INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO TOCANTINS
CAMPUS GURUPI

CURSO DE GRADUAÇÃO DE LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS

LETTÍCIA JAPIASSÚ DE PAIVA CARVALHO

CONSTRUINDO ATRAVÉS DA DESCONSTRUÇÃO:
O emergir do corpo cênico e os métodos de atuação

GURUPI
2020

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO TOCANTINS
CAMPUS GURUPI

CURSO DE GRADUAÇÃO DE LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS

LETTÍCIA JAPIASSÚ DE PAIVA CARVALHO

CONSTRUINDO ATRAVÉS DA DESCONSTRUÇÃO:

O emergir do corpo cênico e os métodos de atuação

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Prof. Ms. Adailson Costa dos Santos, Coorientador Prof. Esp. Fernando França Naves, como requisito final pra obtenção do grau de Licenciada em Artes Cênicas.

GURUPI

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecas do Instituto Federal do Tocantins

C331c Carvalho, Lettícia Japiassú de Paiva

Construindo através da desconstrução : o emergir do corpo cênico e os métodos de atuação / Lettícia Japiassú de Paiva Carvalho. – Gurupi, TO, 2020.

41 p. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Cênicas) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins, Campus Gurupi, Gurupi, TO, 2020.

Orientador: Me. Adailson Costa Dos Santos
Coorientador: Esp. Fernando França Naves

1. Teatro. 2. Cinema. 3. Atuação. I. Santos, Adailson Costa Dos. II. Naves, Fernando França. III. Título.

CDD 792

A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio, deste documento é autorizada para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Elaborado pelo sistema de geração automatica de ficha catalográfica do IFTO com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

AGRADECIMENTOS

O sentimento é de muita gratidão e agradeço primeiramente a Deus pelo dom da vida, à Nossa Senhora e meu anjo da guarda, por sempre guiarem os meus caminhos.

Agradeço a minha família, os meus pais e minha irmã, por todo incentivo, compreensão e por cada oração. Eu amo vocês, meus maiores exemplos!

Aos meus amigos, pela amizade de sempre, que mesmo perto ou longe estiveram em torcida por mim.

Aos meus professores, minha admiração e carinho por cada um de vocês pela dedicação e ensinar da arte. Guardo comigo todas as lições e incríveis experiências.

Ao meu coorientador Fernando, por cada palavra amiga, pelo seu entusiasmo que em tantas vezes me ajudou. Obrigada de coração!

Ao meu orientador Adailson, pela confiança, incentivo e pela paciência nas correções, correria e momentos que estive indecisa. Minha gratidão, Dailson!

A minha banca, todo carinho! Gratidão, Marly (super mãezona desde o início dessa jornada)! Gratidão, Jamila (já te admiro de longe pela incrível artista que é)! e Gratidão, Taiom (mestre amigo, mesmo com todas as suas obrigações esteve pronto a me ajudar)!

Ao Instituto Federal do Tocantins, pela dedicação de cada servidor na busca do melhor para o nosso curso de Artes Cênicas.

Por fim, agradeço por cada artista que conheci, por cada grupo que fiz parte e ao meu atual grupo de Teatro, Motirõ. Meu coração é grato por tanto aprendizado, vocês me inspiram!

Todas as artes contribuem para a maior de todas as artes, a arte de viver.

*(*Bertold Brecht)

RESUMO

Este trabalho intitulado “Construindo através da desconstrução: O emergir do corpo cênico e os métodos de atuação”, surge primeiramente com uma análise histórica das artes do teatro e do cinema, bem como registrando seus inícios e transformações, além do surgimento de métodos de atuação, tendo como basilares em discussão, nomes como: Constantin Stanislavksi (1863-1938) e Sanford Meisner (1905-1997) para proporcionar a atores e acadêmicos de teatro referenciais, que discutam as possibilidades e dificuldades que encontram ao dialogarem entre as duas linguagens. Sendo assim, este trabalho ainda discute com a real e próxima experiência pessoal e de atores que vivenciaram projetos semelhantes aos que instigaram esta referida pesquisa. Por fim, esta pesquisa pretende auxiliar outros atores em início de percurso artístico para que estes possam perceber suas dificuldades e inseguranças ao transitar nestes ambientes cênicos, tenham referencial de que a desconstrução em si faz parte do processo de amadurecimento e construção cênica.

Palavras-chave: Teatro; Cinema; Métodos de atuação; Desconstrução; Construção.

ABSTRACT

This research entitled “Building through deconstruction: Emerge of the scenic body and the methods of acting”, appears first with a historical analysis of the arts of theater and cinema, as well as recording their beginnings and transformations, in addition to the appearance of acting methods , having as bases in discussion, names like: Constantin Stanislavksi (1863-1938) and Sanford Meisner (1905-1997 to provide referential actors and academics of theater who discuss the possibilities and difficulties they encounter when dialoguing between the two languages. Thus, this work still discusses with the real and next personal experience and that of actors who have experienced projects similar to those that instigated this research. Finally, this research intends to help other actors at the beginning of their artistic journey so that they can perceive their difficulties and insecurities when traveling in these scenic environments, have reference that the deconstruction itself is part of the process of maturation and scenic construction.

Keywords: Theater; Movie theater; Methods of Acting; Deconstruction; Construction.

Lista de Ilustrações

Figura 1: Figuras rupestres em cavernas 11

Figura 2: Teatro Grego semi-arena de Epidaurus 13

Figura 3: Carruagem com procissão ao deus Dionísio 14

Figura 4: Constantin Stanislavski 17

Figura 5: Sanford Meisner 24

Figura 6: Primeira vez em cena 31

Figura 7: Gravação da série O escolhido 32

Figura 8: Artista Jamila Facury 34

Figura 9: Artista Fernando França 36

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9
1.0 O berço histórico que nos leva ao teatro e cinema em suas origens e transições 11
1.1 Caminhos que ligam mimese e religiosidade 12
1.2 Séc. 19 e início do 20 – Stanislavski - Mimese da realidade 16
1.3 Cinema: herança teatral 18
1.4 Imagem em ação muda 19
2.0 “TODO MUNDO ATUA, AGE E INTERPRETA” 22
2.1 Um estado criativo chamado Stanislavski 24
2.2 Conflitos de atuação e a necessidade de acertar em cena 26
3.0 ATORES, EXPERIÊNCIAS E PERSPECTIVAS 30
3.1 “A câmera só pega a verdade, uma verdade sem exagero!”, com Lettícia Japiassú 30
3.2 “Fique parecendo uma parede”, com Jamila Facury 34
3.3 “Temos”, com Fernando França 36
CONCLUSÃO 38
REFERÊNCIAS 40
SITES DA WEB 41
ENTREVISTAS 41

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu de uma inquietação pessoal, a partir de uma experienciação artística na qual foi proporcionado uma imersão ao personagem diante de uma construção de interpretação cinematográfica. O processo surgiu com base em uma desconstrução sistemática do ator, que já traz consigo uma vivência teatral por estar rotineiramente acostumado com esta linguagem, na perspectiva de ser levado para uma área de atuação que o cinema necessita, visando encontrar um corpo cênico predisposto à construção da personagem proposta.

O Teatro e o Cinema são duas artes que apesar de possuírem um parentesco histórico, são linguagens que se diferem em suas práticas artísticas e composições de personagens, mas que buscam transmitir uma verdade, seja ela no palco ou no enquadro de uma câmera. E dentro de sua vivência, é preciso que haja uma construção da personagem que parte do princípio de métodos, estes que compõem tanto a arte teatral como a cinematográfica, porém, se divergem na construção e transmissão de tais.

É importante ressaltar que, mesmo havendo aplicabilidades semelhantes de métodos nas duas artes, cada processo varia, de acordo com a sua proposta e dessa forma poderão obter-se resultados diferentes, pois nem sempre o sistema útil na construção teatral caberá na cinematográfica, o que pode ocasionar conflitos expressivos e que o ator precisa lidar. Dessa maneira, percebendo que as técnicas podem caminhar nas duas artes, podemos pensar: como o ator lida com esse conflito expressivo, tendo que fornecer um material cênico diferente do qual ele está habituado? Quais desconstruções precisam ocorrer para que o trabalho desse ator contemple a cena proposta? Do mesmo modo, quais as diferenças e as similaridades que o mesmo encontra entre esses processos/técnicas de atuações?

Na busca de compreender esses dilemas, a pesquisa também almeja auxiliar iniciantes, atores e atrizes, que estão em processo de construção e transição entre teatro e cinema, com base em suas concepções e correlações ao abordar o contexto histórico de cada. Utilizaremos relatos de experiências e técnicas que possam ser aplicadas pelas mesmas, a fim de aprofundar a importância dos diferentes métodos de construção que o ator pode enfrentar ao explorar nestes ramos.

Para entender os fundamentos da pesquisa, alguns autores serão tomados enquanto referência na base teórica, dentre eles: Margot Berthold, Constantin Stanislavski, Sanford Meisner, Harold Guskin, dentre outros que caminham nessa temática. Logo, se fez necessário a análise de livros como “A preparação do ator” (STANISLAVSKI, 1994) e “A construção da personagem” (STANISLAVSKI, 2014), por apresentarem um dos grandes sistemas criados e difundidos pelo mundo para o trabalho de preparação do ator de teatro, tal como a prática das diferentes formas de atuar em “Como parar de

atuar" (GUSKIN, 2015). Outras demais referências abordam também a composição cênica, seu histórico, conceitos e práticas.

Iniciando com a contextualização, o primeiro capítulo intitulado "O berço histórico que nos leva ao Teatro e o Cinema em suas origens e transições", busca viajar pela origem das manifestações teatrais, desde o teatro primitivo enquanto representação ritualística, que se propagou entre as civilizações como a grega séculos mais tarde, propiciando o estabelecimento do teatro enquanto representação artística. O capítulo ainda perpassa pela Idade Média e pela Commedia Dell'Arte, enfatizando os métodos da construção de seus personagens, através de seus gestos e estereótipos da sociedade, que são estudados e inspiram artistas até os dias atuais. Ainda no mesmo capítulo é discutido sobre o surgimento dos métodos de atuação, no século XIX e como influenciaram o teatro e o início do cinema, sendo um referencial até os dias de hoje para ambas as artes.

O segundo capítulo busca apresentar o método de Stanislavski como sendo o primordial para a preparação e formação dos atores de teatro e posteriormente fora aprimorado para o cinema. O mesmo ainda debate os métodos de atuação influenciados pelos aprendizes de Stanislavski surgidos após um contato com o seu sistema e logo depois levado e difundido pelos Estados Unidos. O capítulo "Todo mundo atua, age e interpreta" finaliza ao refletir a arte cinematográfica enquanto composição cênica, evidenciando as problemáticas que os atores de teatro encontram ao construir seu personagem e inseri-lo em cena e como os métodos podem auxiliá-lo neste processo.

E por fim, o terceiro e último capítulo "Atores, experiências e perspectivas", culmina na análise pessoal de experiências adquiridas ao qual pude observar as dificuldades e relações encontradas no trajeto cênico percorrido com o teatro e o cinema, tendo ainda, o ponto de vista de mais dois atores que vivenciaram esse universo unilateral da representação cênica.

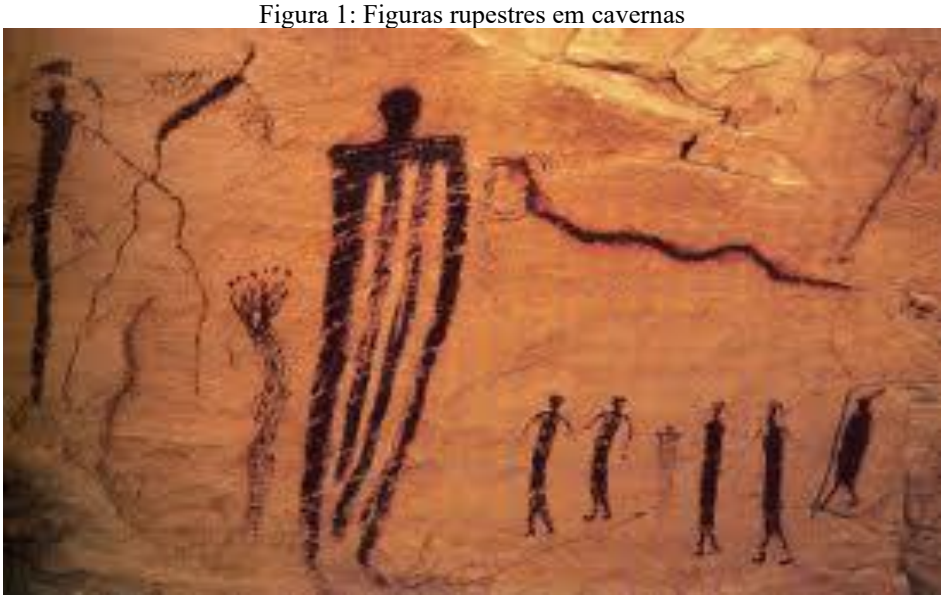
É partindo do encontro do teatro e cinema e da capacidade pela qual o ator pode experienciar dessas linguagens que a pesquisa busca viajar pelo histórico de cada uma das duas vertentes, a fim de discutir pontos que afetam esse ator e como o mesmo reage e precisa lidar diante tal processo de transição.

1.0 O BERÇO HISTÓRICO QUE NOS LEVA AO TEATRO E CINEMA EM SUAS ORIGENS E TRANSIÇÕES

"O Teatro é tão velho quanto a humanidade" (BERTHOLD, 2001, p.1) é a partir dessa concepção que aponta o quão antigo o Teatro se mostra em nosso meio que iniciamos esta pesquisa. Partindo deste princípio acredita-se que o Teatro, ainda em seus pequenos traços, tenha surgido na pré-história, lugar primitivo em que os homens realizavam seus rituais e danças como formas de celebração, de modo que mergulhavam em expressões artísticas e teatrais sem saber que as faziam.

O nascimento da arte teatral surge com o próprio homem primitivo de forma ritualística, a partir de suas ações cotidianas, como a encenação enquanto celebração da caça, batalhas, disputas entre tribos e, principalmente, como celebração dos mistérios da natureza como a chuva, o sol e o fogo. Assim, "o homem personificou os poderes da natureza. Transformou o Sol e a Lua, o vento e o mar em criaturas vivas que brigam, lutam e disputam entre si e que podem ser influenciadas a favorecer o homem por meio de sacrifícios, orações, cerimônias e danças." (BERTHOLD, 2001, p. 2).

Figura 1: Figuras rupestres em cavernas



Fonte: https://media.preziusercontent.com/converted/6/6/c/0fdea0814152f6106954fa5b27dda51eb329d.jpe>: Acesso em: 17 de novembro de 2020 às 11h30.

Quando pensamos sobre a necessidade de representar tudo aquilo que está a sua volta, percebemos o poder da imitação, também conhecida como "mimese" segundo o Dicionário do Teatro mimese é a "imitação ou a representação de uma coisa. Na origem, mimese era a imitação de uma pessoa por meios físicos e linguísticos, porém esta 'pessoa' pode ser uma coisa, uma ideia, um herói ou um deus." (PAVIS, 2008, p. 241). Todo esse poder da mimese viaja anos adiante como uma herança deixada pelo Teatro, para além dos grandes mímicos, como Marcel Marceau (1923-2007),

Charles Chaplin (1889-1977) e Etiene Decroux (1898-1991), a imitação é o tecido básico para a interpretação, ou seja, a imitação é a lenha que queima no motor do teatro.

No intuito de mimetizar os acontecimentos dos seus dias o homem pré-histórico dava o pontapé inicial na história do teatro. Despertava ali a necessidade da imitação como forma de comunicação de conteúdo. É a partir desta mimese do cotidiano, ricamente representadas pictoricamente nas pinturas rupestres, que consideramos o início do teatro como mimese, bem antes do conceito teórico surgir na Grécia. Tal como afirma Moussinac:

> O homem imita por utilidade, e a primeira imitação é, sem dúvida, a do animal, que ele tem necessariamente de matar. Em redor do fogo, onde a horda se reúne, as sombras facilitam o mistério; o movimento das chamas convida o corpo a dançar, enquanto sobre as faces os reflexos modelam uma máscara; um homem serve-se então do seu corpo para comunicar com e os seus movimentos criam a primeira linguagem. Este jogo mimético é já teatro; oferecendo-se em espetáculo, o homem é já um ator. (MOUSSINAC, 1957, p. 7)

Ao adentrar nesse espaço de mimese, a forma de imitação adotada por esse homem também pode ser compreendida como pantomima, “arte de identificar o homem com a natureza e com os elementos próximos de nós” (MARCEAU apud BERTHOLD, 2001, p.1) e, logo, para fortalecer essas representações, elementos eram utilizados para sua composição corporal, tais como máscaras, peles de animais e pinturas que expressavam o seu modo de agir e sua cultura nesse período. Também deve-se pensar no seu local de representações, visto que “o palco do teatro primitivo é uma área aberta de terra batida. Seus equipamentos de palco podem incluir um totem fixo no centro, um feixe de lanças espetadas no chão, um animal abatido, um monte de trigo, milho, arroz ou cana-de-açúcar.” (BERTHOLD, 2001, p. 4), e todo esse conjunto revela seu espaço de mimese, ou seja, espaço de imitação que caminha para o espaço cênico do Teatro.

É interessante pensar o quanto é intrínseco a herança que carregamos deste teatro primitivo, se pensarmos que ainda utilizamos a mimese enquanto forma de representação e transmissão de mensagens. Em forma de análise para que formemos uma demonstração, pensemos na professora de educação infantil, que ensina seus pequeninos por meio de representações, de animais ou de outros seres humanos, de objetos, aproximando-os da realidade através da arte de forma lúdica. Nestas ações percebemos aqui que as raízes da representação primitiva ainda estão em nossa comunicação.

1.1 Caminhos que ligam mimese e religiosidade

Ao longo dos anos, a influência da arte teatral presente nas mais diversas formas de ritos e celebrações, se propagou entre os povos e culturas, e é nesse caminho que as representações cênicas se desenvolvem, o que antes era representado como forma ritualística e de sobrevivência, passa a ser

envolto por uma nova perspectiva do homem e sua relação com a própria arte, que se permite descobrir e expressar-se com novas ideias e anseios artísticos, assim como afirma Roriz:

> A sociedade evolui e a arte de representar acompanha esta evolução. Ao longo de mais de vinte séculos desde a Antiguidade, o Homem exorta suas relações interpessoais, o passado de seu povo, suas expectativas para com o futuro, seus receios, seus ideais e seus desejos através da arte teatral." (RORIZ, 2014, p. 12)

É nesse novo ideal de arte teatral que as religiões encontram um espaço para difundir suas crenças. A imitação presente no primitivo passa a fazer parte do cotidiano em uma relação estreita com as crenças e o campo religioso, tal como o misticismo de vários povos ao longo da história e assim o Teatro passa a nascer de algumas religiões. Essa relação de Teatro e Religião se protagoniza em palcos de diversos lugares, e o primeiro palco de maior protagonismo é a Grécia, grande referência de mitos. É nela que o Teatro Ocidental se destaca em torno de suas simbologias e manifestações sagradas e passa a ter um local a ser assistido.

Figura 2: Teatro Grego semi-arena de Epidaurus



Fonte: https://www.newhistorian.com/wp-content/uploads/2016/09/architecture-epidaurus-2-1.jpg
Acesso em: 17 de novembro de 2020 às 11h38.

Por serem politeístas, os gregos adoravam vários deuses e assim realizavam cultos e sacrifícios de adoração com danças e representações dramáticas, como afirma Margot Berthold,

> O teatro é uma obra de arte social e comunal: nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas. (BERTHOLD, p. 103)

E é nesse período, final do séc. IV, que começam as homenagens ao deus grego Dionísio, cultos e rituais ao deus do vinho e da fertilidade e “quando os ritos dionisíacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele se tornou o deus do teatro.” (BERTHOLD, p. 103). É a partir dessa combinação de arte e poesia, juntamente à dança e cânticos, que originam a tragédia e o teatro.

Figura 3: Carruagem com procissão ao deus Dionísio



Fonte: http://www.usu.edu/markdamen/ClasDram/images/04/dionysiacprocessionsmall.jpg
Acesso em: 17 de novembro de 2020 às 11h54.

Naquele momento a representação teatral era realizada pelo “Coro”[1]. Neste momento, outro elemento teatral surge, o papel do ator. Segundo Berthold (2001), Téspis, que era um cidadão local ativo no coro, parte de uma ideia que renova todo o contexto de suas representações na época, ele se destaca como solista e assim cria o “respondedor” do coro, um papel individual que dá origem ao que mais tarde terá o título de ator, o que dá mais força a difusão da tragédia e comédia.

Os espetáculos passam a atrair público de diversos lugares, o coro passa a ingressar mais cidadãos em suas apresentações, as peças passam a serem escritas por grandes poetas e estes a compor nesse meio artístico, que desenvolvem cada dia mais profissionalmente. Durantes esse período, grandes poetas como Ésquilo (524 a.C - 455 a.C), Sófocles (406 a. C - 497 a.C) e Eurípedes (480 a.C - 406 a.C), se destacam com suas dramaturgias de abordagem dramática e profunda da natureza humana, representadas em peças de caráter fortemente trágico, retratando as paixões, justiças, conflitos e destinos.

Já a comédia surge depois ao trazer o caráter cômico e ridicularização de seus costumes e comportamentos, além de ridicularizar o julgamento dos deuses para com os humanos. Sendo também responsável pela adequação do espaço cênico para espaços menores e criando assim uma

[1]Termo comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, coro de signa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados. Em sua forma mais geral, o coro é composto por forças *(actantes)* não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores: "Os coros exprimem ideias e sentimentos gerais, ora com substancialidade épica, ora com impulso lírico" (HEGEL. 1832: 342). Sua função e forma variam tanto ao longo do tempo, que se faz necessária uma breve rememoração histórica. (PAVIS, 2008 p. 73)

“popularização das encenações”, permitindo assim o acesso dos trabalhadores gregos às apresentações. Sendo assim considerado, um tataravô do teatro popular como conhecemos hoje.

Essa experiência teatral exercida pelos gregos revela como a trajetória do teatro foi se compondo naturalmente e se desenvolvendo mundo a fora, o que antes se manifestava nas celebrações de rituais, deu-se lugar às expressões cênicas e elementos que conhecemos hoje, uma evolução também vista no primitivo, de uma prática artística sendo exercida de forma empírica e se transformando ao longo de todos os anos, contudo, ainda com um cunho sagrado.

Ao decorrer dessa construção e evolução cênica, o teatro vai além de pequenos palcos e locais de apresentação, tem um valor ainda maior para o público que só expandia para obter de seu conteúdo, mas também para os atores, que agora em espaços menores eram ainda mais vistos e sua expressividade e sua encenação deveriam ser ainda mais latente, para tocar o espectador com seu gestual e sua fala. Logo, o palco é levado para uma nova e maior arquitetura, pronta para receber novos espetáculos e espectadores.

Séculos e séculos adiante, na Idade Média após a glorificação de deuses e outros heróis, a mímica passa a buscar e encontra-se num “lugar comum” e fácil acesso entre as pessoas, em suas diversas regiões, um lugar em que a mimese fazia parte das relações cotidianas, representando homens e mulheres e seus convívios.

> Desde tempos imemoriais, bandos de saltimbancos vagavam pelas terras da Grécia e do Oriente. Dançarinos, acrobatas e malabaristas, flautistas e contadores de histórias apresentavam-se em mercados e cortes, diante de camponeses e príncipes, entre acampamentos de guerra e mesas de banquete. À arte pura unia-se o grotesco, a imitação de tipos e a caricatura de homens e animais, de seus movimentos e gestos. [...]“o mimo *(minllls)* prestava atenção no povo anônimo, comum, que vivia à sombra dos grandes, e nos trapaceiros, velhacos e ladrões, estalajadeiros, alcoviteiras e cortesãs. Cada região supria o mimo de suas próprias figuras características e conceitos locais.”. (BERTHOLD, p.136)

Essa imitação prima a exploração de movimentos e gestos, vistos em cenários de diversos lugares, com destaque em particular na Itália, que ganha popularidade com uma representação teatral que surge de famílias itinerantes, a famosa Commedia Dell’Arte, a qual inicia-se no séc. XVI como um teatro popular repleto de improvisos e com personagens fixos, que anos mais tarde se torna grande referência e influência em todo o meio teatral. Por serem itinerantes, ou seja, viajantes, apresentavam-se em várias regiões por entre ruas e praças, levando ao público uma comédia improvisada, com piadas e sátiras, de forte caráter crítico, envoltos da representação, como afirma BERTHOLD (2001),

> Os atores dellarte eram, no sentido original da palavra, artesãos de sua arte, a do teatro. Foram, ao contrário dos grupos amadores acadêmicos, os primeiros atores profissionais. Tiveram por ancestrais os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores. Seu impulso imediato veio do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas. A commedia dell’arte estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação. (p.353)

A essência destes atores se dá em cada gesto e emoção transmitida pelo trabalho corporal que se destaca, pois expressa e se desconstrói para satirizar a burguesia e se materializa em corpos que trazem consigo "tipos" que são extracotidianos, por meio da improvisação cênica, tendo em seu alicerce a mimese, que dá a ela esta função cômica. Ao unir com uso da máscara, que se torna elemento fundamental para cada personagem, os atores absorvem o seu tipo, dando ao público a visualização evidente das personas ali representadas, como: o patrão, os servos, os oficiais etc.

A caracterização com figurinos e adereços somam nesta transformação do ator em um personagem expressivo e resgata em seu corpo a presença da mímica em suas ações, gestos e movimentos acrobáticos, um trabalho de construção através do corpo, que se torna-se inspiração para gerações futuras de atores e atrizes, que viriam a serem influenciadas por este estilo de atuação.

1.2 Séc. 19 e início do 20 – Stanislavski - Mimese da realidade

Ao correr dos séculos, o teatro, assim como a sociedade, evoluiu, sobretudo, seus conceitos de sociedade e representação, mas as heranças consolidadas no berço da civilização primitiva ainda se mantiveram presentes com o surgimento das técnicas de atuação. O século XIX conta com inúmeras influências do realismo, ao abordar questões sociais e retratos da vida cotidiana, com críticas presentes em dramaturgias que alcançavam o público e outros autores da Europa, em maior destaque a França, como afirma Roriz (2014):

> O teatro realista francês era composto por um grupo seleto de dramaturgos que buscava retratar a vida das ruas de Paris, abordando questões sociais e apresentando suas personagens como fruto de seu meio (cuja máxima é 'a subjetividade faz o homem'). (RORIZ, p. 75)

A evolução da tecnologia e dos conhecimentos humanos difundida na Europa foram incisivas na transformação da realização do teatro, durante muitos séculos o fazer teatral expressou os anseios humanos sem o compromisso de refletir a realidade como ela é, contudo:

> As técnicas de representação evoluíram consideravelmente nos últimos 150 anos. Os progressos da iluminação, notadamente, permitiram uma percepção cada vez mais apurada, pelo público, do que se passa em cena, e da mímica dos atores. (ROUBINE, 1987, p. 28)

Assim sendo, o público passou a ter uma relação direta com o espetáculo, inserindo-se na representação como um espelho de sua própria realidade. O compromisso com a realidade firmado no teatro do séc. XX trouxe ao espectador uma nova forma de assistir e viver o teatro, agora este se via ali representado no espaço da cena, tendo as questões que ele vivenciara em sua própria vida expostas, o que dava forças às representações encenadas em sua época, distanciando-se de representações como se via em diversas obras de William Shakespeare (1582-1616).

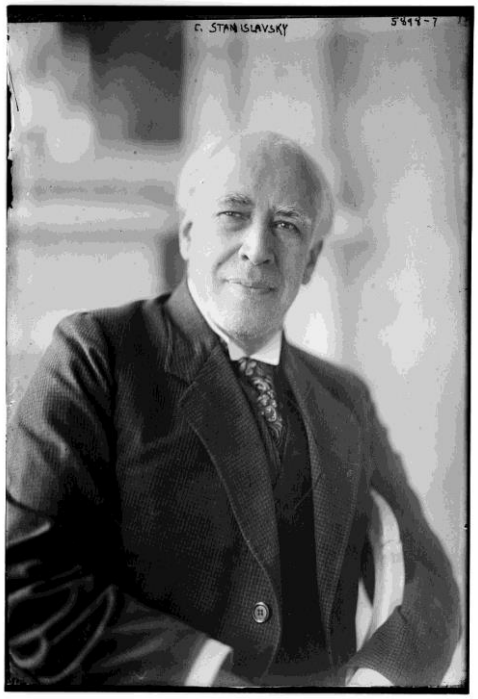
A ideia de imitação da realidade se torna mais presente nas práticas teatrais, o que levava o ator a buscar referenciais de novos estudiosos que surgiam na Europa. A arte teatral se moldava de formas diferentes por olhares individuais, movimentos artísticos caminhavam de forma diferente de um país para o outro.

A imersão ao naturalismo cênico neste trabalho evidenciado, tem como base os padrões que definiram a formação do ator enquanto ser "natural", no século XX, possibilitado de se moldar em sua própria construção, na perspectiva de extrair o essencial de seu laboratório íntimo e conseguir gerir com leveza uma relação com seu personagem, podendo desligar-se do mesmo quando necessário, sem nenhuma carga ou prejuízos emocionais.

Durante os anos que se seguiram na primeira metade do século XX, surgiram novas técnicas de atuação, que exploraram esta relação com a realidade encenada. Se pensarmos em nomes que foram a fundo nesta pesquisa para correlacionar o papel do ator em confronto com a entrega aos sentimentos e ações que expressassem o mais visceral em sua representação, adentraremos nos estudos de Constantin Stanislavski (1863-1938), que envolve o ator em um conhecimento sobre seu papel e como dar sentido através de estudo e preparação.

> O que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado. Mesmo ficar sentado deve ter um propósito, um propósito específico e não apenas o propósito geral de ficar visível para o público. Temos de ganhar nosso direito de estar ali sentados. E isso não é fácil. O que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado. (STANISLAVSKI, 1982, pág. 65).

Figura 4: Constantin Stanislavski



Fonte: https://tile.loc.gov/storage-services/service/pnp/ggbain/35300/35320v.jpg#h=1024&w=741
Acesso em: 17 de novembro de 2020 às 12h17

Ressaltando que, um ator em sua trajetória é construído a partir de suas experiencias e essa "mimese da realidade", é metamorfoseada em sua estética, de acordo com a proposta que o ator está imerso. Sendo que, cada espetáculo e/ou filme são diferentes em seus gêneros e estéticas, logo a aplicabilidade de técnicas e métodos são alterados conforme a necessidade de interpretação. O ator necessita conhecer-se, no que lhe é cabível em sua construção, para que haja coesão sobre a construção cênica e o personagem criado, contudo, este necessitará da figura de seu diretor/preparador para auxiliá-lo neste caminho de conhecer-se e conhecer o seu personagem.

1.3 Cinema: herança teatral

Falar de Cinema vai muito além de assistir a estreia de um aguardado filme após ver o seu trailer e inúmeras divulgações e, logo depois, ir se entreter por algumas poucas horas. Falar de cinema é adentrar em um mundo real e ao mesmo tempo utópico, é compreender a evolução de uma arte, é conhecer o seu rico contexto histórico, é consumir o produto de uma indústria poderosa e adentrar em novas percepções humanas da realidade e suas simbologias.

Ao nos enxergarmos como grandes consumidores da indústria cinematográfica, percebemos que a busca pela mesma ultrapassa muitas outras práticas das linguagens artísticas, mas ao mesmo tempo engloba essas linguagens em suas produções, como a música, fotografia, dança, corpo, voz, e que muitas vezes depende de determinados elementos, segundo sua proposta, para sua execução. É interessante lembrar que o Cinema que conhecemos hoje precisou atravessar toda a história da prática teatral e linguagens artísticas para se tornar a conhecida sétima arte, vista também como uma herança do Teatro, este que precisou se descobrir e assim se evoluir para o advento de uma nova linguagem.

A base para toda essa produção surge da união de imagem e movimento captadas pelas câmeras e que, com os avanços tecnológicos, abre atualmente um leque de infinitas possibilidades. O que antes acreditava-se ser estático, de um nascimento mudo, sem perspectiva de sons e cores, se mostra além do estado real que vemos ao nosso redor e se remodela para algo único, que era até então impossível de se realizar e hoje é capaz de se renovar além do que já conhecemos. Acompanhamos um cinema que nunca se torna velho, tendo em vista sua trajetória por tantas gerações, sempre expandindo algo novo, com outra visão, ideologia e respectivamente, uma produção que quebra recordes anualmente, sendo este o grande foco e missão das empresas que lucram na realização de filmes, séries, documentários e afins.

A conquista que o Cinema reflete atualmente é fruto da arte que evoluiu de pequenos passos, da sua indústria que não para, nem por um segundo, na busca de renovar-se no mercado de pesquisas e práticas que se uniram à tecnologia e que hoje carregam uma enorme bagagem.

1.4 Imagem em ação muda

Imagine uma tv ligada, sem som e sem cores, apenas com uma imagem preto e branco, com uma pequena ação ou paisagem sendo transmitida naquele canal. Nossa primeira reação ao ver é tentar aumentar o volume -sem sucesso, e, logo após, pegar o controle remoto e mudar daquele canal, porque a antena da sua casa pode estar com sinal ruim, certo? Isso porque estamos habituados a ouvir diversos sons, vozes, diálogos e ver cores de saturação que nos aproximam do nosso meio comum e natural. Porém, em outro período da história, assistir um filme mudo, acompanhado da ausência de cores, era algo totalmente novo e de uma experiência fantástica para quem assistia, ainda pela ausência de estudos e da tecnologia que adquirimos hoje, e ainda assim tornou-se na época um grande sucesso e um marco na indústria cinematográfica, sendo esta a sua primeira fase, a era da imagem, o cinema mudo.

O cinema surge com o famoso Cinematógrafo, termo criado pelo francês León Bouly (1872-1932) e logo depois patenteado por dois irmãos franceses, Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862-1954) e Louis Jean Lumière (1864-1948), mais conhecidos como os irmãos Lumière. Eles desenvolveram uma máquina capaz de filmar e projetar imagens em movimentos, os primeiros curtas da época, que foram apresentados ao mundo em sua primeira exibição em Paris no ano de 1895. A cenas continham o cotidiano de empregados que deixavam a fábrica Lumière e a chegada de um trem à estação, este causando susto e admiração para quem assistia pela primeira vez.

A partir desta exibição outro capítulo se inicia, na presença de um mágico ilusionista que estava na plateia, Georges Méliès (1861-1938), ao se encantar com o cinematógrafo e liderar no desenvolvimento de um novo cinema que estava por vir. Entre estudos e práticas, Méliès torna-se o mais importante cineasta da época ao desenvolver novas técnicas e efeitos simples que deram pontapé para novas produções de curtas e filmes além da Europa, um cinema inteiramente visual e sem som.

Neste momento é importante ressaltar o papel do ator no início do cinema, a sua construção e experiência ao estar de frente para uma câmera e os elementos que agregaram para a sua atuação. O cinema enquanto mudo já era um marco no período de sua ascensão e levou consigo artistas a terem novas oportunidades de experiências que renovaram a forma de atuação e crescimento artístico, como Charles Chaplin, assim como os icônicos Oliver Hardy (1892-1957) e Stan Laurel (1890- 1965) mais conhecidos como: “O gordo e o magro”.

Aslan (1994) afirma que “No início, ator de cinema foi um ator de teatro que descobria registro da câmera. Preso somente a pantomima, exagerava muitas vezes seus movimentos.” (ASLAN, p. 211). Um exemplo básico é que Chaplin antes de se tornar o mais conhecido e importante ator de cinema de sua época veio do teatro, onde atuava com sua mãe e irmão, e percebe-se que os mecanismos de atuação que aplicou por vários anos no palco o deram a presença de cena para desenvolver uma

atuação única e memorável que permanece viva mesmo após seus filmes terem quase cem anos de existência. Sendo assim, neste momento da história, ocorre a transição dos atores para o cinema, de forma natural este processo vai se tornando tradicional para os atores de teatro.

> O cinema dos primeiros tempos foi interpretado por atores de teatro que tendiam a exagerar seus jogos fisionômicos. Até os movimentos 'naturais' de uma atriz do Teatro de Arte de Stanislavski foram considerados exagerados pelo diretor Pudovkin. Movimentos inúteis em demasia se enxertavam em um sentimento sincero: 'Ela recuava, tomava a cabeça entre as mãos, executava um sem-número de movimentos que me horripilavam um a um por seu caráter exagerado', o advento do cinema falado inquietou todos os criadores. (ASLAN, 1994, pg. 209).

Algumas grandes ações eram exigidas no ambiente cinematográfico para que o ator se adequasse no mesmo, entre elas, estava a prática de combater a teatralidade e usar uma desdramatização, um exercício de desconstrução, já que o corpo cênico do ator estava habituado com a interpretação teatral, seus elementos e percepções de espaço cênico. Aslan exemplifica:

> O ator não mais se desloca em função do espaço cênico, mas em função da câmera. Deve ficar 'no campo', restringir sua mímica, seus movimentos. Não é mais senhor do espaço. É a câmera que muda de distância em relação a ele, é a objetiva apontada para ele que varia, ele não escolhe o ângulo sob o qual se apresentara aos olhares, e o sentido de sua fala pode ser modificado por esse movimento. Sua experiência teatral parece atrapalhar. (ASLAN, p. 213)

Ao compreender isso, o ator sofre uma grande mudança e busca se adaptar neste universo, que além de se deslocar para outra forma de atuação, teve que explorar um "novo corpo", expressões faciais e principalmente movimentos que fossem externar, mesmo que comedidamente, seus comportamentos e sentimentos, a fim de suprir a ausência da voz.

Essa comédia no cinema mudo gera um novo olhar no campo cinematográfico, transmite tudo ao telespectador de forma simples, com o uso do corpo, truques, efeitos de ilusão, que independem da fala e da necessidade de falas.

> No momento em que se percebe que o cinema pode contar histórias, e que essas histórias podem ser encenadas, aí se busca toda uma linguagem que existia no teatro e tenta-se adaptar essa linguagem para esse novo meio de comunicação. Surge, então, uma nova separação, agora dentro da equipe de filmagem: de um lado, permanece necessária a figura do cinegrafista, que é o cara que conhece a câmara, que faz com que as imagens sejam registradas corretamente pela câmara; mas, por outro lado, passa a haver também a necessidade de alguém que faça com que os atores encenem aquilo de uma maneira correta, agradável, adequada – que vem a ser o diretor. (BRASIL, p.88)

Não durou muito para que o cinema buscasse agregar às imagens a presença do som. Até a década de 20 a indústria cinematográfica reproduzia curtas mudos, entretanto, logo buscaram outros meios para adicionar sons. Em 1921 desenvolveram a tecnologia capaz de produzir som através de um sistema e aos poucos evoluíam, com alguns sons e ruídos, logo depois, a fala surge por meio de

um processo de dublagem. A cenas eram gravadas sem a presença do som falado e somente em estúdio o ator reinterpretava o som de cada fala das sequências que gravou.

O cinema estava em constante inovação, logo o ator adquiria mais técnicas nesse ambiente, agora sonorizado, em que a câmera se tornava o seu principal parceiro de cena, porém, ainda em constante aprendizado para não cair na teatralidade e dramatização,

> [...] com frequência o ator do cinema falado não era mais sóbrio que o do cinema mudo; a palavra e a imagem cometiam pleonasmo, e a teatralidade, continuamente combatida, renascia sob outras formas. O cinema seguiu uma evolução paralela à do teatro e da literatura. Após o melodrama e o burlesco conheceu o realismo, o expressionismo, o futurismo, o surrealismo, o neo-realismo etc. (ASLAN, 1994, pg. 211).

A indústria cinematográfica nos anos 40 passa a mudar seu perfil de produção, se apropriando do cinema falado. Agora o ator "mudo" perdia espaço e sua pantomima, que outrora era sensação, foi tornando-se obsoleta. O gesto e a ação deste ator entravam em evidência diante das câmeras, escancarando os seus dramas e emoções. "Os recursos da imagem permitem pôr em prática uma verdadeira 'micro gestualidade' que, no palco, seria ineficaz. E, ao mesmo tempo, essa parte essencial dele mesmo escapa em grande parte ao ator." (ROUBINE, p. 21)

Com o surgimento do cinema falado surge a necessidade de capacitar o ator, fato esse que teve seu progresso atrasado pela dificuldade de difusão de métodos de atuação, por conta de traduções e acesso a esse material, fonte de grandes nomes como Constantin Stanislavski, Jerzy Grotovski (1933-1999), Bertolt Brecht (1898-1956), entre outros. Com essa problemática temos, como exemplo, o Brasil, que teve um retrocesso de quase 60 anos pra ter acesso ao material, enquanto os Estados Unidos e Europa já haviam experienciado na prática métodos teatrais e audiovisuais que até então eram desconhecidos.

Agora que esclarecemos as relações da mimese natural as formas de atuação e representação dos homens, bem como a sua "evolução" para as formas de arte do teatro e, posteriormente, do cinema, nos deteremos neste trabalho a apresentar o que se fala a respeito dos possíveis métodos de atuação destas artes.

2.0 “TODO MUNDO ATUA, AGE E INTERPRETA”

Adentraremos em um capítulo que é estruturante para esta pesquisa, pois discute sobre a atuação e seus métodos, além de grandes nomes do Teatro e Cinema responsáveis por sistematizarem técnicas que são difundidas desde o séc. XIX. Neste contexto, esta referida pesquisa dialoga com nomes como Stanislavski para o Teatro e, posteriormente, influenciando na representação cinematográfica, sendo suas técnicas estendidas e ampliadas a partir de seus sucessores como Stella Adler (1901-1992) e Sanford Meisner (1905-1997), este como referência das técnicas que serão abordadas adiante. Mas antes disso, o que podemos entender de fato sobre o que é atuação e como atuar?

Quando falamos em atuação é preciso compreender o contexto em que ela se insere para então defini-la, e nesse estudo, atuação está ligada diretamente ao Teatro, que ao longo dos anos adquiriu novas transformações, atingindo novos espaços até chegar ao Cinema. É preciso pensar que atuar muitas vezes está ligado ao sentir interior na busca de externar em ações físicas e emocionais, afirmação que é vista tanto em manifestações humanas quanto artísticas, tornando-as intrínsecas e orgânicas.

Todo mundo atua, age, interpreta. Somos todos atores. Até mesmo os atores! Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano, e pode ser praticado na solidão de um elevador, em frente a um espelho, no Maracanã ou em praça pública para milhares de espectadores.” (BOAL, 2008, p. 09). Dialogando com o pensamento feito por Boal (1931-2009) estamos diariamente atuando, até mesmo quando estamos sozinhos, interagimos com o mundo de diferentes maneiras.

A forma como cada indivíduo interage e se relaciona com o outro é também uma forma de representação dos seus sentimentos e, consequentemente, uma maneira de atuar, por exemplo: a maneira que este individuo interage com o seu pai é diferente da forma que interage com seu professor, ou de seu namorado, chefe ou um açougueiro. Estamos criando padrões de representações e comunicações de acordo com a nossa cultura e ambiente inseridos. Até mesmo os atores estão atuando quando se propõem a não atuarem.

Sendo assim, a linha tênue que transita entre a atuação deste ator que caminha desde o Teatro ao Cinema está muito enraizada na escola naturalista, tendo como foco a revelação do íntimo e da problemática interior deste personagem, que será trabalhado de acordo com a proposta que cada linguagem necessitará. Harold Guskin (1941-2018) afirma “[...] atuar deve ser real e natural. A melhor atuação no teatro não deveria ser diferente da melhor atuação no cinema. [...] o melhor é a não atuação, personagens reais, cheios de variedades e com uma vida complexa.” (GUSKIN, p.31)

A atuação para cada ator funciona de acordo com sua experiência e o que a mesma propõem para a cena, seja ela em qual linguagem estiver inserida, o ator aprende diariamente em seu processo,

consigo mesmo através de suas práticas que podem ser auxiliadas por diretores e preparadores, além de técnicas que poderão ser ensinadas para um aprendizado e aproveitamento melhor, tendo em mente o valor do seu uso.

É partindo dessa premissa que a técnica pela técnica não consegue ser totalmente efetivas, o ator precisa criar uma relação de disciplina e conhecimento pessoal para que possa fornecer materiais para a criação de seu personagem. Tudo deve partir de um trabalho de doação mútua, um precisa do outro, ator e personagem.

Quando o ator se encontra nesse processo e experiência na prática suas atuações e propostas, mais ele se (des)constrói e adentra nesse mundo que a arte exige dele. Como um ator de Teatro que busca sua construção pautada em preparações físicas e emocionais que irão auxiliá-lo para dar vida no palco, construção e preparação que também são praticadas pelo Cinema, que podem até serem similares, mas com leituras e propostas diferentes.

Para dar início aos processos que auxiliam o ator em sua preparação, o ator precisa estar pronto para se desvencilhar de processos artísticos anteriores, abrir mão daquilo que acredita ser cômodo e confortável para a sua atuação. Aquilo que funcionou outrora pode não se aplicar à essa nova construção, há uma necessidade do ator se descontruir em seus vícios, sejam eles corporais e emocionais, para construir um novo corpo cênico a ser moldado.

Tendo Stanislavski sido o responsável por estruturar conceitos que facilitaram o ator a atingir esses objetivos citados acima, proporcionaram um novo patamar para a representação. O ator do século XX, agora munido desse material estabelece um caminho preparatório para que consiga criar repertórios de atuação que se distinguem entre si, podendo um papel se diferenciar do interpretado anteriormente, processo esse que alimenta de uma proposta idealizada pelo próprio Stanislavski e logo após difundida mundo a fora, tanto em teatro como no cinema.

Stella Adler ao trazer as técnicas aprendidas para a sua metodologia, busca trabalhar com um jogo imaginário, o qual fornece ao ator a possibilidade de desenvolver o seu material cênico por meio da criação de seu estado emocional, ao buscar a "imaginação" como força motora.

> Para Stella, o ator deve fazer o seu 'dever de casa': treinar a mente a sempre, analisar o seu roteiro, pesquisar sobre ele, estuda-lo da forma mais aprofundada possível, para assim entender tudo que há de ser compreendido sobre sua personagem e aquela história. (GONDIN, 2018, p.25)

Em paralelo à metodologia de Adler, Sanford Meisner cria e desenvolve sua própria metodologia de trabalho, sendo batizada de Técnica Meisner, acolhendo o método de Stanislavski como matriz, tentando resolver as lacunas que ele observava sobre o método. Meisner ao registrar suas técnicas preocupava-se com o ponto de partida da concentração, assim desenvolvendo exercícios de repetição para que os atores pudessem trabalhar sua escuta, pois o mesmo acreditava que esse era

um dos maiores problemas dos atores: a necessidade de falar e não ouvir o seu próprio parceiro de cena.

Figura 5: Sanford Meisner



Fonte: https://betrue.art.br/o-que-e/
Acesso em: 27 de novembro de 2020 às 15h21

> [...] ele desenvolveu a partir de exercícios, um novo modo de estimular a atenção dos atores. Ao invés de focar em si próprio, o ator coloca a atenção no que o outro está fazendo e a partir daí estabelece uma relação de jogo. Esta dinâmica se dá de forma tão espontânea que não dá tempo de pensar ou julgar o que está fazendo, mas simplesmente viver aquilo que está acontecendo durante o jogo. (GONDIM, 2018, p.27)

Diante todas as ramificações que o método de Stanislavski teve e ainda têm, mesmo após mais de oitenta anos de sua morte, esta ainda é a maior metodologia utilizada na formação de atores mundo a fora, em cursos de Teatro e Cinema, sendo referência até para as novas pesquisas que vêm surgindo a respeito da representação cênica atualmente no mundo inteiro.

2.1 Um estado criativo chamado Stanislavski

O teatro sempre esteve em torno de nós, desde as manifestações primitivas, evoluiu e transcendeu sua forma e formato, suas ações e técnicas, seu propósito e manifesto. No século XVIII, técnicas de atuações eram padronizadas em códigos criados por meio de uma tradição de representação para que novos atores se orientassem sobre expressões faciais e gestos, sobre como se portar se o personagem está triste, feliz, apaixonado, etc.

> Nesse período, o escasso número de ensaios e a alta rotatividade dos espetáculos incitavam os atores à basearem suas interpretações em estereótipos. Outro recurso bastante em voga, ainda segundo esta historiadora era o apelo à dramaticidade desmedida. (JÚNIOR, 2011, p.180)

Stanislavski surge para dar proposito ao sentimento deste personagem, sobretudo fornecer a oportunidade de dar a este vida. Por este motivo que Stanislavski quando surge é considerado tão inovador, mesmo que posteriormente ele tenha vindo a ser taxado de antiquado e obsoleto, como por exemplo, por seu discípulo Vsevolod Meyerhold (1874-1940).

Ao pensarmos em representação, devemos nos ater que o personagem é envolto de sua própria realidade, com seus dramas, seus traumas, suas magoas e paixões, nosso trabalho enquanto ator parte da investigação e entendimento deste universo particular. É um trabalho de entrega e doação em que abrimos mão da nossa própria vivencia e cultura para dar a este "quadro branco", que é o personagem, a oportunidade de dizer e viver por este momento que é suprimido de vida em dramaturgia, e ao estar em cena dar-lhe um corpo e voz. "O ator é rachado em dois pedaços quando está atuando." (STANISLAVSKI, 2014, pg. 237).

Stanislavski ao elaborar um sistema que auxilia o ator em suas preparações, cria um rico manual praticado pelos seus alunos e difundidos até os dias de hoje, dentre os anos de 1906 à 1938, ano de sua morte, experienciou a atuação e a direção teatral, tendo construído ao longo de sua vida, técnicas e métodos que davam ao ator novas possibilidades de aperfeiçoamento, como afirma Bonfitto (2006) " [...] Stanislavski reconhece a necessidade de construir um terreno preparatório à construção da personagem, que chamou de 'estado criativo do ator'." (BONFITTO, 2006 p. 23).

Seguindo o conceito de construção do personagem, Stanislavski influencia diretamente este processo, tendo como funcionalidade a "imaginação", técnica esta que se ambienta bem tanto no Teatro como no Cinema, dando ao ator a possibilidade de por meio da imaginação dar ao personagem referências de gosto, memórias anteriores à cena, sendo elas de amor, ódio, tristeza, etc. Tudo isso serão artifícios que tornarão o personagem mais consistente, dentro da sua proposta existencial, o que lhe beneficia na sua construção interior e exterior.

> Nossa arte requer que a natureza inteira do ator esteja envolvida, que ele se entregue ao papel, tanto de corpo como de espírito. Deve sentir o desafio à ação, tanto física quanto intelectualmente porque a imaginação, carecendo de substância ou corpo, é capaz de afetar, por reflexo, a nossa natureza física fazendo-a agir. Esta faculdade é da maior importância em nossa técnica de emoção. (STANISLAVSKI, 1982 p. 103).

O que também pode ser levado em conta é que além dessa criação imaginária, outras coisas que poderão ajudar este personagem é a memória emotiva, constantemente trabalhada, que segundo ele:

> Do mesmo modo que sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. Podem parecer fora do alcance da evocação e eis que, de súbito, uma sugestão, um pensamento, um objeto familiar os traz de volta em plena força. Algumas vezes as emoções têm a mesma pujança de sempre, às vezes são mais fracas, as vezes os mesmos fortes sentimentos retornam sob aspecto um pouco diverso. (STANISLAVSKI, 1982, p. 207).

O ator tendo consciência dessas técnicas e sabendo usufruir pelo que há de positivo, poderá ter em cena uma personificação da realidade em seu personagem, contendo gestos, ações e emoções verdadeiras. A memória emotiva apesar de ser uma técnica extremamente rica para a construção emocional, o ator necessita conhece-la e saber que ela possui seus pontos negativos na medida que o seu resgate de memória acarreta uma carga emocional muito profunda para o ator, podendo causar desgaste mental e/ou problemas maiores com sua repetição, logo "não é saudável para os humanos quando se lembram de fatos dolorosos nos seus mínimos detalhes durante anos, por isso não seria bom para o ator rememorá-los desta forma.". (SANTOS, 2016, p. 136)

Ao mesmo tempo que não seria bom esse resgate repetido cotidianamente, como acima citado, o usufruir desse dispositivo com frequência poderá ocasionar uma calcificação dessa memória, ou seja, faz com que o ator não mais sinta os mesmos sentimentos e emoções que sentira anteriormente, logo este ator passará a fingir esta "memória".

Sendo assim, em sua última fase, Stanislavski passa a ter como carro chefe a sua última técnica, o método das ações físicas, que o mesmo afirma ser "um novo método de ensaios", que permitia ao ator alcançar resultados tão suficientes quanto a memória emotiva, pois sua base de exploração já não partia das memórias sentimentais pessoais e sim de ações físicas, que possibilitavam a memória física emergir sob a memória emocional. Dessa forma, Stanislavski coloca "iscas" que o ator, ao executar suas ações, necessita justificar as mesmas por meio do estado emocional do seu personagem.

2.2 Conflitos de atuação e a necessidade de acertar em cena

Ao sair do palco e inserir-se no cinema, o ator não encontra o mesmo ambiente organizado com o seu cenário e nem o mesmo público em silêncio à espera do ato, pois neste local o jogo muda. O palco agora agrega vários elementos, incluindo um cenário repleto de pessoas e equipamentos em movimento, o público já não é o mesmo e nem se faz presente fisicamente, pois não é ele que vai ao espetáculo, mas o contrário, tendo em seu lugar câmeras, responsáveis em levar as cenas gravadas para o espectador, que só irá lhe assistir dias, meses ou anos depois, a depender da produção.

Como afirma Harold Guskin (2015) **"**Filmar uma cena está sempre relacionado às necessidades técnicas da câmera, da luz, do set, nunca do ator." (GUSKIN, p. 112). Em cenas que exigem a continuidade, o fator climático está sempre em primeiro plano e não o ator. Em quase todos os casos a cena fica refém de ter as mesmas condições de luz e clima que fora iniciada anteriormente, levando a mesma cena a demorar dias para ser filmada em sua totalidade.

> A interpretação do papel no cinema, parte de dados substancialmente diferentes. Primeiro, a temporalidade da ação escapa ao ator, já que as condições materiais de filmagem a fracionam

> de maneira artificial. Só o diretor, depois do trabalho de edição, tem condições de restituí-la, ou antes, de constituí-la. Neste aspecto, o ator está condenado a construir e a impor sua interpretação no próprio instante da tomada. E, ainda por cima, deve ser capaz de reconstituí-la "à risca" se, por acaso, os imprevistos da filmagem obrigam a voltar a um mesmo momento da ação com alguns dias ou algumas semanas de intervalo. (ROUBINE, p. 45)

Levando em consideração todos estes pontos, consequentemente a atuação desse ator também será influenciada, o que pode fazer o mesmo rever tudo o que já aprendeu, a ponto de precisar se desconstruir do seu corpo, o qual reflete em suas ações e gestos; a intensidade de sua voz, que se revela aliada para a cena produzida; e por fim sua mente, para então construir o seu personagem nesse ambiente inteiramente audiovisual.

A atuação cinematográfica exigirá deste ator uma memória de seus sentimentos e emoções, tendo condições extra-cena que irão impedir a conclusão da gravação desta cena, este necessitará resgatar todas as nuances e emoções depositadas no dia anterior, para que possa trazer consigo na interpretação a homogeneidade entre os dois takes filmados. Processo esse, que o ator necessitará conhecer-se enquanto personagem, perpetuando assim uma aplicação inerente aos métodos de Stanislavski, como por exemplo o método das ações físicas.

Para que o ator consiga ter essa segurança de acessar memórias e emoções como citadas acima, em um processo básico necessitará passar por uma preparação de elenco, seja ela no teatro ou cinema. Só assim, este ator terá um arsenal íntimo que dialogue com a cena, estando apto a estar em cena a qualquer necessidade, criando assim maturidade cênica com o seu personagem.

No teatro, durante os ensaios, em que visa a pesquisa e o laboratório, o ator tem a possibilidade de ensaiar diversas vezes para explorar o seu personagem, sem ter a preocupação de errar, pois ali é o momento de se deixar errar, perceber o que funciona ou não e recomeçar até encontrar o objetivo principal. É um processo de construção, sem pressa, de forma consciente e principalmente disponível para as ações que o corpo e a imaginação propõem e, mais ainda, para as ações vivenciadas pelos colegas de cena, que afetam diretamente por meio de impulsos, como uma força que estimula o ar daquele ambiente de ensaio.

Esses são trabalhos que fomentam um processo natural de construção teatral, o que me faz recordar de tantos personagens que pude construir e viver de forma empírica ao longo do curso de Artes Cênicas e que sem dúvidas remontam um espelho mental de cada prática que me auxiliaram nos processos de ensaios, o que deu certo ou não, processo esse que demandava paciência e disciplina.

Ao associar esses ensaios ao Cinema, dependendo da proposta, percebe-se uma grande diferença, pois o período de exploração do personagem muitas vezes é bem menor do que é relacionado ao Teatro, pois em poucos dias o ator precisa conhecer o seu personagem, as suas motivações e necessidades para levá-lo ao objetivo esperado, nesse curto prazo, em determinados processos, o ensaio tende a ter horas a mais, o que acaba por se tornar cansativo, diferente do Teatro que leva um período maior, as vezes semanas e até meses com um contato e exploração que o ator

tem mais próximo e sem pressa com o seu processo de construção e preparo. É claro que, tudo depende de uma organização de carga horária de produção e o tempo que se tem disponível para esta realização, entendendo-se que todo processo artístico é diferente.

"No palco, a cada noite, o ator faz a sua personagem completa. Não há edição – ela é toda sua. No cinema, o ator não tem a oportunidade de aperfeiçoar a personagem como tem no teatro. No fim, o diretor vai montar a personagem na sala de edição." (GUSKIN, p. 103) Cada corte de cena é uma exploração minuciosa de detalhes para a montagem final do processo, o "corta", "repete" são falas que antecedem o "está bom" para o diretor, que muitas vezes não é previsto pelo ator, o qual precisa realizar a cenas quantas vezes for preciso e em cada uma delas dar o seu melhor para que esse recorte, no fim, seja costurado, na edição.

Se em algum momento da cena o ator errar, ele logo terá a chance de repetir até acertar, assim, esse processo de vai e volta são como ensaios para o ator naquele momento de "corta" e repete, ao mesmo tempo que possa ser cansativo, lhe dará possibilidades de rever o que foi feito anteriormente, o que deu certo ou não, para ajustar em si suas ações e gestos e o seu "*timing*"[2] de cena com o seu parceiro.

> O ator não pode controlar como a personagem vai reagir no último momento. Entre "ação" e "corta", tudo depende do ator. Então você precisa estar livre em cada tomada e, em cada tomada, você deve tentar caminhos diferentes para fazer a cena. Você tem que oferecer muitas possibilidades "dentro dos parâmetros da personagem". (GUSKIN, p.104)

Assim como Guskin afirma para o cinema, no teatro a experimentação que é realizada a cada vez que uma cena é repassada, fornecerá material para o diretor lapidar e solidificar a cena, que poderá ser alterada até a sua estreia, diferente do material coletado no cinema, o qual o ator poderá sair insatisfeito com sua entrega e ainda tê-la como seu produto final.

"Assim, o ator de cinema, ajudado pelo diretor e por toda a equipe do filme, pode como o escritor, o pintor, ou o compositor, acrescentar à sua interpretação um toque final. O que é impossível para o ator de teatro!" (ROUBINE, p. 45) Contudo, para atores com pouca experiência e até mesmo atores já experimentados no cinema, suas contribuições para a cena são na verdade moldes que o diretor quer e pensa para a sua cena, sendo o ator secundário para o produto final.

A relação do ator de teatro e cinema entram em conflito quando um invade o território do outro, percebemos isso ao ver o ator de teatro acostumado na expressividade dilatada sempre buscando justificar gestos e ações na cena, acreditando ser o essencial, quando na verdade "suja" a cena no cinema com sua exagerada interpretação, tendo que desconstruir-se e de certa forma "reaprender" a atuar nesse campo minado que o cinema se torna pra ele.

---

[2] Organização temporal do movimento para dar a resposta no momento certo; nem antes, nem depois. (Dicionário inFormal (SP), 2010)

O problema deste ator, muitas vezes moldado no teatro, é que ele terá de lidar com o famoso “menos é mais”, ou seja, precisará adequar-se à essa nova atmosfera que o incitará a realizar ações contidas e leves, o que não o fará perder sua expressividade, pois o mínimo de seus gestos será capturado pelas câmeras, tornando-se suficiente para sua interpretação. Essa desconstrução se faz necessária e é compreendida quando o ator experiencia na prática esse transitar de linguagens, que somente a preparação de elenco e a contribuição do diretor irá auxiliá-lo neste processo.

3.0 ATORES, EXPERIÊNCIAS E PERSPECTIVAS

Em complemento à discussão presente nesse trabalho, tendo como foco a experimentação da representação em suas várias vertentes técnicas, o ator ainda assim em constante evolução transita entre ambientes cênicos na perspectiva de desafiar-se e validar sua construção enquanto artista. É neste contexto que este trabalho se faz relevante, em não posicionar-se em qual caminho artístico, seja ele teatro ou cinema, seja o mais atrativo ou melhor, mas indicar possibilidades que guiem o ator em início de percurso.

Este capítulo traz de forma mais informal três relatos de experiência, o meu, como autora da pesquisa e de mais dois atores que também já vivenciaram essa transição do teatro para o cinema. Foram realizadas entrevistas com a atriz Jamilla Facury de João Pessoa-PB e Fernando França de Gurupi-TO, atores de formação teatral que trabalharam ao longo da carreira não só com o teatro mas com o mundo do audiovisual.

As experiências trazem não só um relato pessoal, mas também um reflexo de sentimentos e emoções que se espelham ao que muitos atores e atrizes ao experienciar uma nova perspectiva artística em sua carreira passam e sentem, como seus medos e inseguranças, sentimentos esses que são normais e fazem parte desse processo enquanto amadurecimento profissional.

3.1 “A câmera só pega a verdade, uma verdade sem exagero!”, com Lettícia Japiassú

O teatro nem sempre esteve presente na minha trajetória, mas a arte sim, sempre foi um amor antigo, e por ela senti a necessidade de vivenciar novas experiências que me trouxeram ao curso de Licenciatura em Artes Cênicas, na cidade de Gurupi, TO. Nesse período como acadêmica me descobri como atriz e com um olhar completamente vislumbrada para esse novo mundo artístico que o teatro possibilita.

Ao pensar em cada experiência prática que o curso me proporcionou ao longo desses três anos, viajo mentalmente por cada momento que me marcou e me enriqueceu como atriz e pesquisadora, tanto como uma expectadora assistindo da plateia, como uma aluna, até então tímida, absorvendo as falas e práticas de seus professores e, por fim, como uma artista em seu processo de construção e desconstrução.

As melhores experiências, sem dúvida, foram e são quando piso o meu pé no palco para trazer vida a um personagem. A meu ver, atuar é uma verdadeira viagem em várias vidas, com uma trajetória que alimenta e impulsiona o ator a buscar mais desse universo teatral. Mas para chegar até aqui foi preciso compreender e praticar essa entrega e doação, que fazem parte do meu processo cênico enquanto atriz.

Dentre alguns que já pude experienciar proporcionados pelos grupos de extensão do curso destaco o Melodrama[3], do clássico ao contemporâneo, que me auxiliou na construção de corpo e voz através de estereótipos melodramáticos; improvisações e vertentes como o teatro-esporte com os jogos de improvisação que praticam a ação, escuta, entrega e espontaneidade em cena; e o teatro popular, com o atual grupo Motirõ de Teatro, que tem um enorme papel nesse crescimento artístico. O grupo apresenta uma estética regional e cômica, de dramaturgias nordestina e tocantinense, entre outras adaptações, em trabalho conjunto para a construção de personagem adepto para o teatro de rua, em constante busca de exploração e crescimento corporal e vocal na fuga do natural, além de trabalhos com a criação de sonoplastia ao vivo.

Figura 6: Primeira vez em cena



Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Dessa forma, o teatro me apresentou um universo de infinitas possibilidades, e foi por meio das preparações que compreendi a força e como é de extrema importância para qualquer criação de cena e personagem preparar o ator. A preparação anda de mãos dadas com a construção, sem ela o corpo não irá se dilatar sozinho, a voz não será projetada conforme a proposta e nem mesmo a concentração e energia serão mantidas.

Foi nessa prática e busca constante de preparação no teatro que me vi entregue ao corpo que acostumamos representar no palco, um corpo grande, dilatado e que também fala por meio de ações para com o público, e foi justamente quando necessitei desconstruir este corpo de palco para o corpo que vai de encontro às câmeras, que a dificuldade surgiu, o meu primeiro contato com o cinema.

[3] O melodrama (literalmente e segundo a etimologia a grega: drama cantado) é um gênero que surge no século XVIII, aquele de uma peça espécie de opereta popular - na qual a música intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção de uma personagem silenciosa. [...] As personagens, claramente se paradas em boas e más, não têm nenhuma opção trágica possível; elas são poços de bons ou maus sentimentos, de certezas e evidências que não sofrem contradição. Seus sentimentos e discursos, exagerados até o limite do paródico favorecem no espectador uma identificação fácil e uma catarse barata. (PAVIS, 238).

A “arte da espera”, ao ouvir essa frase não imaginei que realmente seguisse ao pé da letra... Uma espera cansativa, mas necessária, pois o cinema exige de detalhes, atenção, disciplina e cuidados que influenciam diretamente nos procedimentos técnicos e nas cenas filmadas, estas, por sua vez, devem ter diferentes planos gravados, um encaixe de cada vez com um sincronismo fundamental para compor a montagem final e é nesse momento que a paciência deve ser protagonista.

Tive essa primeira experiência audiovisual com a série nacional “O escolhido”, produzida pela Netflix em grande parte aqui no Tocantins, só então vivenciei de perto esse ambiente e me vi insegura diante a preparação de elenco ao qual me deparei. Durante os primeiros dias de preparação e ensaio, o que mais ouvi foi “Para de interpretar!”, “O cinema é uma brincadeira séria”, “a câmera só pega a verdade, uma verdade sem exagero”, frases constantemente lembradas pelo preparador de elenco para os atores que já vinham do teatro, o que não funcionava para aqueles que nunca tiveram experiência em nenhuma das linguagens, o que sempre me fazia refletir em como me desligar desse corpo já formado em mim.

Figura 7: Gravação da série O escolhido



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

Para uma atriz que carrega uma bagagem teatral, é tendencioso o exibir do nosso corpo e suas diversas ações que se conectam, é difícil a desconstrução daquilo que aprendemos ao longo das práticas e nos é exigido em palco, pois o corpo da personagem é, em grande parte, manifestado externamente. Já no cinema é preciso fugir dessa concepção, a noção da não interpretação é valiosa e acabamos nos esquecendo que o sentimento internalizado pode ser apresentado sem muito esforço e exagero. É um jogo intimista, através do pouco no olhar e controle de respiração, que valem muito para que a verdade seja transmitida de forma orgânica e assim não caia na teatralidade. Logo, para um não-ator é ausente esse conflito de construção e desconstrução, pois o mesmo nunca vivenciou e apreendeu técnicas e até mesmo manias cênicas.

Por isso há divergência na forma que são construídas e representadas. Um ator em evolução tem que ter o conhecimento estético, enquanto criação de espetáculo, daquilo que ele está trabalhando, pois ao caminhar por essas áreas, verá que são distintas e que apresentam propostas diferentes. Assim, foi preciso entender o ambiente o qual fui inserida, compreender essa percepção estética de que o todo irá interferir sobre o meu trabalho e que a desconstrução faz parte desse processo.

Conceber um personagem envolve estudo e dedicação. Compreender o objetivo de sua criação no ponto de vista do dramaturgo e diretor, e a partir disso imergir neste personagem que tinha uma vida presa ao papel e dar vida fora dele. "A personagem é simplesmente uma série de reações do ator ao texto do autor, uma contínua exploração completamente pessoal do ator, desde a primeira leitura até a última apresentação." (GUSKIN, 2015, p. 33)

Ao ler a obra de Harold Guskin (2015) *Como parar de atuar*, pude me identificar em diversos pontos que me acompanharam durante a minha breve experiência cinematográfica, análises que mal percebemos e que algumas vezes passam despercebidas. A partir das experiências práticas, pode-se investigar as problemáticas encontradas para por meio delas se desconstruir e adequar-se à uma nova construção, seja ela física e/ou emocional.

Por estar habituada na área teatral ao longo desses três anos de curso, é normal esse estado de acomodação de práticas já realizadas, mesmo que cada processo seja diferente, é comum seguir um mesmo trajeto estático, ao qual já nos identificamos, do que funciona ou não para este ator. No entanto, cada passo pra mim como atriz é revelador e único, dessa forma, as manias que adquiri não podem me acompanhar em minhas trajetórias, mas posso estimular ações já praticadas que exploram mais possibilidades que agreguem em cada atuação.

Partindo desse princípio, a liberdade cênica se faz fundamental para as próprias amarras que criamos no corpo e na mente. Uma vez que consigo estar aberta às propostas vindas do preparador de cena, diretor e demais seguimentos, maior será o espaço para que a criação cênica se desenvolva melhor e de forma orgânica, não pelo o que eu, enquanto atriz, queira por meio do meu consciente, pois, foi justamente a espontaneidade e o ato de explorar mais e decidir menos que trouxe um despertar mais livre para que a personagem surgisse, tanto na minha experiência teatral como a breve experiência cinematográfica. Guskin afirma "Se o ator consegue se conectar de uma forma pessoal e intuitiva com as palavras que sua personagem fala, pouco a pouco, no desenvolvimento de seu trabalho, ele vai começar sua exploração a partir do interior da personagem." (GUSKIN, p.3)

Saber não questionar a imaginação e os sentimentos que ela desperta em nosso interior é também deixar a mente livre para a intuição e exploração pessoal, um processo onde não se deve ter pressa, pois é uma forma de diálogo entre o ator e seu personagem. É nesse perceber que compreendemos que não é um simples texto que traz as falas da personagem, é um caminho de conexão que aos poucos revela uma essência e verdade.

3.2 “Fique parecendo uma parede”, com Jamila Facury

Figura 8: Artista Jamila Facury



Fonte: https://www.paraibacriativa.com.br/wp-content/uploads/2019/07/Jamila-Facury2-215x161.jpg

No teatro o ator vai ser um dos três pilares principais para que a manifestação teatral ocorra, esses pilares são: espaço cênico, ator e público. Você consegue assistir uma peça que não tenha cenário, que não tenha uma iluminação muito elaborada, que o ator não esteja nem aparentemente usando um figurino, mas através da atuação dele, dos recursos que esse modo de atuar oferece e da liberdade que esse modo de atuar oferece, corporalmente falando, ele consegue dar conta de contar uma narrativa, por exemplo: de 2h, só com o corpo dele, utilizando recursos vocais, recursos miméticos e ele ali contar essa história pro público, sozinho. No cinema a coisa já não ocorre dessa maneira...

No cinema não posso nem dizer que o ator é um dos pilares principais pra que o cinema ocorra, ele é um dos elementos, um entre outros, que juntos vão compor essa narrativa que chega até o público. E quando eu penso isso, eu sou levada a entender que a atuação do ator no cinema não dá conta de tudo. Não é através da interpretação do ator que aquela história vai ser contada e vai gerar afetação no público, existe toda uma série de elementos, que junto com a atuação/interpretação vão chegar até o público e vai gerar essa afetação e comoção, vai contar essa narrativa.

Então quando você assiste um filme que vê todo um trabalho feito na paisagem sonora do filme, na trilha sonora, tudo isso é pensado também para gerar uma afetação no público. Quando você vê o tratamento de imagem que é feito a partir da paleta de cores, que é utilizada para compor essas imagens, a cores frias e as cores quentes, tudo isso é pensado pra produzir no público uma atmosfera, ou seja, esses fenômenos não dependem da interpretação do ator, estão para além disso. Essa atuação já vai ser minimalista e quando entro em cena já não vou ter que ficar pensando que eu que tenho que dar conta de tudo, porque haverá uma composição de imagens, que não necessariamente serão

imagens de um ator interpretando o personagem e que essa composição toda vai gerar a narrativa que vai chegar até o público, ou seja, não é só a interpretação do ator que vai carregar tudo isso como é possível no teatro, e acho que isso já gera uma qualidade de forma de atuar diferente.

Uma das coisas que os atores precisam ficar atentos e que eu percebo com a minha experiência de preparação de elenco, é que muitas vezes quando o ator está iniciando no cinema e ele nunca teve um trabalho no cinema, por vir de um longo tempo atuando no teatro, é que ele não se atenta para alguns detalhes, um ajuste que precisa ser feito e muitas vezes no tempo de cena curto ele quer dar conta de levar toda a história naquela cena, como exemplo: um psicopata que acabou de matar uma série de pessoas. Em um plano ele está com a faca na mão, outro plano com sangue no chão e pessoas esquartejadas. Se o ator não estiver atento nesse curto plano em que a câmera pega o rosto dele lavando a faca, ele vai querer tentar expressar no rosto a maldade e frieza do psicopata, vai querer fazer tudo isso achando que nesse momento ele tem que dar conta de tudo e não precisa! Só o fato dele estar sério e calmo lavando esta faca seguido das outras cenas, isso tudo é que vai fazer o público ter uma leitura de quem é este personagem e não necessariamente a força que ele vai colocar no rosto, uma força expressiva, ele nem precisa fazer isso, ou seja, é algo que permite a ele ter uma contenção maior de energia, não precisa de tanta energia pra contar isso, pois outro elementos, como a série de imagens que vão ser mostradas depois dele, vão fazer isso.

A composição e montagem da imagem que gera no público essa leitura que esse personagem é muito frio, é diferente de eu querer nesse plano curto, que a câmera está no meu rosto, eu tentar mostrar frieza e maldade, então esse ajuste precisa ser feito. No teatro eu teria que fazer isso, talvez porque eu não teria o elemento de composição de imagem, não teria o elemento de coloração, trilha sonora... Seria eu, o público e o espaço cênico, e logo, demandaria de mim outros recursos corporais que fariam com que a minha interpretação ficasse mais expandida e mais dilatada.

Vim de uma formação teatral e quando eu comecei a ter as minhas primeiras experiências com audiovisual e que eu vi o vídeo, era super “caricata”, e a diretora ficava dizendo “Jamila, diminui! Tá muito exagerado, tu tá falando muito alto!” e eu falava “daqui a pouco eu vou ficar parecendo uma parede” e ela “pronto, fique parecendo uma parede!”. A sensação que eu tinha era essa, de que quando tava bom eu me sentia uma parede: “Não tô fazendo nada, não tô interpretando, isso não é interpretar.”. Mas quando eu ia assistir o vídeo, aquele mínimo que eu estava fazendo era o suficiente pra câmera, e a câmera é como uma lupa, por isso que dizem que no cinema “menos é mais”.

3.3 “Temos”, com Fernando França

Figura 9: Artista Fernando França



Fonte: https://www.instagram.com/p/Bgj3xPeBdb8/?igshid=7enb53zu2nku

Durante muitos anos trabalhei como ator no teatro, trabalhando as diversas vertentes: comédia, drama, clown. Estilos diversos que fui trabalhando, não pelo interesse no gênero, mas pela vontade e necessidade de desenvolver tais projetos. O que contribuíram para minha formação enquanto ator e diretor de teatro, pois com as experiências pude transitar entre os setores da encenação com mais propriedade.

Quando me propus a tentar uma vaga em uma produção cinematográfica que estavam filmando aqui no estado do Tocantins, me deparei com a dificuldade de nunca ter estado frente às câmeras participando de um projeto tão grande. Me vi em um novo ambiente, sentindo-me despreparado, mas sobretudo motivado a participar para tentar ganhar visibilidade em cena. Até que em conversa com o preparador de elenco, percebi como eram as cenas, as nuances e a forma de atuação. Tive ali pela primeira vez um acesso à uma nova forma de atuar, deixando os estereótipos de ação e voz de lado, pude buscar algo novo e consciente do que poderia ser trabalhado.

Durante a preparação dedicava-me ao máximo, tentando fornecer todo o material cênico que acumulei no teatro ao longo dos anos. O que não era suficiente, nem era o que era pedido naquele instante. Na busca de agradar, ou tentar ser "visto" pelo diretor, acabava por criar ações que fugiam ao que ele queria. E quando me dei conta do minimalismo gestual que era esperado de nós na preparação de elenco, pouco conseguia distanciar-me daquilo que havia construído em toda minha trajetória de teatro.

Sendo assim, percebi que esta transição de ambiente teatral para o cinema e vice versa, é absolutamente normal e muitos atores passam por essa mesma problemática, alguns até necessitando mais tempo para poder adaptar-se à esta nova forma de trabalho, pois cada ator é moldado por suas experiências, dedicação e disciplina. No desenvolver das cenas, as repetições causavam dúvidas e

incertezas sobre a minha execução enquanto ator, ao ouvir do diretor a expressão "temos[4]", representava ali para mim o alívio de ter concluído bem minha representação.

Posterior à esse, desenvolvi alguns trabalhos na área audiovisual que pude encarar com mais leveza, pois comecei a entender e conhecer esse ambiente que em minha primeira experiência foi tão áspero, as práticas e a intimidade com o set de gravação foram adquiridas, mas não se pode dizer que este ator (no caso, eu), esteja pronto ou lapidado para todos trabalhos nesse ramo, a prática sempre foi e será a maior professora.

[4] Segundo o ator Fernando França, esta era a expressão utilizada pelo diretor ao concluir um take e partir para a próxima cena.

CONCLUSÃO

Sendo assim, conclui-se que o universo teatral e cinematográfico fazem-se presentes no trabalho de muitos atores ao longo de suas caminhadas por diversas gerações, duas linguagens traçadas por uma relação até mesmo parentesca, que foram se construindo a partir de um contexto histórico, cada qual com suas identidades, práticas, instrumentos e princípios artísticos.

É no Teatro que tudo surge, desde as manifestações primitivas, na Grécia Antiga e outros grandes centros da arte, que foram se difundindo e alcançando seu espaço artístico, com a presença de novas representações dramáticas, companhias de teatro, a Commedia Dell' Arte, o teatro popular e todas suas demais vertentes, que se espalharam ao longo da história, a citar os grandes atores, dramaturgos e diretores, muitos partem como os principais nomes para estudo dessa linguagem, e que proporcionaram e seguem até os dias atuais como base para a preparação e construção do ator.

Partindo desse ambiente teatral que o ator encontra seu corpo cênico, este estará apto para alcança-lo e exercita-lo em suas representações, a fim de levar sua verdade ao público que lhe assiste, um trabalho de muita entrega e disciplina, que o ator necessitará para evoluir enquanto artista e da sua função enquanto mecanismo teatral na sua função de ator.

Com a chegada do cinema no final do séc. XIX, muitos atores buscaram experienciar desse novo universo, que ainda foi amparado pelo teatro, mas que ao longo do tempo sofrera de certos conflitos, estes oriundos das novas descobertas que o ator precisou realizar para atuar no audiovisual, pois a entrega neste ambiente já era outra, o trabalho exigia espera e paciência, e principalmente uma desconstrução que lhe dificultava devido suas práticas exercidas anteriormente no teatro.

É atualmente um obstáculo para o ator obter uma compreensão e até mesmo uma formação dessa metodologia de preparação e novas técnicas, que não se fazem todas presentes e instigadas na caminhada artística e acadêmica, a iniciar-se pelo acervo de grandes autores, como Stanislavski e Meisner, que possuem obras publicadas, porém, nem todas traduzidas, o que dificulta o contato para atores em formação e artistas que buscam apreender dessas técnicas que não estão habituados em seu ambiente, seja ele teatral ou cinematográfico.

A duas artes procuram alcançar uma criação e construção de um corpo cênico, do ator e atriz, seja do palco na expansão do teatro, para a câmera e paciência do cinema, são diferentes os processos, que quando postas a se dialogarem, vê-se a necessidade de desprender-se dos padrões de atuações já estabelecidos, a fim de fornecer um material latente e homogêneo de sentimentos, emoções e ações, como consequência em encontrar uma receptividade e sensibilidade ao retratar uma cena.

Por fim, esta pesquisa manifesta em caráter de conclusão de um ciclo acadêmico, sendo este o meu primeiro. Contudo, o arsenal de metodologias e métodos aqui discutidos são e serão ainda referências para este e muitos outros trabalhos mundo a fora, pois são obras escritas à quase cem anos

e continuam sendo trabalhadas com a mesma relevância nos dias de hoje como fora em sua época de escrita.

Este estudo moldou-me enquanto atriz e pesquisadora, facilitando a percepção do quanto ainda posso me construir para determinado papel e não me deixar prender pelas práticas da minha zona de conforto, estas que muitas vezes poderão me atrapalhar, sem dar abertura para novas técnicas e aprendizados. O árduo trabalho investido aqui, considerando tempo dedicado, leituras e ajuste de ideias, foram primordiais para que tivesse comigo uma definição e uma lapidação do que acredito e almejo na formação e preparação de um ator.

REFERÊNCIAS

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica / problema da ética. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOAL, Augusto. **Jogos para Atores e não Atores.** 11ª. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator.** Franca Rame (organização); Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (tradução). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1998.

GONDIM, Isadora Rosado Gomes. **Do palco ao set de filmagem:** reflexões metodológicas sobre atuação no teatro e no cinema a partir de Stanislavski, Adler e Meisner / Isadora Rosado Gomes Gondim. - 2018.

GUSKIN, Harold. **Como parar de atuar.** Introdução de Kevin Kline. – [tradução de Denise E Weiberg, Eduardo Muniz]. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

JÚNIOR, Humberto Cesaroli. **O contexto europeu de formação e atuação na passagem do séc. XIX para o XX.** Revista "AspaS" – nº 01, São Paulo, 2011.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método.** 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional das Artes Cênicas, 1985.

MOUSSINAC, Leon. História do Teatro: das origens aos nossos dias. Lisboa: Bertrand, 1957.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro /** Patrice Pavis**;** tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg C Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva. 2008.

RORIZ, João Pedro. **A História das artes dramáticas** – das tragédias gregas ao teatro contemporâneo. 1 ed – Porto Alegre: Arte em Voga, 2014.

SANTOS, Adailson Costa Dos. **Teatro das emoções e emoções no Teatro**: Diálogos entre neurociência e Stanislavski. Dissertação (Pós Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais), Universidade Federal de Goiás, UFG. Goiânia, p.xxx, 2016.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem.** 23ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

SITES DA WEB

DENIFIÇÃO. Dicionário Informal, 2010. Disponível em:<https://www.dicionarioinformal.com.br/timing/>. Acesso em: 25 de novembro de 2020.

JAMILA FACURY. Paraíba Criativa, 2019. Disponível em:<https://www.paraibacriativa.com.br/artista/jamila-facury/>. Acesso em 30 de novembro de 2020.

O QUE É O MÉTODO MEISNER. Be true. Disponível em:<https://betrue.art.br/o-que-e/>. Acesso em: 27 de novembro de 2020.

KRAHO FILMES. Instagram, 2018:<https://www.instagram.com/p/Bgj3xPeBdb8/?igshid=7enb53zu2nku.

ENTREVISTAS

COSTA, Jamila Maria Facury da. Fique parecendo uma parede, com Jamila Facury. [Entrevista concedida a Lettícia Japiassú]. Trabalho de conclusão de curso Construindo através da desconstrução: o emergir do corpo cênico e os métodos de atuação. Gurupi, TO, p. 34-35, 2020.

NAVES, Fernando França. Temos, com Fernando França. [Entrevista concedida a Lettícia Japiassú]. Trabalho de conclusão de curso Construindo através da desconstrução: o emergir do corpo cênico e os métodos de atuação. Gurupi, TO, p.36-37, 2020.