específico cinema, o recente *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016) está aí para provar justamente o contrário. Contudo, é na saudação às questões pequenas e ao retrato do cotidiano que parte deste cinema parece se debruçar, ficando as questões políticas sujeitas a uma abordagem muito menos explícita.

Dentro do que se convém chamar periférico, ou *world cinema*, é inevitável que se ressalte a força dos trabalhos realizados em países latino-americanos. Seja propriamente pela participação eminente de cineastas latinos no cenário ou pela “potencialidade destes países em trazer o que é local para as narrativas pertencentes à certa dimensão utópica do cinema que traz rupturas a padrões convencionais” (Jameson, 2004, apud Gillone, 2011, p.3), os representantes latinos têm considerável destaque no dito Terceiro Cinema.

Entre outros movimentos, o *world cinema* é influenciado principalmente pela *nouvelle vague* francesa e pelo neorrealismo italiano (Prysthon, 2007), cujas propostas de produção e narrativa vieram a casar com as pretensões artísticas dos realizadores periféricos. Aparecendo com maior força num cinema italiano do pós guerra e se alastrando, em seguida, pelos cinemas mundialmente periféricos como forma de expressar um realismo narrativo, a escalação de atores não profissionais não é novidade e tem se mostrado uma opção comum em filmes com pretensões mais documentais, de denúncia ou simplesmente de abordagem mais realista.

Assim sendo, este artigo busca trazer as origens e entender por que se mantém usual a escalação dos “não-atores” dentro de certo cinema latino. Tendo como base o filme *Primeiro janeiro* (*Primerero enero*, Dario Mascambroni, 2016), exibido no Festival do Rio 2016, o trabalho pretende refletir sobre o papel do ator enquanto cocriador e propulsor estético dentro deste já frequente formato realista.

QUESTÃO DE ORIGEM

Já que continham em si clara ideologia, era paradoxal a intenção dos diretores pertencentes à escola do neorrealismo italiano de retratar uma realidade sem interferências. De qualquer forma, tal

proposta estética e de produção se desenvolve em um contexto de transformação durante e após a Segunda Guerra Mundial. A crise social e econômica levou o interesse dos realizadores aos eventos cotidianos. Driblando a enfraquecida situação financeira e, ao mesmo tempo, lançando mão de uma série de escolhas técnicas, os cineastas propunham uma estética documental. Na França, a crítica considerou a escola como uma “consequência da guerra e da liberação que acompanhava uma mudança estética e ideológica profunda” (Aumont & Marie, 2012, p. 212). Para isso, evitavam, por exemplo, as filmagens em estúdio, a utilização de iluminação artificial e a escalação de atores consagrados em seus filmes.

Evidente que a presença dos atores não profissionais não é exclusividade da escola neorrealista e nem tem nela sua origem. Tal hábito é constante em todas as formas consideradas “realistas” de cinema desde Louis Lumière, passando pelos primeiros filmes de Eisenstein até chegar na escola italiana, onde precisamente esta lei cinematográfica é confirmada e formulada com segurança (Bazin, 2014).

Como arte de resistência que foi, a predileção pelos atores não profissionais demonstra também uma das formas de luta desta escola contra o fascismo já vencido e contra a indústria hollywoodiana. Os estúdios americanos entre os anos 30 e 50 conseguiram atingir diversas partes do mundo e povoar o pensamento e atitudes dos espectadores com seus famosos astros de cinema (Avelino & Flório, 2013). Assim, é natural que negar a lógica do *star system*, tão enraizado no cinema hollywoodiano daquela época, era uma das formas de combater tal cultura e propor novos olhares.

É dessa lógica econômica [capitalista] que, a princípio, participa a *star*, a atração principal, supostamente irresistível, do filme em que ela aparece, e, conforme essa lógica, podemos, com todo rigor, falar de um *star system*. Entretanto, como na sociedade industrial em geral, essa lógica econômica é acompanhada por uma lógica simbólica: a estrela é dotada de uma aura própria, que não coincide unicamente com seu “valor de troca”; ela tem, supostamente, uma qualidade de ser – ou, ao menos, uma qualidade de imagem – literalmente

excepcional, que dá a cada uma de suas aparições um valor singular. Dessa forma, a estrela é o representante intransponível da sociedade (e do momento histórico) que a produz (Aumont & Marie, op.cit., p.278).

Diante de filmes como *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) e *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), o espectador não mais assiste ao “mundo glamoroso com atores e atrizes que representam personagens felizes em regiões de prosperidade econômica” (Avelino & Flório, op.cit., p.10), típico do cinema hollywoodiano dos anos quarenta. Ao utilizar atores não profissionais, os cineastas buscavam um registro da emoção e sentimento “daqueles que realmente viveram a situação da miséria do cotidiano sofrido na Itália de meados dos anos 40” (idem, p.11). É possível, assim, perceber como a escolha de atores ocasionais evidencia o realismo nos filmes da escola italiana e traçar um paralelo com o *world cinema*, que bebe claramente nas fontes do neorealismo.

Ainda nesta questão, vale colocar a reflexão feita por Bazin (op. cit.), na qual a ausência de atores profissionais não é de fato o que caracteriza historicamente o realismo no cinema. Para o crítico, é a negação da estrela, do sistema *star*, e a indiferença perante o ator profissional e o ocasional que o faz. Não colocar o profissional no lugar que é seu de hábito é o que importa, evitando que nenhuma ideia criada a priori afete a percepção do personagem pelo público. Em seu célebre texto sobre o filme *Ladrões de bicicleta*, Bazin ainda destaca que dentro da estética realista o papel do ator não é precisamente desempenhar um papel, mas sim suprimir tal ideia. Para ele, a escalação de atores não profissionais não limita a escolha de temas, mas sim certos temas, em determinadas abordagens, exigem o não-ator.

O cinema anônimo conquistou definitivamente sua existência estética. O que não quer dizer de modo algum que o cinema do futuro não deva ter atores [...], mas simplesmente que certos temas tratados em determinado estilo não podem mais ser feitos com atores

profissionais, e que o cinema italiano impôs definitivamente essas condições de trabalho tão simplesmente quanto o cenário verdadeiro (Bazin, 2014, p.323)

A FORÇA DO DESCONHECIDO

Enquanto representante deste cinema periférico, o argentino *Primeiro janeiro*, primeiro longa do diretor Dario Mascambroni e premiado como melhor filme na seleção argentina do BAFICI 2016, também é protagonizado por dois atores não profissionais, completamente desconhecidos do público. No enredo simples, Jorge e Valentino, pai e filho respectivamente, viajam para a casa que têm na região montanhosa de Córdoba pela última vez. É que Jorge acabou de se divorciar da esposa e pretende vender a casa onde a família passava os verões. Pela última vez, o menino de oito anos passa suas férias no local e Jorge propõe uma série de atividades que, aos poucos, vão criando pequenas tensões entre ambos.

No curto longa-metragem – tem pouco mais de sessenta minutos – o espectador testemunha atividades corriqueiras entre pai e filho. Longe de um grande centro, a ausência de energia elétrica e sinal de celular forçam ao máximo o convívio entre ambos: eles se banham no rio, catam minhocas para pescar, preparam o jantar, plantam uma árvore, jogam truco. As ações em si não levam a trama, se é que ela existe, para lugar nenhum. O centro de interesse aqui são os personagens. Trata-se de um recorte muito específico na vida daquelas duas figuras que ora se desentendem, ora compartilham momentos em harmonia sem nunca, contudo, se entregar a algum tipo de catarse ou clímax dramático. É do cotidiano que o filme busca entender em parte a psique de Jorge e Valentino e seus pequenos conflitos geracionais.

O espectador, neste singelo trabalho, se mantém interessado no filme muito provavelmente devido à relação entre os personagens. Jorge e Valentino Rossi são interpretados por eles mesmos. Seja na ficção ou fora dela, eles têm o mesmo nome e são pai e filho. Mais do que isso, são tio e primo de Mascambroni. Somado do fato de ambos os atores serem anônimos ao público, o realismo do fil-

me, assim, tem força maior justamente pela relação entre eles fora do set e pela intimidade com o diretor. Desconhecê-los torna mais fácil a nossa crença naquele universo.

É possível conjecturar que um item considerável para a inserção do espectador em certos filmes de universos distantes é facilitado pelo desconhecimento que temos dos atores. Não-atores ou atores não-profissionais promovem uma aproximação documental: é um drama humano e acreditamos no poder do real que ali é exposto. É a base de apoio da relação espectador-personagem, que chega a prováveis conclusões do tipo “lá deve ser assim” (PINTO, 2016, p.70)

Se no filme de Mascambroni pai e filho atravessam um processo pós-divórcio, parte do que se vê na tela vem da vivência real: de fato, à época das gravações, o casamento de Jorge passava por uma crise que quase culminou em separação². Este *background* auxilia os atores a expressarem na tela sua intimidade dentro do estilo proposto pelo cineasta. Ter vivido tal experiência, como ocorria nos filmes da escola neorrealista italiana, os faz *ser* e não *atuar*. Por isso, e por não os conhecer, o espectador acredita na verdade do filme.

Para que tal verdade fosse atingida, o realizador argentino revelou, em conversa informal que tivemos para este artigo³, que se desfez, quase que totalmente, de qualquer tipo de técnica prévia ou ensaio. Seu objetivo era o de capturar a relação que naturalmente era expressa entre pai e filho. Apenas para que perdesse o medo de estar diante da câmera, Mascambroni propôs a Valentino um pequeno exercício no qual o menino, com a câmera, gravava o diretor conversando com o seu pai. O mais importante, segundo ele, era que todos tivessem consciência do que queriam contar.

² Ver matéria e entrevista com o diretor durante o Festival do Rio 2016 em <<https://goo.gl/xZVOZP>>

³ O contato com Mascambroni foi feito via e-mail e redes sociais.

No Brasil, ainda que suas técnicas de preparação nada tenham em comum com as de *Primeiro janeiro*, a preparadora Fátima Toledo usa princípios que de certa forma se assemelham à lógica do filme argentino. Tendo trabalhado diversas vezes com atores não profissionais, Toledo induz o elenco a estar na condição proposta e não *supor estar*. Para ela, o espectador deve ver pessoas na tela, não-atores, sendo que a cena deve ser resultado de vivência. A preparadora faz um paralelo com os métodos de Stanislavski que trabalhava dentro da suposição e percebe uma falha no “se fosse eu” (FRAIA, 2009). Toledo acredita que é preciso *ser*. Claro que ela usa essa lógica tanto para atores profissionais quanto para os ocasionais dentro de técnicas extremas. O princípio, contudo, é o que interessa aqui. A vivência do não-ator, anterior ao filme, serve à proposta realista.

O ATOR COCRIADOR

O roteiro, escrito pelo próprio Mascambroni, não foi seguido em sua exatidão. Aos dois atores lhes foram dadas oportunidades de criar dentro da cena, conforme se sentiam confortáveis. Poucas marcações e planos mais longos, além de evidenciar o caráter documental, davam liberdade para os atores agirem com maior naturalidade. Com tal liberdade, muitos dos diálogos foram suprimidos por conversas que surgiam entre pai e filho como algo corriqueiro. Neste aspecto, a pequena intervenção do diretor exigiu de Jorge e Valentino certa improvisação em cena.

As improvisações “são como molas propulsoras da criação, impulsionam a criação atoral, alimentando a dramaturgia e propondo possibilidades de encenação” (RIBEIRO, 2012, p. 941). O mesmo autor coloca que os atores, nestes casos, atuam também como cocriadores da obra, já que esta última depende fortemente da espontaneidade. Durante este processo, eles quebram com a representação da personagem previamente estabelecida no roteiro e passam a lidar com o fluxo das suas próprias experiências. Assim, propõem novas possibilidades para o personagem e, consequentemente, para a obra como um todo.

No caso específico de *Primeiro janeiro*, a cocriação do ator foi além da improvisação em cena. Jorge Rossi, que é professor de literatura

e escritor, se responsabilizou por retocar o roteiro antes das gravações⁴. Sua intervenção reordenou em partes o roteiro a partir de sua própria experiência pessoal. Destacar tal experiência era algo já pensado previamente por Mascambroni. Na conversa informal que tive com o diretor, ele contou que a ideia do filme surgiu em torno de Jorge e Valentino, e não o contrário. Eles surgiram como possibilidade de personagens fortemente ligados às suas verdadeiras personalidades e, só depois, um esboço de roteiro começou a tomar forma.

Em seu estudo sobre as performances dos não-atores nos filmes de arte iranianos, Pessuto (2011) propõe o termo *ator-performer*. Nas definições utilizadas pela autora, enquanto que o ator propriamente dito passa por um processo de criação de personagem a partir de material prévio, o *performer* é aquele que apresenta uma performance podendo, dentro dela, estar representando a si mesmo ou algum personagem. Se o primeiro habita uma personagem fictícia, o segundo apresenta sua própria individualidade que responde a determinada situação. O performer, assim, é também autor, já que pertence a ele o ato de criação. Ele “se distingue do ator por acumular atuação e autoria e não apenas “ventricular” um personagem/autor” (COHEN, 1992, p.83).

Para filmes como *Salve o cinema (Salaam cinema)*, Mohsen Makhmalbaf, 1995), onde o diretor propõe o registro de um suposto teste de elenco para atores sociais, há um cruzamento de ambos, o ator e o *performer*. Está ali a liberdade de criar a partir da própria individualidade, mas também existe a presença de um diretor que comanda a ação (PESSUTO, 2011). No caso do filme iraniano, esta mistura é bastante evidente justamente pela proposta da obra, que a escancara na tela. Em *Primeiro janeiro* é também possível notar tal duplicidade, ainda que a narrativa torne tal percepção um pouco mais sutil: o espectador não é capaz de diferenciar quando Jorge e Valentin estão sendo cocriadores (em momentos de improvisação, por exemplo) ou quando estão sendo atores (seguindo roteiro e direção). Mais do que isso, este tipo específico de cinema hibridiza suas técnicas a ponto de não ser possível diferenciar, estritamente, quando é uma coisa ou outra.

⁴ Ver entrevista com os atores publicada no La Voz em <https://goo.gl/JsB6D6>

É também nessa flutuação de identidades que filmes como *Primeiro janeiro* atingem o grau desejado de realismo. Os próprios envolvidos se representam na tela e ao mesmo tempo seguem a ficção criada pelo idealizador principal. Neste nível de coautoria, o dito não-ator é também responsável pela estética documental que o filme almeja e alcança. Se esta escolha se mostra já recorrente nas cinematografias periféricas, é também possível prever sua permanência futura neste campo. Para determinados registros, quanto mais real for o realismo, melhor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, Papirus, 2012.

AVELINO, Yvone D.; FLÓRIO, Marcelo. História cultural: O cinema como representação da vida cotidiana e suas interpretações. **Projeto História**, São Paulo, n. 48, dez. 2013. Disponível em <<https://goo.gl/L7cYXL>> Acesso em 30 de out, 2016.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

COHEN, Renato. A cena transversa: confluências entre o teatro e a performance. **Revista da USP**, São Paulo, n.14, p. 80-84, 1992.

FRAIA, Emílio. Como não ser ator. **Revista Piauí**, ed. 28, jan. 2009. Disponível em <<https://goo.gl/DwmBgE>> Acesso em 29 de out, 2016.

GILLONE, Ana D. de Souza. **Cinema no Peru** – Das explícitas narrativas dos anos de chumbo às histórias que constroem a política implícita no cotidiano. In: XV Colóquio Internacional da Escola Latino-americana de Comunicação – CELACOM, 2011. Disponível em <<http://goo.gl/qZN4gz>> Acesso em 30 de out, 2016.

PESSUTO, Kellen. **O ‘espelho mágico’ do cinema iraniano:**

uma análise das performances dos “não” atores nos filmes de arte. 2011. 288f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2011.

PINTO, Ivonete. As cinematografias periféricas e o *international style*. **Revista Orson**, Pelotas, n.10, out. 2016. Disponível em <goo.gl/uiQTaF> Acesso em 04 de nov, 2016.

PRYSTHON, Angela. **Cinema e periferia**: constituição de um campo. In: Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT, 2007. Disponível em < <http://goo.gl/tWfjtt>> Acesso em 15 de out, 2016.

RIBEIRO, Walmeri. **Ator co-criador**: Desdobramentos e deslocamentos do processo de criação cinematográfico. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X ed, pp. 939-948, 2012. Disponível em <<https://goo.gl/lfEqe4>> Acesso em 03 de nov, 2016.

Filmes citados

ERA O HOTEL CAMBRIDGE. Eliane Caffé. Brasil, 2016.

LADRÕES DE BICICLETA (Ladri di biciclette). Vittorio De Sica. Itália, 1948.

PRIMEIRO JANEIRO (Primerio Enero). Dario Mascambroni. Argentina, 2016.

ROMA, CIDADE ABERTA (Roma, città aperta). Roberto Rossellini. Itália, 1945.

SALVE O CINEMA (Salaam cinema). Mohsen Makhmalbaf. Irã, 1995.