

## CINESIAS DA IMAGEM DO ATOR NO CINEMA

Rafael Tassi Teixeira / UNESPAR

Ricardo Di Carlo Ferreira / UNESPAR

### RESUMO

A participação atoral no cinema esteve muitas vezes condicionada pelos desejos do realismo cinematográfico em relação às suas próprias imagens. Logo, a atorialidade consagrou-se como co-autora, muito em parte, pelas suas capacidades de inferir sob como seriam capturadas e mostradas as suas imagens nos filmes. Nesse sentido, o estudo é articulado por operadores teóricos das teorias do cinema, sobretudo do realismo e dos estudos atorais, chegando a resultados que apontam a preponderância de posicionamentos que vão desde a servitude na materialização da *mise en scène*, até à negação dos desejos de produção realista de imagens, vide os exemplos extremos de cinema explícito de Lars von Trier. O trabalho tenta identificar as cinesias da imagem do ator no cinema por meio de análise crítica bibliográfica, atentando-se às dimensões pragmáticas dos estudos atorais.

### PALAVRAS-CHAVE

Imagem do ator; Estudos atorais; Realismo cinematográfico; Cinema explícito.

A atorialidade é manifesta por duas esferas inextricáveis de signagem e operatividade no cinema: a ação e a imagem dos intérpretes. Atores e atrizes são captaneados e por diversas vezes em inúmeras obras, chegaram a se consagrar como co-autores na linguagem cinematográfica. Em grande parte, isso veio a ocorrer devido as suas capacidades de inferirem a respeito de como seriam capturadas e mostradas as suas imagens nas obras fílmicas. Em vista disso, eis a propositura de revisionamento bibliográfico acerca das cinesias<sup>1</sup> da imagem do ator no cinema, que alvitra expor a mobilidade dos posicionamentos atorais frente às demandas que lhes foram postas ao longo da história, no ensejo da materialização do desejo pelo realismo cinematográfico absoluto de alguns cineastas – a obsessão realista. Por certo é justo sinalizar que esse apego é algo compartilhado entre atores e cineastas, a ancestralidade atoral revela isso, tendo em vista as abordagens de Denis Diderot (1713 – 1784) sobre o plano atuacional com fins de se representar a realidade em ilusão teatral<sup>2</sup>.

Ressalta-se que as abordagens de Diderot promulgavam uma realidade em veracidade de representação, portanto plástica, artificial, mas verossímil, numa teatralidade capaz de prover a ilusão do espectador durante a encenação. Dito de outro modo, a realidade passa a imantar o espetáculo, mas se furtava da imperatividade do realismo puro, isto porque Diderot era influenciado em sobremaneira pela estética de memetização idealizada da realidade desdobrada por Boileau (1636 – 1711) (ROUBINE, 2003).

O cinema, contudo vai se mostrar hábil em aprimorar a busca pelo realismo, concatenando na *mise en scène* o ocultamento dos seus meios produtivos; a indústria hollywoodiana teve grande papel na disseminação do ideal de ilusão estética.

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis a palavra de ordem é “parecer verdadeiro” (XAVIER, 2005, p. 41).

No plano do ator isso significa que a sua ambiência se dá mediante a aderência operacional de materialização via uma atuação convincente – de modo a construir imagens em verossimilhança. De início, servindo aos desejos imagéticos do realismo cinematográfico dos cineastas. Esse trabalho, entretanto, não era de todo novo para o ator, de acordo com Berthold (2001), Diderot propunha que os atores viessem a trabalhar a partir da construção de imagens cênicas harmonizadas pelo viés mimético das pinturas. Tal preceito orientava uma abordagem pictórica sobre o trabalho do ator, que tangenciava a imagem do próprio atuante, consigo mesmo e em relação aos outros intérpretes, como em um grande telão pintado.

Nada obstante, a pedagogização dos atores/atrizes por meio de imagens deu-se e ainda se dá largamente, como recurso didático-operativo. Essa abordagem de ensino-aprendizagem é amplamente verificada nas pedagogias do ator. No Brasil são notórias a “mímesis corpórea” (BURNIER, 2001) e o “campo de visão” (LAZZARATO, 2011), por exemplo. Na França, são muito conhecidas as abordagens das “imagens individuais e imagens coletivas” (RYNGAERT, 2009). Este último autor nos fala a respeito da flexibilidade da imagem na aprendizagem atoral: “a origem do trabalho com imagens é muito antiga; ela remonta a uma tradição de “quadros vivos” utilizados na educação popular com resultados diversos” (RYNGAERT, 2009, p. 99). O referido autor ainda assevera que “serão encontrados exemplos de trabalhos que utilizam a imagem na descrição ulterior das práticas” (*idem*, 2009, p. 102). Nessa tessitura discursiva, paralelamente, o trabalho sobre de imagens do ator no e para o

cinema realista, se dá em relação às técnicas de manipulação e distribuição das mesmas, em interação com a linguagem cinematográfica de produção de sentidos. Isso se verifica em projetos em que a produção é interacionista (o ator tido como co-criador), do contrário estará na posição de servidor/executor de imagens, servirá muito mais como um modelo em movimento, porquanto os realizadores é quem darão o efetivo significado que desejam sobre as imagens dos atores e atrizes.

Tal perspectiva de servitude atoral ocorreu no princípio porque o ator se via numa posição de deslugar na linguagem cinematográfica, advindo do teatro (que já era muito mais o lugar do diretor), o ator devido ao seu estado de liminaridade se via em sujeição aos realizadores da emergente arte do cinema. Obviamente, esses intérpretes pouco conheciam sobre o cinematógrafo e as técnicas específicas de realização dos filmes. Contudo com o transpassar dos anos, essa posição de insipiência dos meios vai sendo suplantada por uma parcela de atores e atrizes, e não apenas por isso, mas através de uma série de estratégias/cinesias/posicionamentos, estes intérpretes vão se transformando em atores-autores e atrizes-autoras.

Demarca-se que entre todos os fatores de ascensão na linguagem cinematográfica, talvez o mais basal, quase sempre foi a capacidade de atendimento à requisição prevalente dos cineastas aos atores de materialização de atuações realistas, e por conseguinte, o provimento de imagens com aparência de realidade. Por certo há atores especialistas em manifestar essa qualidade na cena, mas o desejo pelo realismo culminou em interesses estéticos cada vez mais acirrados. Bazin, por exemplo, defendia que o realismo “não se define pelos fins, mas pelos meios” (BAZIN, 1991, p. 302). Para ele o ideal era o de que o realizador minimizasse os cortes, privilegiando a feitura de planos longos, evitando mostrar ora a imagem dum ator, ora do outro, ao passo que a realidade seria captada se a câmera mostrasse os dois atores ao mesmo tempo, no mesmo plano, sem cortes. Essa prerrogativa, em termos atuacionais irrompe com os maneirismos de atores/atrizes que por ventura viessem a se valer dos cortes para evitarem que suas incapacidades de interpretação fossem para o corte final dos filmes. Logicamente, a busca de Bazin não se dava pelo desejo de estabelecer uma querela com o plano atorial, mas, sim, no interesse pelo realismo, embora muito tenha dito sobre atuações inverossímeis ao ideal cinematográfico.

Isto posto, historicamente, se sabe, como já foi exposto, que especialmente após as asserções da indústria hollywoodiana, estabeleceu-se a suma nas discursividades das teorias do cinema de que a realidade nos filmes sempre será uma abstração, assim como é em todas as artes, posto que se trata de uma representação artística daquilo que se convencionou *ler-se* como realista. Assim,

a imagem será realista na exata medida em que *for dotada* da aparência de realidade. Será, então, apenas uma imagem (significativa) do real o que, produzido pelo cinema na pele de um significativo – como o ator feito personagem – vai estar (ou não) penetrado de realidade como se real e natural fosse (PAULA, 2001, p. 32).

O interesse pelo realismo absoluto de alguns cineastas, no entanto, não se limitou a essa sapiência discursiva. O desejo pelo verismo cinematográfico desponta sob novas roupagens, diluído praxeologicamente, e evidente na realização do cinema e da respectiva e inextricável operatividade atuacional; algo histórico, pois a atividade do ator de cinema veio a imbricar o mostrar-se de forma verossímil, o parecer com alguém crivelmente existente na realidade, sob a égide de também figurar imagens (um ser/estar/mostrar)<sup>3</sup> de modo convincente.

O ator/atriz sempre teve de decidir acerca do que seria capaz de fazer em nome da sua profissão, logo, foi posta ao ator a demanda de ter de lidar com o “cuidado de si” (FOUCAULT, 2006, p. 3). Nesta esteira, Foucault (2006) muito apregooou sobre o autoconhecimento em atos de ocupar-se consigo mesmo, de preocupar-se consigo – a relevância disso ao ator é fulcral, especialmente frente às demandas que lhes são postas pelo realismo cinematográfico (ainda que regido pela ilusão), muitas delas reinvidicam ao intérprete cênico a degradação da própria figura, a exposição da própria nudez. Nessa conjuntura, hoje já se sabe que a formação atoral orienta que:

O ator precisa saber o que está disposto a fazer em nome de sua arte; conhecer os seus limites e se está disposto a alargá-los. Há de se ter o treinamento constante, a pesquisa continuada, e a reflexão sobre os enfrentamentos de sua profissão: colocar em risco sua psique, sua imagem nua? Ou dizer não a certas proposições/imposições da profissão? Para saber disso, para ser ator: conhece-te a ti mesmo (FERREIRA, 2020, p. 68).

Se as discursividades em meio as pedagogias do ator assimilaram a máxima délfica do *conhece-te a ti mesmo*, que outrora foi desdobrada notoriamente por Michel Foucault, as reverberações do cuidado de si vão culminar nos modos de ser e agir do ator com relação ao seus posicionamentos políticos/estéticos/atuacionais, isto é, o cuidado de si impacta a relação atoral com a profissão exercida no cinema, em termos de atendimento ou negação dos desejos do realismo cinematográfico. Tal qual, o caso do cinema explícito arrolado por Lars von Trier, que veio instar um ultrarrealismo de imagens em alguns de seus filmes, chegando a propor aos atores que fizessem cenas de sexo explícito, conquanto eles não aceitaram. Nessas produções houve a trucagem, o recurso da ilusão estética, para causar a impressão

de realidade, dado que Von Trier precisou lançar mão de dublês para as performatizações explícitas de sexo.

No que tange ao realismo cinematográfico, independente ou não do aceite dos intérpretes em serem filmados em cenas de sexo explícito, o fato é o de que o realismo absoluto nunca se fará possível, pelo fato de existir a representação e a mediação dos dispositivos cinematográficos (ângulação, enquadramento, etc.) que por si só possuem enunciação (GERACE, 2015). Dito de outro modo, o real em si não passa por esses filtros, não é artificializado, plástico, ensaiado, marcado ou encenado – como é na arte.

Finalmente, constatou-se que as cinesias da imagem do ator no cinema alinharam-se ao pressuposto histórico de busca e desejo de materialização do realismo cinematográfico, transitando ora em sujeição, ora em negação dos desejos cada vez mais exigentes do realismo, vide as negativas dos atores dos filmes de Lars von Trier, que reforçamos, repeliram o ultrarrealismo nas incursões do cineasta com o cinema explícito.

---

<sup>1</sup> Cinesia indica movimentos de ordem passiva ou ativa. O termo vem do grego *kínēsis*: movimento, dança. Refere-se à movimentos e/ou a capacidade de movimentar-se. Comumente específica, dentro das pedagogias do ator/dança a qualidade de executar movimentos ora de ordem passiva ora ativa. Em sentido *lato*, cinesia remete à cinesiologia, que é a ciência de estudo dos movimentos do corpo.

<sup>2</sup> Historicamente, a herança pela busca da ilusão de realidade das imagens na arte é amplificada desde o começo do século XV com “a nova arte da perspectiva” (GOMBRICH, 2013, p. 173), o mesmo acontece no início do cinema, porém a fé era posta na “capacidade da câmera de registrar e revelar a realidade física” das imagens (BORDWELL, 2013, p. 92). Essa tessitura produtiva pela ilusão e realidade na história da arte atinge a estética do trabalho dos atores, que alinhavou-se ao ideal estético cinematográfico ao empregar a atuação realista para manutenção da ilusão da espectralidade, inextricável a produção de imagens sob o viés do realismo cinematográfico, dado que atuações teatralizadas produziram imagens em disseminação (PUDOVKIN, 1956).

<sup>3</sup> Notoriamente essa perspectiva é frontalmente tangibilizada atorialmente pela noção de *imagem do corpo*, noção esta que é desdobrada pelo neorologista Paul Schilder: “entende-se por imagem do corpo humano a figuração de nosso corpo formada em nossa mente” (SCHILDER, 1981, p. 11). Assim, o ator aciona o seu ser-estar em *atuação*, coadunante à mostração e figuração de sua imagem corporal pela sua propriocepção em estado criação atuacional, ao passo que conforme define Schilder (1981) “o esquema corporal é a imagem tridimensional que todos têm de si mesmos. Podemos chamá-la de imagem corporal. Esse termo indica que não estamos tratando de uma mera sensação ou imaginação. Existe uma apercepção do corpo. Indica também que, embora nos tenha chegado através dos sentidos dos sentidos, não se trata de uma mera percepção. Existem figurações e representações mentais envolvidas, mas não é uma mera representação (*idem*, 1981, p. 11).

## Referências

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. A formação do ator: por um ator-emancipado. **O Mosaico**: Revista de Pesquisa em Artes, Curitiba, v. 18, p. 55-71, 2020. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/2840>. Acesso em: 08 jun. 2020.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito**: representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Perspectiva e Edições Sesc São Paulo, 2015.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

LAZZARATTO, Marcelo. **Campo de visão**: exercício e linguagem. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

PAULA, Nikita. **Vôo cego do ator no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2001.

PUDOVKIN, Vsevolod. **O Ator no Cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SCHILDER, Paul. **A imagem do corpo**: As energias construtivas da psique. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

### **Rafael Tassi Teixeira**

Pós-Doutor em Cinema e Audiovisual (Universitat Autònoma de Barcelona - UAB). Professor Adjunto do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/UNESPAR). Professor Adjunto da UNESPAR, Campus Curitiba II, e do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCOM/UTP). Líder do Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais – (UTP/CNPq). Contato: rafatassiteixeira@hotmail.com

ISSN 2358-0488 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.

**Ricardo Di Carlo Ferreira**

Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo, pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), na Linha de pesquisa (1): Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Bolsista da Fundação Araucária - FA. Especialista em Metodologia do Ensino de Artes - UNINTER. Graduado em Teatro, também, pela UNESPAR. Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: imagem e experiência estética (UNESPAR/CNPq). Contato: ricodicarlo@gmail.com