



A questão do ator no cinema: diálogos entre Benjamin, Arnheim e Kracauer

Fábio Raddi Uchôa¹

Resumen:

O contexto político-cultural alemão do entre guerras, foi o ponto de partida para uma série de filósofos que pensaram o cinema no contexto da modernidade. W. Benjamin (A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica), R. Arnheim (O cinema como arte) e S. Kracauer (Teoria do cinema), elaboraram debates sobre o cinema influenciados por tal contexto. A passagem do cinema silencioso para o cinema sonoro, a busca de diferenciações entre cinema e teatro, bem como o avanço dos estudos de psicologia acerca do sistema perceptivo humano, motivaram indiretamente as teorias de tais filósofos sobre o cinema. Curiosamente, estes autores compartilham uma idéia específica de ator cinematográfico: um ator que, diferentemente do interprete teatral, limita-se a ser ele mesmo, sem atuar ou interpretar. O principal objetivo desta fala é apresentar as teorias destes filósofos, enfatizando a questão do ator cinematográfico. Será demonstrado que uma mesma noção de ator serve de base para idéias de cinema totalmente diferentes. Enquanto Benjamin e Arnheim exploram as faculdades libertárias do cinema, Kracauer defende um cinema que capta e desvenda a realidade física.

¹ Doutorando pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pesquisa financiada pelo CNPQ.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A questão do ator no cinema: diálogos entre Benjamin, Arnheim e Kracauer

O contexto político-cultural alemão do entre guerras, entre os anos 1920-30, foi o ponto de partida para uma série de autores e filósofos que re-pensaram a arte cinematográfica no contexto da modernidade. Walter Benjamin (*A Obra de Arte Na era de sua reprodutibilidade técnica*²), Rudolf Arnheim (*O cinema como arte*³) e Siegfried Kracauer (*Teoria do cinema*⁴), elaboram debates sobre o cinema levando em conta as influências de tal contexto. A passagem do cinema silencioso para o cinema sonoro, a busca de diferenciações entre cinema e teatro, bem como o avanço dos estudos de psicologia acerca do sistema perceptivo humano, influenciam indiretamente as teorias de tais filósofos sobre o cinema. Estes referenciais os levaram a compartilhar uma idéia específica de ator cinematográfico: um ator que, diferentemente do interprete teatral, limita-se a ser ele mesmo, sem atuar ou interpretar. O principal objetivo desta fala é apresentar as teorias destes autores, enfatizando a questão do ator cinematográfico: forma de atuação, interpretação e gestualidade. Em termos de hipótese, será demonstrado que uma mesma noção de ator serve de base para idéias de cinema totalmente diferentes. Enquanto Benjamin e Arnheim exploram as faculdades libertárias do cinema, em termos de ruptura com a alienação capitalista e com a mera reprodução mecânica da realidade, Kracauer defende um cinema que capta e desvenda a realidade física.

O ator que realiza um teste: Benjamin e A Obra de Arte Na era de sua reprodutibilidade técnica.

² BENJAMIN, W. "A Obra de Arte Na era de sua reprodutibilidade técnica." En. *Magia Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense, São Paulo, 1994. pp.165-196.

³ ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, Mexico, 1996.

⁴ KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, Mexico, 1989.



Benjamin não chega a desenvolver, de forma sistemática, uma teoria a respeito do ator ou do cinema. Estes temas aparecem em uma discussão mais abrangente, sobre as influências da reprodutibilidade técnica no campo das artes. Em *A Obra de Arte Na era..*⁵, a referida reprodutibilidade da obra de arte é definida como um processo novo, desenvolvido ao longo da história e com intensidade crescente. O cinema, por sua vez, é tomado como uma arte exemplar da modernidade e de uma nova forma de exposição: a exposição para as massas urbanas. No caso de um filme, a reprodutibilidade técnica não é uma mera condição para a sua difusão em massa. De acordo com Benjamin, “A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção.”⁶ A forma de produção de um filme, com altíssimos custos, torna a difusão em massa obrigatória.

O cinema é o exemplo de arte sem aura, que não possui mais uma existência única e distante, por mais próxima que esteja. Destaca-se em relação à esfera da tradição, não possui mais autenticidade, é produzido em série. Corresponde às transformações sofridas pelo homem inserido nas massas. Envolve um tipo de percepção onde a capacidade de captar o semelhante no mundo é aguda. Por outro lado, ao distanciar-se da esfera do ritual, o cinema torna-se uma arte com novas funções. Uma delas é a criação de um novo espaço de liberdade, rompendo com a alienação e criando um equilíbrio entre homem e aparelho. Possibilita a experiência do inconsciente ótico, bem como permite uma ação terapêutica sobre as massas, através a recriação de seus sonhos e psicoses.

O tipo de percepção representado pelo cinema, associado às exigências impostas pela sua forma produção, tem reflexos sobre o ator cinematográfico. Os comentários de Benjamin acerca do ator, vale à pena lembrar, dialogam com uma questão primordial para a teoria do cinema no início do séc. XX. Ao lado de teóricos como Kracauer, Arnheim e Balacz, Benjamin defende a autonomia do cinema em relação ao teatro. Seu ponto de partida é a constatação de uma crise vivenciada pelo teatro. No contexto de uma arte baseada na reprodução do mesmo a esmo para as massas, a arte teatral, fundamentada em uma atuação sempre nova e originária, está em crise: “A arte

⁵ BENJAMIN, W. “A Obra de Arte Na era de sua reprodutibilidade técnica.” En. *Magia Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense, São Paulo, 1994. pp.165-196.

⁶ Idem. *Ibidem*. p.172.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original. É óbvio, à luz dessas reflexões, por que a arte dramática é de todas a que enfrenta a crise mais manifesta. Pois nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, e por ele engendrada, a exemplo do cinema, que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator. [...] Desde muito, os observadores especializados reconheceram que os melhores efeitos são alcançados quando os atores representam o menos possível.”⁷

Ao contrário de um ator de teatro, o interprete cinematográfico não representa o seu papel diante de um público qualquer. No estúdio cinematográfico, o ator representa diante de um grêmio de especialistas (diretor, produtor, operador de câmera etc.) que tem o direito de intervir a qualquer momento. Tal característica aproxima o trabalho da execução de um teste, assim como numa partida esportiva. No caso do cinema, porém, o processo é fragmentado. Ao ator, não lhe cabe o direito de ter consciência do contexto total da ação por ele representada. Cada momento/ação é filmado separadamente, a partir de intermináveis repetições que visam à perfeição. Assim, em um certo sentido, o ator corresponde à engrenagem de uma grande máquina. Responde aos estímulos impostos pela câmera e pelo grêmio de especialistas presentes no estúdio. Diante da câmera, o ator cinematográfico executa um teste, comparável àquele de um esportista ou de um operário diante de uma máquina. A especificidade do cinema, entretanto, é que “ele torna ‘mostrável’ a execução do teste, na medida em que transforma num teste essa ‘mostrabilidade’.”⁸

Por outro lado, Benjamin identifica neste processo uma possibilidade de libertação. Há um lado positivo neste tipo de atuação baseado na experiência do teste. O cinema possui um potencial de ruptura que é negado pelo uso capitalista. Há poucas brechas para tal uso libertador. Uma delas ocorre quando os operários, depois da alienação diária diante das máquinas, assistem ao ator na sala de cinema. Representar diante de câmeras e refletores é uma prova rigorosa. “Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana. O interesse desse empenho é imenso.”⁹. À noite,

⁷ Idem. Ibidem. p.181.

⁸ Idem. Ibidem. p.179.

⁹ Idem. Ibidem. p.179.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

em nome das massas, o ator executa uma vingança: “não somente afirma sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.”¹⁰

Abordando de forma dialética os aspectos positivos e negativos do ator cinematográfico, Benjamin cita dois autores do período: Pirandello e Rudolf Arnheim.

A partir do filólogo e escritor de teatro Pirandello, Benjamin evoca o lado negativo da experiência do teste. De acordo com o escritor italiano, o ator de cinema sente-se exilado do palco e de si mesmo. “Com um obscuro mal-estar, ele sente o vazio inexplicável resultante do fato de que seu corpo perde a substância, volatiliza-se, é privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz e até dos ruídos que ele produz ao deslocar-se, para transformar-se em uma imagem muda que estremece na tela e depois desaparece em silêncio.”¹¹ O ator, porém, experimenta uma grande estranheza diante da câmera. Em última instância, está diante da massa. Mesmo que invisível, antes de existir, esta última controla o trabalho do ator cinematográfico. Trata-se, segundo Benjamin, de uma autoridade que é reforçada pela invisibilidade. O referido controle do ator pela massa possui uma aplicação altamente criadora. A estranheza perante a máquina está possivelmente associada à ruptura que, por sua vez, contém um caráter revolucionário. Para o filósofo alemão, a face política deste dispositivo só será desenvolvida quando o cinema se libertar de sua exploração pelo capitalismo. Um dos reflexos da exploração de tal dispositivo pelo capitalismo é o culto do estrelato. As estrelas de cinema ganham vida, apresentadas como mercadorias; as massas ficam sujeitas a uma consciência corrupta, que pode ser manipulada pelo fascismo.

A partir de Arnheim, Benjamin defende que o bom ator cinematográfico, diante da câmera, deve representar o menos possível como se fosse apenas um dos objetos colocados em cena. Assim, o interprete deve ser “tratado como um acessório cênico, escolhido por suas características... e colocado no lugar certo.”¹² Tomado enquanto um mero objeto, o ator cinematográfico não incorpora um personagem. Essa possibilidade lhe é negada: representa a si mesmo. Por meio deste ato, porém, o interprete de cinema

¹⁰ Idem. Ibidem. p.179.

¹¹ Idem. Ibidem. p.179-80.

¹² Idem. Ibidem. p.181.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

abre a todos a possibilidade de fazer cinema. De acordo com Benjamin, a idéia de ser filmado causa grande atração sobre o homem moderno. Ao representar-se a si mesmo diante da máquina, sem a necessidade de um trabalho de interpretação, o ator reafirma tal atração.

Rudolf Arnheim: o cinema como arte e o ator-objeto.

Para escrever aforismo “O interprete cinematográfico”, do texto *A Obra de Arte na Era...*, Benjamin possui grande influência dos escritos de Arnheim sobre cinema, publicados na Alemanha durante a década de 1930. As aproximações entre os pensamentos de Benjamin e Arnheim sobre o cinema não se limitam à citação de um trecho de *O cinema como Arte*; trecho este relacionado à questão do ator cinematográfico. Ambos defendem um tipo de cinema que não se limita à reprodução da realidade filmada. Benjamin explora os usos libertários do cinema, associados à explosão do tempo/espço cotidiano e suas funções políticas e terapêuticas. Arnheim, por sua vez, defende um cinema que se distancia da mera reprodução mecânica da realidade vivida. Em *O cinema como Arte*¹³, o cinema é pensado como uma intervenção sobre a realidade. Entre o evento natural e a sua reprodução na tela do cinema, há uma diferença. O cinema não se trata de uma mera reprodução mecânica do real. As imagens do mundo físico são diferentes daquelas que aparecem na grande tela. É exatamente a referida diferença que faz do cinema uma arte. Segundo Arnheim:

“A obra de arte não é simplesmente uma imitação, ou duplicação seletiva da realidade, mas sim uma tradução de características observadas, para as formas de um meio determinado”¹⁴

Ao tomar o cinema e a arte como uma forma de reorganização da realidade, Arnheim aproxima-se do tipo de realismo teorizado por Pudovkin e Bela Balazs. Estes três autores podem ser aproximados a partir da função dada à montagem, como uma

¹³ ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, Mexico, 1996.

¹⁴ Idem. *Ibidem*. p.14.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

ação que dá novos significados aos planos tomados isoladamente¹⁵. Em *O cinema como Arte*, baseado nos avanços da Gestalt, Arnheim descreve as condições de percepção da imagem cinematográfica. Segundo ele, “Os processos mais elementares da visão não produzem um registro mecânico do mundo exterior, mas sim organizam de forma criadora a matéria prima sensorial, seguindo os princípios de simplicidade, regularidade e equilíbrio que regem o mecanismo receptor.”¹⁶ A ilusão criada pelo cinema é parcial e incompleta. Assim, Arnheim explora as faculdades do cinema que o diferenciam da mera reprodução da realidade. Os pontos de vista presentes no cinema não são meras reproduções. Os mesmos resultam da escolha de uma distância e de um ângulo; pressupõem uma sensibilidade humana. A criação do efeito de profundidade, por exemplo, exige do cérebro humano “compensações” e dispositivos que, por sua vez, não estão presentes na imagem “perspectiva” criado pelo cinema. Outro exemplo é a delimitação do campo de visão: trata-se de algo que está presente no cinema, através da ação das bordas da tela, mas não existe na visão humana. Na época, a imagem cinematográfica era em preto e branco, em oposição à visão humana à cores. Estes são apenas alguns dos elementos tratados por Arnheim, que usa seus escritos para formular uma proposta de cinema como arte. O cinema deve usar as peculiaridades da técnica cinematográfica para conseguir efeitos artísticos.

A referida regra também vale para a questão do ator cinematográfico. Entre as faculdades do cinema, segundo Arnheim, está a utilização do mundo material para expressar sentimentos ou processos mentais. No cinema, existem muitos meios para dar visibilidade externa a acontecimentos internos. Os intérpretes cinematográficos, com seus corpos e faces, fazem parte de tal processo. No campo do cinema, o código de gestos e expressões faciais criado pelos atores se diferencia bastante da representação natural da vida cotidiana. Há um tipo de representação “pura”, baseada na necessidade de não deixar dúvidas ao espectador quando ao sentimento expressado. Na vida cotidiana, muitas pessoas possuem expressões ambíguas, sem utilizar todos os músculos da face.

¹⁵ XAVIER, Ismail. “Do Naturalismo ao realismo crítico.” En. *O discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra, São Paulo, 2005. pp.41-65.

¹⁶ ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, Mexico, 1996. p.14.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

“Mas, em uma boa obra de arte, tudo deve ser nítido [...] e portanto a expressão humana na tela deve ser clara e inequívoca. Por isso, um intérprete deve ser capaz de produzir uma expressão ‘pura’ ”.¹⁷

Arnheim critica o cinema “naturalista” ou narrativo, onde há um destaque exagerado ao gesto e às faces. Trata-se de um exagero gestual que não é visto como artificial pelos espectadores. Mas o autor questiona tal tipo de atuação como “não artística”. Isso, pois tal linguagem criada “serve como truco barato para traduzir qualquer estado mental que se deseje, através de uma linguagem de clichês visuais.”¹⁸ Trata-se de uma linguagem vazia, à qual é contraposto um tipo de atuação baseada na simples presença do ator: “Os grandes interpretes trabalham com um baixo gasto de energia muscular e conseguem um efeito considerável mediante sua própria presença.”¹⁹ Atuando o menos possível, o ator não explicita os sentimentos através de seu corpo. Isso deve ser descoberto a partir da organização das coisas a seu redor.

Num cinema baseado na simples presença dos atores, são utilizados menos interpretes e mais pessoas encontradas por sorte, cujas fisionomias adéqüem-se ao tipo procurado. Os atores e corpos são escolhidos tais como outros objetos de cena, de acordo com sua adequação física ao efeito desejado.

Para Arnheim, os objetos inanimados são tão eficazes para explicitar estados psíquicos quanto os atores humanos. Os movimentos de uma chama de fósforo, ou alguns gestos simples, explicitam muito mais do que expressões faciais.

¹⁷ Idem. Ibidem. p.101.

¹⁸ Idem. Ibidem. p.102.

¹⁹ Idem. Ibidem. p.103.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A tipificação do ator e a reprodução de uma realidade não-encenada: Kracauer e *Teoria do cinema.*

Embora os escritos de Kracauer sobre o cinema remontem às décadas de 1920-30, seu livro sobre a teoria cinematográfica é publicado somente em 1960, nos Estados Unidos. Baseado em notas realizadas a partir de 1949, *Teoria do cinema*²⁰ apresenta o cinema como uma arte que mantém mais ou menos intacta a sua matéria prima. As obras de arte tradicionais consomem a matéria prima de onde surgem. Junto com a fotografia, o cinema e sua câmera registra os fenômenos visíveis pelo que valem em si mesmos. Registrar e revelar a realidade física visível, eis a grande singularidade compartilhada pela fotografia e pelo cinema. Para Kracauer, embora o cinema seja capaz de registrar e revelar a realidade física, há temas e movimentos propriamente ‘cinemáticos’, ou que se adéquam melhor ao meio de expressão cinematográfica.

Para Kracauer, o ponto de partida para definir o ator cinematográfico é a sua diferenciação em relação ao ator teatral. Ambos satisfazem de maneiras diferentes aos seus respectivos meios de expressão. Suas características e funções são diferentes. Para Kracauer, o ator é um elemento que se situa num ponto de confluência entre a vida encenada e a vida não encenada²¹

No caso do teatro, a existência física do ator é incomunicável. Há uma série de procedimentos (maquiagem, gestos e inflexões de voz adequadas) que devem ser executados para sugerir aos espectadores uma imagem do personagem. Seus gestos e expressões são exagerados, estilizados e anti-naturais. No caso do cinema, em contraposição, busca-se uma não-atuação. A possibilidade do primeiro-plano e dos closes limita uma atuação exagerada.

“[...] o ator de cinema deve atuar como se não o estivesse fazendo em absoluto, mas sim como se fosse uma pessoa real que é filmada pela câmera sem aviso prévio. Mais do que atuar, [o ator]

²⁰ KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, Mexico, 1989.

²¹ Idem. *Ibidem*. p.128.



deve *ser* o seu personagem. Em certo sentido é como se fosse o modelo de um fotógrafo.”²²

Ao contrário das teorias de Benjamin e de Arnheim, os escritos de Kracauer defendem um tipo de ator cinematográfico que potencialize a captação e a reprodução da realidade física vivida. Enquanto Benjamin e Arnheim enfatizam as diferenças entre imagem cinematográfica e realidade filmada, Kracauer realiza um movimento inverso. A forma de atuação do ator cinematográfico, para Kracauer, deve respeitar o referido meio de expressão. Assim, a aproximação em relação à fotografia é importante. Cinema e fotografia devem compartilhar a espontaneidade. Em ambos estes meios de expressão, o ator deve transmitir a impressão de uma realidade não encenada. Devem guiar-se pelo fragmentário e pelo fortuito. Sua atuação não pode estar em evidência. Neste sentido, o ator cinematográfico só é fiel a seu meio de expressão na medida em que nos impressiona como um incidente da existência material não encenada de sua personagem. Só assim a vida por ele representada torna-se autenticamente cinematográfica.

Quanto ao processo de escolha dos atores cinematográficos, Kracauer dialoga com os pensamentos de Eisenstein e de Rossellini. Os primeiros planos dão ênfase aos rostos e minúsculos movimentos. Suas fisionomias devem aproximar-se do motivo ou tema principal do filme. Como consequência, os atores são eleitos de acordo com seus traços físicos. Assim, entre os tipos de ator descritos por Kracauer, encontramos destaque aos não-profissionais. Os mesmos parecem exercer uma função importante na teoria do filósofo alemão. No caso de documentários e dos filmes do pós-guerra, especialmente o neo-realismo italiano, é destacada a ação dos atores não profissionais. Sua ação é espontânea, seus gestos possuem a capacidade de reproduzir algo próximo à realidade física. Em alguns casos, a necessidade de refletir a realidade social exige um trabalho de *tipificação*. A partir de Rotha, Kracauer descreve tal processo como a escolha de atores que integrem a realidade a ser registrada e revelada. São escolhidos assim pessoas ou habitantes que façam parte de uma determinada classe ou contexto social, podendo ser consideradas típicas de tal realidade. Assim, o relato cinematográfico é construído a partir de uma realidade que tais não-atores contribuem

²² Idem. Ibidem. p.130.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

para instaurar, na vida real. Trata-se de um processo bastante utilizado por Eisenstein e por Rossellini em seus filmes.

Outra grande diferença entre o teatro e o cinema, tal como apontada por Kracauer, diz respeito à função do ator. No teatro, o homem é a mínima unidade em torno da qual a peça é construída. Tudo está baseado na representação das relações humanas. Isso inclui o cenário, cuja função também é servir de eco para realçar os personagens e sua ação. No cinema, ao contrário, o ator é apenas um objeto entre outros. O cinema não é exclusivamente humano: “Sua matéria é o fluir infinito dos fenômenos visíveis, essas configurações da existência física em constante modificação, que pode incluir manifestações humanas, mas não necessariamente considerá-las seu objetivo principal.”²³ No cinema, portanto, o homem/ator não é o foco principal da narração. É possível que a ação cinematográfica utilize a presença do ator como um mero acessório, um objeto.

²³ Idem. Ibidem. p.133.