**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**

**Centro de Artes**

**Curso Teatro Licenciatura**



Trabalho de Conclusão de Curso

**CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM: relato de algumas experiências no teatro e em curtas-metragens da UFPel**

Amanda Cordeiro Coutinho

Pelotas, 2017

Amanda Cordeiro Coutinho

CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM: relato de algumas experiências no teatro e em curtas-metragens da UFPel

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Teatro.

Orientador: Profª. Dr. Daniel Furtado Simões da Silva

Pelotas, 2017

Amanda Cordeiro Coutinho

**CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM: relato de algumas experiências no teatro e em curtas-metragens da UFPel**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciatura em Teatro.

Data:

Banca examinadora:

...............................................................................................................................

Prof. Dr Daniel Furtado (Orientador)

...............................................................................................................................

Prof. Dr. Josias Pereira

...............................................................................................................................

Prof. Paulo Gaiger

**AGRADECIMENTOS**

Primeiramente agradeço ao meu professor orientador, Daniel Furtado, que foi a pessoa que me apresentou o teatro e me ajudou a concluir o ciclo da graduação, com sua orientação e paciência. Agradecimento também a minha banca, professor Josias Pereira, com o qual tive longas conversas sobre o trabalho, e ao professor Paulo Gaiger, que esteve junto comigo durante minha trajetória acadêmica; obrigada por fazerem parte da minha banca! Agradeço a todos os professores do curso, pelos anos de ensinamentos e aprendizado, e, aos colegas que estiveram junto comigo durante esses anos; sem eles esse ciclo não teria sido tão especial. Agradeço também de todo coração aos meus amigos, que foram incentivadores, que estavam comigo durante as minhas crises existenciais e nos momentos de descontração. E a minha família, especialmente a minha mãe Patrícia Alves Cordeiro, meus avós Ivon Saraiva Cordeiro e Gilda Alves Cordeiro e aos meus tios Alex Alves Cordeiro e Rafael Alves Cordeiro: as pessoas fundamentais e essenciais da minha vida, que me fazem querer persistir com meus sonhos. Meus amigos e minha família: sem vocês nada disso faria sentido, minha conquista é por e de vocês, obrigada por sonharem comigo!

**RESUMO**

COUTINHO, Amanda Cordeiro. Construção da Personagem: relato de algumas experiências no teatro e em curtas-metragens da UFPel. 2017. 44f. trabalho de conclusão de curso (Curso de Teatro-Licenciatura) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

O Presente estudo aborda minhas inquietações no trânsito entre as áreas do teatro e cinema, realizando curtas-metragens no cinema da UFPel. Trazendo como relatos minhas experiências no teatro desde antes de entrar para o curso de Licenciatura em Teatro-licenciatura, e nos curtas-metragens rodados pelos alunos do curso de cinema da UFPel, foco no processo de construção da personagem, detendo-me na análise dessas experiências e refletindo sobre as mesmas. Apresento a metodologia de trabalho criado por Constantin Stanislavski para o teatro, que desenvolve um sistema de técnicas que dá uma base teórico-prática para os atores, e Carlos Gerbase, que se inspira na metodologia criada por Stanislavski e propõe um guia de como diretores devem trabalhar com o cinema e com seus atores.

**Palavras-chave:** Teatro; Cinema; Constantin Stanislavski; Carlos Gerbase; Personagem

**RESUME**

This abstract adresses my concerns in the traffic between the theater and cinema areas, making short films in the graduation in cinema to Federal University of Pelotas. Bringing my experiences in the theater since before entering the Degree in Theater, and in the short films shot by the students of the graduation in cinema to Federal University of Pelotas, I focus on the process of character construction, focusing on the analysis of these experiences and Reflecting on them. Presents here the methodology of work created by Constantin Stanislavski for the theater, which develops a system of techniques that provides a theoretical-practical basic for the actors, and Carlor Gerbase, who draws on the methodology created by Stanislavski and proposes a guide of how directors should Work with the cinema and its actors.

**KEYWORDS:** Theater; Cinema; Constantin Stanislavski; Carlos Gerbase; Character

**SUMÁRIO**

[INTRODUÇÃO 7](#_Toc490090654)

[CAPITULO 1 10](#_Toc490090655)

[RELATO ENQUANTO ATRIZ – RESUMO DE UMA CURTA TRAJETÓRIA NO TEATRO E NO CINEMA 10](#_Toc490090656)

[1.1 O INÍCIO 10](#_Toc490090657)

[1.2 NA UNIVERSIDADE 14](#_Toc490090658)

[1.3 OS CURTAS-METRAGENS 19](#_Toc490090659)

[CAPITULO 2 24](#_Toc490090660)

[APONTAMENTOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NO TEATRO E NO CINEMA 24](#_Toc490090661)

[2.1 A CONSTRUÇÃO Da PERSONAGEM NO TEATRO – ALGUMAS APROXIMAÇÕES 25](#_Toc490090662)

[2.2 A PERSONAGEM NO CINEMA: O QUE NÃO FAZER, SEGUNDO CARLOS GERBASE 30](#_Toc490090663)

[CAPÍTULO 3 35](#_Toc490090664)

[EXPERIÊNCIAS EM TRÂNSITO 35](#_Toc490090665)

[CONSIDERAÇÕES FINAIS 41](#_Toc490090666)

[REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 44](#_Toc490090667)

INTRODUÇÃO

No decorrer das minhas experiências com o Teatro percebi a importância de uma metodologia por trás de qualquer trabalho, e descobri que o ator está sempre em um processo de autoconhecimento. Quanto mais este explora suas possibilidades, mais amplia o seu leque de opções, e percebe maneiras de construir uma personagem que se encaixe no âmbito do trabalho e da encenação que está sendo proposta.

E observei, desde o meu primeiro contato com o curso de Cinema da UFPel, que os alunos do curso de Teatro tinham críticas que se repetiam quando se dispunham a trabalhar com os alunos do curso de Cinema. Críticas sempre relacionadas à maneira que os estudantes do curso de cinema trabalhavam com os atores. Compreendo que há uma diferença entre fazer uma peça, e o processo de construção da mesma, e fazer um curta-metragem, que demanda uma outra metodologia; por isso decidi abordar neste trabalho estes dois processos.

Ao longo desses 6 anos, sempre transitei entre as áreas do teatro e do cinema, realizando trabalhos como atriz nos dois campos. Nestas experiências enxerguei uma diferença grande no processo do trabalho do ator, e surgiu em mim o questionamento: em todos os meus trabalhos cheguei a construir personagens?

No início da pesquisa me aprofundei na metodologia de trabalho de Constantin Stanislavski, na forma como ele via o desenvolvimento sistemático do trabalho do ator, em especial no que toca ao conhecimento do texto, conhecimento das circunstâncias, ao entendimento do objetivo, do que o ator está fazendo em cena, e como isto influenciava na relação com o outro ator que está em cena e na criação das ações, que deveriam ser justificadas partindo desse objetivo, até se criar um subtexto. Em seguida me ative a Carlos Gerbase, diretor que traz a metodologia de trabalho proposta por Stanislavski para o cinema, criando um guia para diretores trabalharem com cinema e com os atores, de como pode ser encaminhado este processo, aquilo que não deve ser feito, etc. Assim, parti para minha reflexão sobre os dois âmbitos em que trabalhei: no teatro e nos curtas-metragens do curso de cinema da UFPel. No teatro existiam prazos maiores, maior número de ensaios, textos descritivos sobre a personagem, conversas sobre a mesma, estudos sobre o papel, etc; o ambiente também era diferente: no teatro, haviam treinamentos de corpo e voz, maior facilidade para obter concentração e encontrar a personagem. Enquanto no cinema frequentemente o que ocorria era apenas uma conversa sobre a personagem e partia-se para a ação.

Na minha relação com o cinema, tinha sempre o sentimento de que faltava alguma coisa, uma incompletude, insatisfação e frustração. O que me fez fazer essa pesquisa foi o fato de diversas vezes não ter conseguido construir uma personagem; e não posso dizer com certeza do por que não cheguei lá, se deveria ter pedido maiores informações sobre ela, se deveria ter buscado mais referências para trabalhar com o cinema, se pelas equipes que trabalhei e pela falta de metodologia de trabalho, etc. Só sei que foram essas frustrações que me fizeram chegar a esta pesquisa, a estes questionamentos das razões pelas quais sempre senti essa dificuldade em interpretar um papel no cinema, agindo totalmente por instinto, inspiração e me baseando muitas vezes em estereótipos.

Dessa forma, no primeiro capítulo relato minhas experiências com o teatro e com o cinema ao longo desses anos, ressaltando alguns dos trabalhos que, para mim, foram mais marcantes. No segundo, apresento inicialmente o sistema de Constantin Stanislavski, que criou um método de trabalho do ator para o teatro, focando em alguns passos para se construir a personagem a partir de um texto; a seguir, trago o diretor e professor Carlos Gerbase, que leva o método de Stanislavski para o cinema, criando um guia para diretores e atores, evidenciando o que deve ser feito e o que deve-se evitar no cinema. Chegando ao capítulo três, busco um olhar reflexivo sobre o trabalho nas duas áreas, examinando como me senti durante o processo de criação dessas personagens, e até mesmo se realmente senti que elas existiram, tendo ainda como referência uma aula de direção de atores no curso de cinema da qual participei no ano de 2015, que trabalhava com alunos do curso de teatro sendo dirigidos por alunos do curso de cinema, ouvindo suas opiniões sobre essa direção e sobre a relação dos dois cursos. Por fim, nas considerações finais, me atenho a entender essas diferenças, suas razões e como nos portar diante dessas diferenças de processos e metodologias de trabalho. Friso aqui que são relatos, não um olhar de uma especialista no assunto de como desenvolver o processo nas duas áreas, que leve à criação da personagem, mas sim o olhar sobre as experiências que vivi, meus anseios, frustrações, questionamentos e indagações sobre os mesmos, os quais me fizeram desenvolver esta pesquisa.

CAPITULO 1

RELATO ENQUANTO ATRIZ – RESUMO DE UMA CURTA TRAJETÓRIA NO TEATRO E NO CINEMA

* 1. O INÍCIO

Neste capítulo irei falar de experiências que marcaram o meu aprendizado como atriz. Como o primeiro grupo que participei, disciplinas que foram importantes para mim dentro do curso, curtas-metragens, etc. Experiências que me trouxeram questionamentos e me levaram a fazer esta pesquisa.

Como atriz sempre estive em busca de elementos para realização do meu trabalho. Minha trajetória nas Artes Cênicas começa antes de entrar na universidade, ainda no ensino médio, onde demonstrei interesse em fazer teatro. Numa conversa entre amigos, um deles partilhava do mesmo desejo e, juntos decidimos fazer uma pesquisa via internet de grupos em Pelotas. Ele decidiu fazer contato com outro amigo, que já cursava teatro-licenciatura na UFPel, e que, sabendo de um projeto de extensão da universidade que aceitava pessoas de fora do curso, disse para comparecermos a um encontro, onde fiquei conhecendo o Grupo Aberto de Teatro Universitário (GATU), coordenado pelo Professor Daniel Furtado. O GATU era um projeto em que a maioria dos integrantes estava vinculada ao curso, mas havia alguns que participavam do projeto como comunidade externa, pessoas que, mesmo não cursando teatro na universidade, tinham interesse e encontraram no grupo uma forma de conhecer um pouco dessa Arte - eu era uma delas. Dentro do grupo comecei a aprender o que é ser atriz, o que é estar em cena, como me posicionar em cena e, o mais importante, o processo que antecedia qualquer apresentação, o trabalho de construção para se chegar a uma personagem. O grupo inicialmente era composto por cerca de 20 pessoas, fazíamos aquecimentos, alongamentos, interagíamos um como outro através do contato corpo a corpo. Lembro que, na primeira oficina, o estranhamento: Todos de pés descalços, deitados no chão, indo ao encontro dos pés do outro, contato somente com os pés, eu sem conhecer ninguém tinha que tocar no corpo do outro; estranhamento: teatro, uma forma de conhecermos o outro, de criarmos uma intimidade com ele e com o corpo, nosso material de trabalho. Os primeiros encontros foram basicamente de jogos teatrais, jogos de contato corpo a corpo, jogos de concentração, aquecimentos, alongamentos, etc. No decorrer dos encontros o primeiro texto:

No meio do caminho tinha uma pedra

tinha uma pedra no meio do caminho

tinha uma pedra

no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento ‘

na vida de minhas retinas tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que no meio do caminho

tinha uma pedra

tinha uma pedra no meio do caminho

no meio do caminho tinha uma pedra.

(Carlos Drummond de Andrade)

Nervosismo. Devo simplesmente dizer o texto? Eu, Amanda? No meio da sala, com todos me olhando, não iria mais conseguir agir naturalmente, ali já estava sendo colocada diante de uma situação estranha, seria eu já uma personagem? Uma personagem de mim mesmo? Ao longo dos encontros fui inserida em situações diferentes, nunca havia passado por nada daquilo, havia apenas feito parte de um grupo de dança no Ensino Fundamental por cerca de 5 anos, mas aquela situação era diferente, me tirava do comodismo, fazia com que meu corpo tivesse outras reações, buscasse outras coisas, outra maneira de estar diante dos olhos dos outros, não queria mais ser eu naquele momento. Ali, a busca iniciava. Durante os encontros ia descobrindo o meu corpo, descobrindo o corpo do outro. Essa primeira etapa dentro de um grupo de teatro foi para mim a etapa das descobertas, estava percebendo se gostaria de desenvolver um trabalho como atriz, se gostaria de trabalhar com teatro, se essa poderia ser uma decisão para o meu futuro, estava em busca da Arte e do que ela poderia vir a representar na minha vida, como poderia fazer com que ela tocasse o outro.

Alongamento, aquecimento, textos, decorar textos, voz, corpo, ensaios, rotina de ensaios, tínhamos dois encontros semanais, 4 horas por dia, 8 horas por semana, durante pouco mais de um ano participei do projeto, enquanto me despedia do Ensino Médio. A primeira vez em cena, com o grupo GATU, na mostra de trabalho intitulada *Percursos Femininos* apresentada em junho de 2011, na sala do Tablado, no curso de Teatro, marcou-me: lembro-me até hoje da sensação, muito nervosismo antes de entrar em cena, minha barriga doía, eu transpirava e mil coisas se passaram pela minha cabeça, "se eu esquecer o texto?", "se eu travar?", etc. Ao entrar no palco uma sensação inexplicável, pela primeira vez me sentia preenchida de fato, acho que essa sensação é vivida por aqueles que se encontram quando estão fazendo alguma coisa com paixão; porém a sensação, essa, não posso resumir.

Junto do projeto veio o convite para participar do meu primeiro curta-metragem, *Bad Bitch*, produzido por alunos do curso de Cinema da Universidade Federal de Pelotas, que me encontraram via *facebook* e fizeram o convite, que eu aceitei. Confesso que, sem ter qualquer experiência, não tinha métodos ou técnicas para trabalhar com cinema; também não os tinha para trabalhar com teatro, porém o que antecedeu a apresentação de *Percursos Femininos* me deixava mais segura, afinal tinha ensaiado e com todos alongamentos, aquecimentos e exercícios, estava começando a ter um certo "domínio" corporal e vocal. Agora, no cinema, agia completamente por instinto, tentando me pôr no lugar da personagem, o que eu faria se estivesse no lugar dele? Mas de forma diferente, pois havia uma câmera posicionada na minha frente, entre outros aparatos técnicos, e como deveria me portar diante disso? Quando fui convidada, durante uma conversa informal via *facebook*, fiquei sabendo das pretensões do diretor do Curta, Felipe Tapia, um admirador de Quentin Tarantino, que explicou que a ideia do seu filme partiu de duas premissas: queria filmar uma história onde três meninas faziam algo fora da lei e utilizar referências dos filmes que mais gostava. Queria que o público pudesse identificar cenas semelhantes às de produções populares, como Cães de aluguel, *Pulp Fiction*, etc. Tapia explicou o que seria o curta-metragem, disse que estava sendo convidada para fazer à personagem Savana, a protagonista do curta, me passou o roteiro e explicou como enxergava a personagem. Esse foi o princípio, ali iniciava também minha trajetória no cinema. As duas experiências, tanto no projeto de extensão GATU, como no primeiro curta-metragem foram de descobertas, puramente descobertas, sem qualquer ambição, somente me entreguei, pois queria conhecer aquele universo e me apaixonei por ele. Por isso a escolha em cursar teatro, sem cogitar outra hipótese. Meu amigo, o amigo que encontrou o GATU, deixou o grupo, só ficamos eu e uma outra pessoa que estava ali também como comunidade. Me vi, confesso, um pouco sozinha e com um pouco mais de medo, tinha mais medo de errar, pois me sentia cercada de pessoas que de certa forma “sabiam” o que estavam fazendo; erro meu, todos estavam ali com o mesmo intuito, o de aprender, fazer. Entregues, assim como eu, indo ao encontro dessa Arte.

Depois de duas apresentações de *Percursos Femininos* decidimos desenvolver a temática anterior; assim, nasceu o projeto *Eu te amo, mas...*que foi, posso dizer a primeira criação do Grupo Aberto Teatro Universitário, o GATU, uma experiência com mais descobertas e trabalho. Ali, trabalhamos corpo, voz, presença, exposição. O projeto foi um desenvolvimento da temática que trabalhávamos em *Percursos Femininos*, outros caminhos também em torno do amor. Com esse processo senti o quanto já havíamos trabalhado e caminhado e o quanto ainda podíamos caminhar; penso que o grupo se constituiu enquanto grupo nesse processo. *O Eu te amo, mas...* foi criado a partir de textos e canções que falavam do amor, do seu fim e seu início, de solidão, dos encontros, desencontros, de tudo que cerca o amor. Trabalhamos textos e canções de Caio Fernando Abreu, Frida Kahlo, Paulo Leminsky, Martha Medeiros, Chico Buarque, Adriana Calcanhoto, Tom Jobim, entre outros. Essa experiência dentro do grupo para mim foi a mais importante, começaram as pretensões com o trabalho, as responsabilidades, já tinha certeza do meu interesse por fazer teatro, minha paixão por ser Atriz, agora estava me reconhecendo enquanto Atriz, enquanto Artista, estava entendendo o processo dentro de um grupo, a importância de consolidar esse grupo, de apresentar algo que satisfizesse os nossos anseios enquanto grupo. Essa etapa dentro do GATU fortificou o meu interesse em caminhar mais, em caminhar para ir ao encontro da minha Arte, em continuar a trilhar por essa estrada.

Ao entrar na faculdade, ainda fazendo parte do grupo GATU, havia mais descobertas a serem feitas, novos anseios, que não eram somente sobre mim, e sim, sobre o mundo teatral. Fui apresentada a professores, autores, artistas, métodos, técnicas, história, etc, e ali algo novo iniciou, agora estava estudando como desenvolver o meu trabalho como Atriz, como aprofundar esse trabalho, aprendendo tudo o que pertencia ao mundo Teatral, que, para mim, era novo. Foi quando entrei na universidade que entendi por onde deveria iniciar a busca pela criação da personagem.

* 1. NA UNIVERSIDADE

Entendo que o ator deve sempre estudar para desenvolver e aperfeiçoar o seu trabalho, não deve por um segundo parar ou renunciar a sua Arte, deve aperfeiçoar seu dom, suas técnicas, conhecer outras práticas e teorias, aumentando o seu grau de conhecimento. Entregando-se, o ator doa a si mesmo como matéria, aproveitando-se também de suas frustrações e emoções, onde toda junção de memórias, estudos, aprendizado irá auxiliá-lo em sua interpretação.

Entre os projetos que tomei parte nestes primeiros anos de cursos, estava a participação como atriz na encenação dirigida por Paula Brandão, intitulada *V8*, que se baseava no texto *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues. Tivemos alguns encontros para falar sobre a personagem e o âmbito em que ela estava inserida e partimos para leituras da peça, onde o ritual de ensaio mudava de acordo a demanda de Paula e da minha, o que era percebido por ambas durante os ensaios. Decidi por falar da experiência na encenação *V8* pois, como exercício prático dentro do curso, ela foi muito importante para o desenvolvimento do meu trabalho e conhecimento de outras metodologias, (Paula Brandão me apresentou metodologias e exercícios novos) e também pela perspectiva de ser dirigida por uma outra aluna do curso e em uma disciplina que eu também passaria em seguida como diretora. Tento retratar com essa experiência todo o processo de construção de uma peça produzida por uma aluna do curso de teatro, processo que durou meses, com exercícios condizentes com o que a peça e os atores precisam como estímulo, todo o preparo necessário para se estar em cena.

Aquecimentos, exercícios de respiração diafragmática, caminhadas no espaço alterando os ritmos, exercícios de estímulos, etc. Após alguns ensaios optei por dividir o texto em duas partituras, da primeira e segunda cena, e colocar ações e emoções que acreditava serem condizentes com as da personagem. Durante o ritual de alongamento e aquecimento corporal sempre havia uma música, escolhida por mim. Os exercícios trabalhados nessa etapa eram sempre os mesmos, como por exemplo, o de soltar os sons de ‘s’, ‘f’, ‘x’, e um exercício de relaxamento sempre ao final dos ensaios, com o canto africano ‘tue, tue’. Paula sempre levava aos ensaios exercícios condizentes com a peça, como a técnica facial inglesa, no qual o ator dá o texto apenas movimentando o corpo do pescoço para cima, ou exercícios de técnicas de fotografia, pois utilizaríamos momentos que a personagem congelaria, como se estivesse sendo fotografada. Trabalhamos também com o exercício ‘alerta’, aprendido com o ator e diretor francês Maurice Durozier[[1]](#footnote-1), onde abrimos os olhos com as mãos olhando para todas as direções para obter uma sensação de despertar; um exercício desconfortável, mas faz com que tenhamos uma noção maior de espaço e nos concentremos.

Outro exercício constantemente proposto era o de caminhada e corrida no espaço, utilizando palavras relacionadas com o texto, onde a diretora falava frases do próprio texto, visando obter uma resposta tanto corporal como verbal da personagem. A partir de todos os exercícios propostos e o texto quase todo decorado, partimos para ele, trabalhando tempos e ritmos. A criação da personagem Lídia foi feita ao longo do processo, primeiramente através dos diálogos com Paula, onde ela falava sobre a personagem como se ela fosse uma amiga íntima, ela sabia tudo a seu respeito - eu passei a saber. Brandão também trabalhava incessantemente as ações da peça, eu pegava o texto e fazia somente as ações, para depois, através delas, encontrar as emoções, entendendo que as emoções surgem através do processo de ação. Brandão também perguntava constantemente o que eu, Amanda, sentia com Lídia, quando a reconhecia em mim, o que eu sentia por Olegário, se eu já tinha me colocado em algum momento da vida em uma relação opressora e se, inclusive, estava utilizando de alguns momentos já vividos por mim para a personagem, como tinha me sentido em momentos do relacionamento, como me sentia sufocada e precisava gritar para o mundo.

Constantin Stanislavski, ator, diretor, pedagogo e escritor russo disse: “Esses sentimentos, tirados da nossa experiência real e transferidos para o papel, é que dão vida à peça [...] Toda produção exterior é formal, fria e sem sentido quando não tem motivação interior” (Stanislavski, 2008: 204). Percebi que o que fazia no início, utilizando-me somente de experiências pessoais também é necessário e não pode ser descartado para se desenvolver um trabalho com vida. Porém, não se pode trabalhar apenas instintivamente, para evitar isso existem metodologias de trabalho criadas para que o ator sustente a atuação sem precisar agir somente por intuição e ficar a mercê de um momento de inspiração. Ele não pode organizar o seu papel esperando somente por suas emoções, deve ter consciência de suas memórias armazenadas.

Em todo esse processo, fui construindo Lídia. Todos os exercícios propostos por Brandão e também por mim, me fizeram ir ao encontro da personagem. Lembro do ponto que parti: Respiração, entonação de voz e pausas. Depois de todos os exercícios, quando partíamos para o ensaio sempre que lia o texto, falava como se estivesse gritando. Lídia estava sempre perturbada e saia daquela forma de dentro de mim. Tive dificuldade nesse aspecto, em encontrar uma entonação de voz que mostrasse o desespero da personagem, que ela viesse à tona para mim, e fosse audível aos espectadores.

Então percebi que não devia partir desse ponto; primeiro deveria entender Lídia para depois partir para a voz. Um dos dias, depois do ensaio, cheguei em casa e escrevi em todo o texto o que ela poderia sentir em cada cena: Solidão, desespero, excitação, libertação, etc, depois escrevi o por que ela se sentia assim, por exemplo na cena final Lídia depois da morte de Olegário, tira as algemas: Libertação. Por que ela sentia-se livre: Morte de Olegário. O que a morte de Olegário representava para ela: O fim da angústia que ela sentia. Assim, eu conseguia crer naquela cena, ela não existia realmente, mas poderia acontecer, e eu podia crer naquela realidade cênica. Tudo que Lídia havia passado antes de chegar aquele momento era de total importância. Na cena final quando ela se liberta, a personagem tem uma retrospectiva de tudo que passou, não era somente aquela cena que ela estava vivendo, para chegar naquele momento, tudo o que ela sentia, era resultado do que ela havia passado para então poder sentir-se livre. Utilizei também nos momentos de frustrações e angústia da personagem, minha memória, coisas que eu já havia passado e como tinha me sentido. Lídia sentia-se sufocada por Olegário, eu já havia me sentindo assim em um relacionamento e consegui resgatar essa memória e utilizá-la em cena, mas na época fiz isso intuitivamente, não sabia como estava transferindo emoções que eu já havia passado para a personagem, mas sabia que estava fazendo isso. A construção de Lídia partiu do ponto de entender o porquê das suas emoções em cena, estudar a personagem e entendê-la para poder senti-la e, após isso mostrá-la através de ações e do texto ao público; antes mostrava a um público mais seleto: diretora e colega de cena, eles também me ajudaram, eu diria que através de dicas e opiniões, a encontrar coisas que pudessem fazer o público identificar mais a personagem. Por exemplo, Paula, em uma das cenas, pediu para Lídia olhar para Olegário, chegar perto mas não tocá-lo; o que demonstraria receio de Lídia com Olegário, o medo que ele causava; coisas que eu sabia que a personagem sentia, mas que agora deveria, através de ações, mostrar ao público. Através dessa junção de entendê-la, senti-la, fazer mais exercícios, executar ações de diferentes formas até que elas fizessem total sentido, Lídia se instalou. Já podia senti-la, e quando sabia o que ela estava sentindo podia preencher de sentimentos meus, aí vinham as memórias. Hoje escrevendo me dou conta do porquê elas fluíram: eu sabia o que ela sentia e sabia o que senti e como poderia utilizar. Hoje posso descrever e entender como executava, lembro-me que no dia da apresentação como Lídia, eu podia senti-la totalmente, mas ainda era eu, atriz, eu e Lídia, nós conversávamos no palco e ambas sabíamos o que estávamos fazendo.

Outras cadeiras muito importantes para mim como Atriz dentro do curso foram as de Montagem I e Montagem II, pois também tive um processo. Nelas todos os alunos da disciplina foram dirigidos por um professor do curso, Adriano Moraes. A turma era composta por cerca de 15 alunos, tínhamos um encontro por semana que durava 3 horas e 20 minutos. Inicialmente trabalharíamos uma peça infantil*, Ludus*, escrita pelo professor da disciplina, Adriano Moraes. Esta proposta teve de ser mudada, pois a peça tinha uma demanda grande, com figurino e tempo, e os servidores da universidade iriam entrar em greve e optamos, por respeito aos servidores e aos seus trabalhos com figurino e iluminação da peça, interromper a disciplina. Com o início do segundo semestre decidimos, em reunião com toda a turma, que iríamos trabalhar o texto *A perseguição ou O longo caminho que vai de Zero a Ene* de Timochenko Wehbi, um texto com apenas dois personagens, dividido em cinco fragmentos. Nos encontros estabelecemos uma rotina de ensaio: a turma, além do professor, tinha um monitor da disciplina, um dos alunos da própria, que estava encarregado de fazer os exercícios inicias, nesse caso, alongamento, exercício de aquecimento, respiração e voz.

A proposta do professor era a experimentação em cena, o objetivo era estimular a compreensão de possibilidades como atores e do processo criativo como tal. Dentro da disciplina havia um cuidado com a preparação do elenco, em aspectos físicos, vocais e interpretativos, com a proposta dos exercícios que antecediam a cena e o modo como trabalhávamos durante o ensaio do experimento. Além do trabalho em grupo, sendo uma peça com uma média de 15 alunos em sala de aula, havia o processo individual de cada um como ator, experimentando-se em cena, onde tivemos total liberdade para criação de personagem e ação.

Este trabalho estabeleceu uma rotina de ensaio e preparação de ator, onde quanto mais explorávamos possibilidades, mais amplo ficava o nosso leque de opções, para a construção de uma determinada personagem que se encaixasse na proposta que iríamos realizar. Havia dois personagens: Zero e Ene, que seriam interpretados por toda turma, além do coro, que também todos os alunos fariam, todos seriamos os três, algumas vezes sozinhos, outras vezes todos juntos, a personagem era construindo através de corpo e texto, trabalhamos menos no sentido de personagem individualizada, e mais personagens quanto uma caracterização física e vocal. Quando conheci o texto, procurei um vídeo da peça no *youtube*, e percebi que lendo o texto não conheceria Zero e Ene, que eles iriam se construir ao decorrer da peça, pois no início eles são basicamente dois seres com um conflito. Os personagens se constituíam em uma partitura de ações, onde realizar as ações era fazer a personagem. Zero e Ene não são personagens determinados, não tem uma bagagem, vão se construindo no decorrer da peça e mesmo assim, não se tornam uma personagem determinada com sexo, cor, idade, simplesmente Zero e Ene eram seres. Mas eu precisaria de um sentido psicológico, Zero só existe por que Ene existe e Ene só existe por que Zero existe, eles precisam um do outro para existir, e eu levei para esse sentido: o quanto nos descobrimos a partir da relação com os outros, o conflito parte disso: ser alguma coisa, e não saber o que somos, mas precisar de um todo para ser.

Trabalhei como minha personagem andaria, como ela falaria, como eu, atriz, me movimentaria com os outros atores em cena, em quais momentos essa personagem mudaria de aspecto, se reconhecendo. No início ele era como um ser que pouco se movimentava e através do que o texto ia me oferecendo, esse ser ia descobrindo seu corpo, sua voz, o todo e como lidar com o todo. Podia enxergá-lo como a sociedade, alguém mutável, e que aos poucos e dependendo do texto se inseria ou não dentro do contexto de uma sociedade. Quando partíamos para o coro era como uma dança, todos tentávamos nos movimentar da mesma maneira. O professor Adriano também ensaiava a partir das ações para depois partirmos para o texto. A peça foi dividida em quadros, contendo de dois a cinco alunos em cada um deles, era um total de cinco quadros, onde no último estava toda a turma. Além desse trabalho ter sido importante para mim em questão de rotina de ensaios e exercícios, foi importante para consolidação de um grupo. Minha turma nunca havia trabalhado toda junta e essa experiência ao fim do curso foi importante para todos nós, que apesar das dificuldades encontradas quando se tem um grupo grande, como concentração, organização, conseguimos ao fim fazer um trabalho do qual todos se orgulhassem.

* 1. OS CURTAS-METRAGENS

Quando iniciei meu trajeto com o Teatro, iniciei também com o cinema. Em 2010, no mesmo ano em que comecei a participar do projeto universitário GATU, fui convidada para participar do curta-metragem *Bad Bitch*. A primeira lembrança que tenho deste período é de quando um grupo de alunos de Cinema da UFPel entrou na sala em um dos primeiros encontros do GATU pedindo para falar com os atores. Eles explicaram que o curso de cinema precisava de atores para os curtas-metragens que estavam produzindo, falaram que fazia parte das disciplinas, explicaram também que na maioria das vezes o trabalho não seria remunerado, por ser parte de trabalhos ligados ao curso de cinema e produzido por estudantes. Lembro que na época muitos dos atores integrantes do projeto GATU, disseram que não havia interesse, pois não gostavam da maneira que os estudantes do curso de cinema lidavam com o trabalho do ator. Na época sem ter experiência alguma com cinema ou com o curso de cinema da UFPel, coloquei meu nome na lista de interessados a participar dos curtas-metragens, não sei se essa lista foi usada em algum momento, pois nunca mais ouvi falar nela.

O primeiro convite que recebi para participar de um curta-metragem foi através da rede social *facebook*, pois nas minhas atividades do perfil estava inserido “Teatro”. O diretor do curta falou que meu perfil físico era o perfil da personagem principal, Savana. Manifestei meu interesse e ele mandou o roteiro do curta-metragem. Eu li, me interessei pelo trabalho e aceitei fazê-lo. Na época fazendo parte de um grupo de teatro a menos de um ano, com pouca bagagem sobre interpretação comecei a descobrir o mundo do cinema da UFPel, um mundo para mim totalmente novo. A equipe era composta por quatro alunos do curso de cinema, Hirina Renner e Ana Laura Paiva, duas meninas já com experiência como atriz e estudantes do curso de teatro e outra mulher, da qual não me recordo o nome que participava também como atriz, mãe de um dos alunos do curso de cinema, sem experiência com o trabalho de atriz e eu, recém iniciante no teatro e com nenhuma experiência com cinema.

A equipe do curta-metragem foi muito receptiva conosco, tinha preocupação em nos fazer sentir à vontade desde as primeiras conversas. Encontramo-nos, acredito que duas vezes antes do início das gravações, e tivemos algumas conversas virtuais para que o diretor explicasse o que desejava com o curta-metragem e com as personagens, depois tivemos um ensaio em uma das salas do curso de cinema para o diretor ver como nos portávamos com as personagens, ensaiamos uma das cenas do curta e depois seguimos para experimentar os figurinos que seriam usados em cada cena e assim alguns dias depois, seguimos para as gravações. O diretor do curta-metragem já havia nos passado que o curta teria referências de Tarantino, onde três meninas faziam algo errado e a partir disso as coisas aconteciam de maneira mais catastrófica ainda, ele também disse o que esperava de cada personagem, passou algumas informações sobre a minha personagem, Savana, que era a protagonista. Líder do grupo, arquitetava o plano de um assalto com as amigas, que na sua cabeça, tinha tudo para dar certo, mas não dava. Achava-se esperta demais, inteligente demais e não tinha medo de nada, acho que essas foram às principais referências que o diretor e equipe me passaram da personagem. Savana para mim foi especial, aquela equipe também. Naquele momento, no meu primeiro trabalho em um curta-metragem no curso de cinema, sem referência alguma sobre como fazer cinema, eu precisava me sentir à vontade, e a equipe trabalhou de forma descontraída, fazendo com que eu e as outras atrizes nos sentíssemos assim, falavam com precisão o que queriam e não discutiam diante das atrizes, o diretor era sempre o porta voz da equipe. As outras atrizes, sabendo que era o meu primeiro trabalho também me ajudaram bastante, acho que nós nos ajudávamos bastante, todas, ficamos bem unidas na época, e a equipe conseguiu firmar uma amizade além das gravações. Nesse curta-metragem também trabalhei com dublagem, pois dublamos duas das cenas que haviam ficado com áudio ruim devido ao vento no dia da gravação, também foi algo que gostei muito de fazer, não foi nada tão profissional, em estúdio, uma gravação na casa do diretor com instrumentos de áudio. Nessa etapa, do meu primeiro curta-metragem, lembro de estar feliz fazendo aquele trabalho, de me sentir bem, ter aquela experiência com cinema, então quis fazer mais. Acredito que a equipe foi importante para isso, fez com que eu me sentisse bem, mesmo estando insegura, principalmente com as cenas em que a personagem fumava. Eu, que nunca havia colocado um cigarro na boca. Eles conseguiram daquela forma receptiva fazer com que eu entrasse num certo jogo, nem sei se isso havia sido conversado entre eles, ou se só estavam agindo de forma natural conosco, mas hoje parando para analisar, percebo o quanto a maneira que eles conduziam as gravações me deixava segura. Repito, naquele momento, naquela época, sem qualquer conhecimento sobre Artes Cênicas.

No meu segundo curta-metragem eu já estava na faculdade, já cursava teatro. O convite para o segundo curta-metragem também aconteceu através do *facebook*, à equipe tinha me visto no primeiro curta-metragem e gostado do trabalho. Eu iria fazer uma personagem secundária, naquele curta havia uma personagem principal que transitava entre as outras histórias, eu fazia apenas uma cena em um restaurante. Uma das pessoas da equipe me mandou o roteiro e somente explicou minha cena, não falou nada sobre a personagem, apenas marcou o dia da gravação. No dia da gravação, a prova de figurinos, maquiagem e gravando. Apenas algumas palavras do diretor: “Entrar no restaurante, sentar na cadeira e fazer algumas movimentações, pedir o cardápio, escrever um bilhete, etc”, a personagem deveria estar aparentemente triste. Não me lembro de ter recebido outras informações para esse trabalho e nem de exigir informações a mais.

As memórias que tenho dos próximos trabalhos são todas parecidas. As equipes dos curtas-metragens sempre foram receptivas, nunca me trataram mal e todas trabalhavam de forma parecida, fazendo um convite virtualmente ou pessoalmente, enviando o roteiro e tendo em média uma ou duas conversas sobre o curta e a personagem que eu interpretaria antes das gravações, o restante sempre discutido no set, meia hora antes do gravando. Eu sempre me questionei durante as gravações dos curtas-metragens que estava participando sobre o que estava fazendo, se agia por intuição, ou se estava utilizando de algum método, se faltava alguma coisa e de onde partia a criação da personagem. Acredito que essa dificuldade se deu primeiramente por não existir um trabalho de preparação de ator e por não nos consolidarmos como grupo. Nas conversas ficava sabendo pouco sobre as personagens, não eram dadas características suficientes sobre elas, e, para mim, elas deveriam ser construídas como serem individuais, com emoções e me parecia que elas eram construídas somente como ações, como se as ações não resultassem de algo que a personagem estava passando, como se ela só existisse para preencher lacunas no filme. Não sabia quem essa personagem era e por que estava fazendo aquilo, as ações só eram pedidas sem um contexto, as explicações só eram dadas se fossem pedidas, a personagem tinha pouca descrição, e ela só existia se a câmera mostrasse uma imagem bonita. Minha dificuldade era essa, não saber quem era a personagem, não entendê-la e assim não senti-la, só fazer o que pediam e ver se dava certo no vídeo. Outra dificuldade era da equipe sempre conversar entre si sobre a cena que havíamos feito, e quase nunca dar um retorno para eu saber se o trabalho estava da forma que eles gostariam, se deveria acrescentar ou tirar algo, nunca ficava claro. Quando pediam para repetir a cena milhares de vezes não sabia se era eu que estava fazendo algo que não estava bom, se o ângulo não estava bom, se era o problema na luz e isso sempre me deixava insegura.

Tive, acredito, dois trabalhos diferenciados, os dois mais recentes. Em um deles, a equipe conversava bastante com as atrizes, gostavam de saber as nossas opiniões e debatê-las. Tiveram algumas conversas comigo sobre a personagem, sua vida, seus aspectos psicológicos, se ela era triste, feliz, nervosa, calma, medrosa ou confiante, e nas cenas em qual momento ela se encontrava. Em face dos meus questionamentos eles tinham uma resposta, porém havia um problema, toda a equipe tinha respostas, respostas que muitas vezes divergiam e me deixavam confusa; nesse caso não era somente o diretor o porta voz da equipe, o que conversava com as atrizes e decidia o que seria feito, mas o restante da equipe também. Muitas vezes eles não concordavam e não sabiam o que fazer, qual caminho tomar e isso era discutido na frente das atrizes e uma vez pediram para que eu me retirasse do set no meio de uma das cenas, pois a equipe não estava concordando e discutia muito perante o grupo.

Meu último curta-metragem *O Ato* foi totalmente o oposto dos outros, acredito que pelo fato de a diretora Júlia De Moura já ter feito teatro e saber como funciona o trabalho do ator. Nesse trabalho, dois meses antes das gravações, foi feita uma imersão, onde a diretora trabalhou artes visuais, dança e realizou alguns ensaios. Em um dos primeiros encontros de equipe foi lido o roteiro e pedido para que cada uma das duas atrizes desenhasse como enxergava a outra; nos outros encontros desenvolvemos um trabalho de imersão para trabalharmos a personagem, eu falava sobre ela, escrevia cartas como se fosse a mesma e em seguida partíamos para a partitura, pois na primeira cena do curta-metragem eu estaria dançando. A diretora se preocupou em fazer um encontro com a equipe, um trabalho para que eu encontrasse a personagem dentro de mim, conversas sobre ele, partitura de ações antes da gravação. No dia de gravarmos, fizemos alongamento e exercício de voz. Foi o único curta-metragem que participei que cada um tinha sua tarefa específica: Câmera, diretor, auxiliar de diretor, pessoa para lidar com o figurino, etc., o trabalho era todo dividido, e eu me sentia segura em fazê-lo depois de todos os ensaios que havíamos feito, e, detalhe, eu participava de apenas duas cenas, a inicial, com partitura de movimentos e uma com três frases, mas eu sabia o que a personagem havia passado antes de estar ali. Eu não estava apenas executando uma ação por executá-la, não estava fazendo uma partitura corporal por fazê-la, a personagem havia se matado e a partitura representava seu turbilhão de emoções e era quase como um pedido de ajuda. No diálogo eu sabia por que dizia as frases, e isso se deu por que a diretora apresentou a personagem para mim como um texto de teatro apresenta a personagem, com sua bagagem. Não eram somente ações, as ações tinham motivos e a personagem conversava comigo enquanto atriz. A diretora se preocupou primeiramente em me apresentar a personagem e fazer eu descobri-la, para depois se preocupar com o não menos, e nem mais importantes: os aparatos técnicos do cinema.

CAPITULO 2

APONTAMENTOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NO TEATRO E NO CINEMA

As personagens são, de uma maneira geral, uma construção a partir de um texto, entendido aqui de uma forma ampla, não apenas o texto dramático[[2]](#footnote-2), e do ator. Podem ter valores de ordem moral, psicológica, religiosa, filosófica, política, aspectos físicos, etc, podendo ser, ou não, percebidos como se fossem seres humanos, mas sendo sempre entidades ficcionais, às quais atribuímos qualidades a partir de determinamos signos e formas[[3]](#footnote-3). Quando o ator está no palco, a personagem se apresenta quase como se fosse uma entidade autônoma, sendo uma criação entre o ator, o texto e o público. Quando é construído a partir de uma peça teatral, ele é revelado ou proposto ao ator através do texto e, através de ações e dos diálogos, definimos o que ele é para o público; a personagem deve ser identificada pela maneira de andar, falar, pela sua expressão, através das quais imaginamos o seu estado de espírito.

Ao longo dos anos surgem surgiram inúmeros estudos sobre interpretação, muitos deles inspirados pela metodologia de trabalho criada por Stanislavski, pois o seu sistema nos deu uma base teórica e prática sobre a preparação de ator, a criação de personagem, etc. Em seu tempo, ele inovou, desenvolvendo uma profunda pesquisa sobre representação teatral; criou um sistema, um método para que os atores desenvolvessem seu trabalho através de exercícios e técnicas, e vi, em seu estudo, uma linha para aprimorar o meu trabalho como atriz.

2.1 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NO TEATRO – ALGUMAS APROXIMAÇÕES

Constantin Stanislavski nasceu no dia 5 de janeiro de 1863 em Moscou, Rússia, e dedicou sua vida ao Teatro, fundando em 1897 o Teatro de Arte de Moscou, onde empreendeu uma vasta pesquisa sobre a Arte da representação Teatral.

No início da sua trajetória, Stanislavski, cansado das convenções, superficialidade e exageros vindos de um teatro Europeu pautado em convencionalismos e exibicionismos, trabalhou intensamente no sentido de um aprimoramento da arte teatral e na busca da sinceridade no que toca a interpretação do ator. Segundo Odette Aslan, ele rebela-se “contra os princípios tradicionais, as banalidades e o exibicionismos em voga no teatro russos” (Aslan, 1994:71)[[4]](#footnote-4). O diretor russo criou um sistema de técnicas de interpretação teatral para que atores agissem de forma mais natural em cena, através de treinamentos. O método de Stanislavski baseia-se na observação das leis da natureza, visando mais que a interpretação, uma Arte humana. Stanislavski observa que essa natureza faz parte do ator, e que a própria personagem deriva dela: “[...] Mas posso acaso afirmar que essa criatura não faz parte de mim? Derivei-a da minha própria natureza dividi-me, por assim dizer, em duas personalidades. Uma, permanecia ator, a outra, era um observador” (Stanislavski, 2001:48).

A base orgânica da lei da natureza é onde a arte do ator se alicerça. Stanislavski quer organicidade, bases orgânicas, construir uma verossimilhança, uma atuação verdadeira no palco, algo em que se possa acreditar. Para Stanislavski o ator deve aproximar-se de todas as reações naturais, por isso a criação de um sistema, para facilitar que ele desenvolva um trabalho criativo com base em um ser humano natural. Mas o diretor russo vai além, diz que nosso objetivo não é somente o de criar a vida de um espírito humano, sendo esse um dos corolários de sua teoria: o ator não deve apenas criar alguma coisa em cena, mas sim criar uma vida e exprimi-la de uma forma artística e bela. A tarefa do ator

... não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas a vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental de nossa arte é criar essa interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística. (Stanislavski, 2008: 43)

Outro ponto também muito importante no trabalho de Stanislavski não é apenas o de um entendimento do que seria trabalhar o corpo e a voz, mas o de um treinamento. Em “A preparação do ator” ele diz que o desenvolvimento dos músculos do corpo humano requer exercícios sistemáticos, diários e regulares; sem exercícios todos os músculos definham, e devemos experimentar sensações, criar novas possibilidades, aprender a utilizar o aparelho físico. Uma das diferenças do que Stanislavski implanta para o que existia no século XIX é nesse sentido, de que o ator deve se treinar. Treinar seu corpo, treinar sua voz, e treinar a sua imaginação.

Stanislavski pontua isso o tempo todo, de que o ator deve ser treinado, mas não apenas um treinamento de corpo e de voz, mas treinamentos que desenvolvam sua capacidade de criação e concentração, a capacidade de pegar alguma coisa pequena e, a partir dela, desenvolver algo que faça o ator encontrar a personagem. Toda a base dada por Stanislavski são formas de o ator conseguir criar, se aproximar e acreditar na personagem, coisas que o ator precisa exercitar, como sua fé. Ele precisa acreditar no que está fazendo, e isso se relaciona com o objetivo que o ator estabelece para a sua personagem, o ator deve crer no seu objetivo em cena. Em toda sua teoria Stanislavski vai elaborando vários exercícios para o ator estar em cena de forma inteira, concentrado no seu objetivo, na relação com que ele estabelece com o seu companheiro de cena, com o outro ator e atriz, a partir das circunstâncias dadas pelo texto.

Stanislavski parte do texto, das circunstâncias dadas por ele, do que é estabelecido pelo dramaturgo; a personagem é criada na junção do texto e do que é criado pelo ator, que preenche as lacunas e dá uma forma para ela. Para a atriz e professora Stella Adler, “As palavras não fazem a peça. Você deve entender que a primeira regra é aceitar as circunstâncias que o dramaturgo lhe dá como a verdade. Se você trabalhar por vinte anos uma sem conhecer suas circunstâncias, fracassará.” (Adler, 2002:56). Quando pegamos um texto para ler, temos que primeiro entender o objetivo; onde estar em determinada situação, dizendo determinadas coisas, a idade da personagem, estado civil, se tem filhos ou não, se é rica, pobre, tudo isso são as circunstâncias dadas pelo texto. Temos o texto, mas a forma como isso vai ser dito se relaciona com os objetivos que o ator tem em cena, que o levam a criar um determinado subtexto para essa personagem. A junção das circunstâncias dadas, das ações, e os objetivos, fazem chegar ao subtexto e ter o esqueleto da personagem.

As circunstâncias dadas dão o empurrão para criar um estímulo interior, são o ponto de partida; elas fazem com que o ator desenvolva o seu trabalho. O estudo do papel, o material que tiver relação com ele, deve ser completado com a imaginação do ator, até ele conseguir algo tão real, que seja fácil acreditar no que está fazendo. O ator deve acreditar na possibilidade do que está acontecendo em cena, deve crer com sinceridade e deve ser convincente para si e para os espectadores, onde todos acreditarão que aquelas emoções que estão sendo experimentadas pela personagem em cena poderiam ser sentidas na vida real. Mais importante que as ações, é a veracidade delas, e para isso é preciso concentração, e perceber que na vida real momentos banais e momentos de grande carga emocional tem algo em comum, devem ser naturais: “Nós artistas temos de compreender a verdade que até mesmo os pequenos movimentos físicos, quando injetados em ‘circunstâncias dadas’, adquirem grande significação pela influência que exercem sobre a emoção”. (Stanislavski, 2008:187-188)

O que está por trás do texto, por baixo das palavras de uma personagem, o subtexto, é a consequência das circunstâncias dadas pelo dramaturgo e dos objetivos criados pelo ator. Stanislavski diz que o subtexto

É a expressão manifesta intimamente sentida de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam. O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com “*se mágicos*”, com circunstâncias dadas, com toda sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. (Stanislavski, 2001: 163-164)

É ele que nos faz dizer o que dizemos em uma peça da forma como dizemos. Não podemos pronunciar uma palavra ou uma frase simplesmente por dizê-la, sem atribuir-lhe um sentido e uma significação: “Ouvir é ver aquilo que se fala; falar é desenhar imagens visuais. Para o ator uma palavra não é um som, é uma evocação de imagens” (Stanislavski 2001: 169), temos que ter consciência das palavras ditas, do por que elas estão sendo faladas e como devem ser ditas, com ritmo, pausas, acentuações, respiração, entonação; e não somente a fala, qualquer movimentação, pensamento, sentimento, etc, sem não há perspectiva, não temos um propósito final.

Stanislavski fala que todos os objetivos estabelecidos pelo ator devem atrair o seu interesse e dar motivação a personagem. As ações são elementos básicos para estar em cena e elas vêm sempre com um objetivo, sendo que cada um deles traz a semente da ação, e o desenvolvimento de cada cena, com seu objetivo e suas ações devem exprimir verdade. Ele relaciona três tipos de objetivos:

1. Exteriores ou físicos – através de uma ação mecânica comum;
2. Interior ou psicológico – através de toda uma circunstância psicológica por trás da ação;

3)      Psicológico rudimentar - um objetivo comum com uma implicação emocional.

No capítulo Unidades e Objetivos Stanislavski diz que o ator deve evitar o inútil e selecionar os objetivos certos, que teriam as seguintes características:

1. Devem dirigir-se aos outros atores, e não aos espectadores;

2. Devem ser pessoais, porém análogos aos do personagem que o ator estiver interpretando;

3. Hão de ser criadores e artísticos, pois sua função deve ser a de cumprir o principal objetivo da arte teatral: criar a vida de uma alma humana e transmiti-la sob forma artística;

4. Devem ser verdadeiros, para que os atores que estiverem contracenando com ele e o público, possam acreditar neles;

5. Devem ser reais, vivos e humanos, e não mortos, convencionais ou teatrais;

6. Devem ter a qualidade de atraí-lo e comovê-lo;

7. Devem ser claramente definidos e típicos do papel que o ator estiver representando. Não devem tolerar indefinição alguma. Devem estar claramente entretecidos no estofo do papel;

8. Devem ter valor e conteúdo, para corresponderem ao corpo inteiro do papel. Devem ter profundidade, e não apenas escumar a superfície;

9. Devem ser ativos, para impelir o papel à frente e não deixar que fique estagnado.

O ator deve estudar o papel, se não o estuda, não pode adquirir uma compreensão da personagem para interpretá-lo; um ator que não compreende sua personagem não pode conduzi-la e apresentá-la ao público. Stanislavski diz que o ator deve atuar com perspectiva, e no decorrer do texto do avanço do papel, temos que ter em mente a perspectiva do ator e da personagem; avaliando a personagem no seu interior, em termos de criação e de capacidade de como o ator deve exprimi-la em termos exteriores: “O ator vive, chora, ri, em cena, mas enquanto chora e ri, ele observa suas próprias lágrimas e alegrias. Essa dupla existência, esse equilíbrio entre a vida e a atuação, é o que faz a arte.” (Stanislavski, 2001:237)

Todo o trabalho de Stanislavski tem o propósito de levar o ator ao superobjetivo. Adler diz que

O ator deve estar certo de que a ideia central de uma determinada peça vai atraí-lo emocional e intelectualmente. O ator deve saber como tomar essa ideia para si. Todas as ações numa peça são interligadas e conduzem o ator ao superobjetivo, ou ação total. (Adler, 2002: 66)

Por isso as duas perspectivas, a do papel, e a do ator; sua vida no palco, sua psicotécnica enquanto está representando. No teatro tudo deve ter perspectiva e um propósito.

Com toda sua pesquisa, Stanislavski desenvolveu técnicas que levam a ator a criar algo em que possa acreditar~~;~~ com técnica, disciplina e amor ao ofício, buscando levar a plateia a crer no que vê em cena. O ator deve partir do texto e estudá-lo; primeiro vem as ações, depois as palavras, a compreensão do universo da peça; trabalhando as circunstâncias dadas, ele se pergunta onde a ação ocorre, e as palavras levam ao subtexto, usando a imaginação e fazendo com que a personagem possa ser vista como algo real e verdadeiro, como alguém que poderia existir diante dos olhos do público como uma pessoa, um ser humano.

O ator deve trabalhar a vida inteira, cultivar seu espírito, treinar sistematicamente os seus dons, desenvolver seu caráter, jamais deveria se desesperar e nunca renunciar a este objetivo primordial: amar sua arte com todas as forças e amá-la sem egoísmo. (Stanislavski, 2001:5)

2.2 A PERSONAGEM NO CINEMA: O QUE NÃO FAZER, SEGUNDO CARLOS GERBASE

Pesquisando autores que falassem sobre a interpretação de atores no cinema, dentro da linha de Stanislavski, encontrei Carlos Gerbase. Nascido em Porto Alegre no dia 1 de fevereiro de 1959, é um cineasta brasileiro, integrante por 24 anos da Casa de Cinema de Porto Alegre, que deixou a casa para criar a Prana Filmes junto com Luciana Tomasi. Gerbase é também professor de Cinema da PUCRS e escritor.

No Livro “Cinema – Direção de Atores – Antes de Rodar; Rodando; Depois de Rodar”, Gerbase traz um método criado por ele para que diretores de cinema desenvolvam o seu trabalho. Em seu livro ele parte de três premissas, o ego dos atores, a falta ou a grande quantidade de experiências dos mesmos e o método adotado por cada diretor. O livro de Gerbase age como um guia de como rodar um filme e trabalhar com seus atores, construindo algo parecido com um manual simples para dirigir uma obra cinematográfica.

O livro de Gerbase é como um manual, ele nos fala sobre como deve ser o trabalho antes de rodar; a divisão do trabalho de toda equipe, a importância de estudar o roteiro, discutir o texto, discutir a personagem, sobre o planejamento de datas de ensaios, entregas do trabalho, etc.

No início do livro o diretor e professor pontua que o cinema incorporou muito da tradição de interpretação do teatro, ponto importante para que eu escolhesse sua obra para essa pesquisa. O diretor cita Stanislavski como sua principal referência e o teatro para desenvolver um método para o cinema. Gerbase já inicia o livro Cinema – Direção de Atores apresentando ao leitor Constantin Stanislavski, mostrando o método do mesmo. O autor nos mostra a importância e os cuidados que se deve ter antes de rodar o filme, como escolher o elenco, estudar o roteiro, a personagem, isoladamente e suas interpretações, recomendando inclusive escrever uma espécie de “relatório” sobre cada personagem.

E se o ator ou atriz, ao ler anotações, achar que elas são muito diferentes daquilo que inferiu a partir do roteiro? Não há problema algum. De qualquer maneira, essas diferenças aparecerão nos ensaios. Quanto mais cedo começar o trabalho de criação de personagens, melhor. Quanto mais atrito, mais trabalho coletivo e resultados mais convincentes na tela. (Gerbase, 2007:17-18)

Antes de qualquer ensaio, sugere uma reunião geral do diretor com seus atores e atrizes com falas, com o objetivo de fazer com que eles se conheçam e compartilhem o mesmo espaço e um mesmo sentimento em relação ao trabalho. É também a oportunidade do diretor dizer o que pretende com a história que vai contar. Gerbase percorre no seu livro uma primeira parte; antes de rodar, escolher o elenco, distribuir os textos, em seguida reuniões com atores, protagonistas e coadjuvantes, passa pelo momento de leituras individuais com seus atores para discutir a personagem com mais profundidade, lidando com as opiniões de seus atores, passa pelo cronograma, maquiagem, efeitos, até chegar nas gravações, onde divide as funções no set, e depois parte para a avaliação de interpretações, aponta estratégias para melhor atuação e encerra na parte depois de rodar; escolhendo tomadas, fazendo a montagem, etc.

Ele nos mostra que os problemas devem ser resolvidos de forma rápida, por isso a importância do diálogo. Gerbase também fala sobre planejamento dos ensaios e prazos

A intensidade dos ensaios vai depender do seu prazo. Quanto mais tempo, mais possibilidades de testar diferentes aproximações, fazer improvisações, gravar e assistir a cenas em vídeo mais vezes. Quanto menos tempo, maior a necessidade de partir imediatamente para as cenas principais e mais difíceis. (Gerbase, 2007:40)

Pudovkin, em O ator no cinema, publicado pela primeira vez em 1933, também escreveu sobre isso:

[...] devemos tentar descobrir os caminhos que [...] nos permitam dar ao ator as condições de trabalho com as quais ele possa realizar o necessário processo de assimilação do papel [...] Devemos firmar os meios técnicos mediante os quais o ator possa, durante as filmagens, no decorrer da representação, restabelecer a possibilidade para ele da criação interior e a possibilidade de manter o significado ideal, por meio dos fragmentos dispersos da representação, de uma imagem unitária, orgânica e viva. A necessária elaboração e o desenvolvimento do trabalho do ator tornam-se possíveis no teatro pelos ensaios. Nós, no cinema, devemos encontrar os métodos que nos permitam seguir pelo mesmo caminho (Pudovkin, 1956:36-37).

Gerbase fala que um diretor não pode ser indeciso, deve saber o que quer do ator e como encaminhar o processo para levar até ao que está desejando, dando ao intérprete ideias precisas do que ele precisa; para isso,deve nos ensaios sempre deixar claro suas impressões, dando alternativas quando for necessário fazer uma nova tomada: “*( ) \*muito perto do que eu quero, mas pode melhorar;( ) \*perto do que quero, mas falta alguma coisa;( ) \*bem longe do que quero, mas vamos chegar lá;*”(Gerbase, 2007: 44-45)

Gerbase diz que mandar fazer de novo é “um dos piores amadorismos” do diretor. Ele precisa ser o mais claro possível com cada ator ou atriz, deve ter uma conversa, uma troca de ideias, perguntar ao ator se ele tem alguma proposta; mas compete ao diretor levar o ator a encontrar a interpretação almejada, pois ele deve ajudar o ator a analisar o roteiro e a partir daí “criar uma vida pregressa” ao personagem.

Gerbase também fala sobre as ações, onde cabe também ao diretor, dizer como o ator fala, se movimenta, e traz Stanislavski como referência para explicá-las, para que o ator entenda como deve construir as ações físicas, aquelas percebidas pelo púbico; para o ator é importante saber o objetivo de cada ação e, assim, as ações físicas seriam o resultado de um comando, de um pensamento.

Para Gerbase, se, no roteiro, as ações físicas estão explicitadas, nos ensaios devemos buscar as ações interiores e a melhor maneira de atingir essas ações interiores é identificando os padrões das ações físicas.

Aplicar meus próprios sentimentos ao personagem não quer dizer, necessariamente, que eu tenha que sentir alguma coisa pelo ator que estou beijando em cena, ou que tenha que “fingir” esse sentimento. O que preciso fazer é ter certeza dos motivos que me levam a desejar aquele cara, criar uma história concreta entre meu personagem e o dele, partindo das minhas experiências, do que é relevante para mim, e executar a ação com tudo isso na cabeça. (Gerbase, 2007: 56)

O livro fala também sobre os erros clássicos que um diretor pode cometer ao dar orientações para os atores, que Gerbase resume nas seguintes instruções (Gerbase, 2007: 69-70-71):

- “Faz de modo bem natural.” Gerbase diz que esse é um dos mais clássicos erros, dispensando inclusive qualquer comentário;

- “Eu queria uma coisa mais forte, mais dramática”. Nesse caso o ator pode ter outro conceito, diferente do diretor sobre o que é *algo mais forte e mais dramático*;

- “O personagem, nesse momento, está muito triste”; aqui o erro é falar sobre o personagem; Gerbase pontua que quanto menos o diretor falar sobre ele, melhor;

- “Quando ele te chamar de ladrão, arregala os olhos e depois fica bravo.”; o ideal é que os próprios atores reajam aos eventos.

- “O personagem é um grande filho da puta”, aqui o julgamento sobre o personagem não deveria ser do ator, mas sim do público. A receita é usar verbos, fatos e imagens para que esse ator desenvolva o seu trabalho e vá de encontro ao personagem que está sendo almejado.

- “A Veridiana, nessa cena, está bem sexy. Capricha!” e se a atriz já pensava que sua Veridiana estava sexy? Pedir determinadas atitudes é quase o mesmo que pedir uma determinada personalidade, e essa personalidade deve ser desenvolvida pela compreensão do roteiro, imersão do personagem, etc e não aparecerá magicamente quando o diretor requisitar.

Em relação ao desenrolar da filmagem, Gerbase fala que o silêncio é importante dentro de um set, e que todas as cenas devem ter uma atenção especial, principalmente aquelas de grande carga emocional, dizendo ainda que se for necessário deixar no set somente os membros fundamentais da equipe, que isso seja feito. Fala também da importância do *feedback* e de como o ator ou atriz, depois do “Corta!”, está procurando os olhos do diretor para ter um retorno sobre o que acabou de fazer e da importância do diretor estar olhando nos olhos desse ator e dizer palavras otimistas e positivas. Para ele o apoio é fundamental para o trabalho de cada ator.

Por exemplo, se o “bom dia” do ator foi bom, ele diz para a atriz “Faz igual”, e estamos conversados. Ela saberá se a repetição tem uma origem técnica e interpretará do mesmo jeito. Talvez até melhor, por que está mais confiante. Se o “bom dia” foi ruim, o diretor se aproxima dela e procura dar alguma indicação objetiva para mudança na interpretação: “mais alto”, “mais baixo”, “aumenta vinte por cento”, “diminui”, “lembra que por baixo desse ‘bom dia’, tem um ‘que bom te ver’, ‘não esquece que tu detesta aquele imbecil’, ‘não esquece que tu tá apaixonada por ele’”, (Gerbase, 2007: 91)

Diz que somente diretor e atores que estão em cena tem direito de falar e dar opinião sobre a interpretação e que esse diretor em caso de alguma dúvida pode consultar alguém de sua confiança.

Gerbase fala sobre o trabalho do diretor quando já se está rodando, de como estar atento a câmera e todo aparato técnico do cinema, mas sem deixar o ator em segundo plano e sobre depois de rodar, de qual o papel do diretor na montagem, etc. Ele mostra uma metodologia de trabalho, algo que diretores podem fazer para o trabalho sair como o esperado e de como o ator é importante nesse processo e de como o seu trabalho também é importante para dar vida a câmera; o seu manual mostra como o diretor pode colocar essas ideias em prática:

O diretor pode (e deve) continuar ligado ao seu ofício, que é, repito, entender a natureza humana, para depois reproduzi-la, com um mínimo de verossimilhança, emoção e ousadia estética. Não há um método para isso. Stanislavski não tem solução para tudo. Cada um precisa encontrar seu caminho, que não é obvio, mas certamente passa pelas várias linguagens que formam o cinema e a televisão. (Gerbase, 2007: 122)

CAPÍTULO 3

EXPERIÊNCIAS EM TRÂNSITO

No meu trânsito entre o teatro e o cinema, tive uma percepção das diferenças de metodologias de trabalho, e na comparação entre elas percebi um vasto espaço, uma diferença maior que a semelhança no processo de trabalho do ator, e no processo de criação de personagens; então nesse capítulo retomarei as experiências citadas no primeiro, com um olhar mais reflexivo sobre as mesmas.

No meu primeiro contato com o teatro no Grupo Aberto de Teatro Universitário, GATU, agia totalmente por intuição e inspiração; a atuação estava ligada a coisas que eu havia passado, estereótipos ou em pensar como eu agiria se estivesse no lugar da personagem; porém, com todo o processo de ensaios, me sentia mais preparada. No meu primeiro trabalho no cinema, no curta-metragem *Bad Bitch*, também agia por instinto; estando muito envolvida com o teatro, e pensando em como desenvolver o meu trabalho, tinha uma preocupação maior em como criar a personagem. Buscava para ela e para mim, maiores informações sobre como deveria fazer esse trabalho.

Lembro-me que no *Bad Bitch* questionava mais sobre a minha personagem, mesmo sem saber exatamente o que questionar e como desenvolvê-lo. Hoje, refletindo, sei que Savana estava planejando um assalto, que vinha de uma família um tanto quanto diferente e viciada em drogas; na época não lembro de dar tanta importância para estas informações, para o contexto de família e sociedade em que Savanna estava inserida, me detive mais no fato dela ser uma adolescente rebelde, arrogante e líder de um grupo de meninas que iria cometer um assalto, sem me importar muito nas razões porque ela era assim e porque estava envolvida nisso.

O diretor do curta-metragem, junto de toda equipe davam opiniões sobre as interpretações. A equipe era composta por quatro pessoas, foi o menor número de pessoas que trabalhei em um set, mas mesmo com todos dando opiniões sobre a minha atuação, não lembro de ficar confusa sobre o que deveria fazer, pois todos tinham a mesma ideia do que queriam para o filme e para a personagem. Aconteceram duas conversas sobre a personagem, uma quando o convite foi feito e outra no ensaio, o único que tivemos. Tapia falou nessas duas conversas mais sobre as pretensões que tinha com o filme, o que ele gostaria de passar de modo geral e, sobre ela, se ateve em falar que ela era a protagonista do curta-metragem e uma líder que iria cometer um assalto. Me recordo somente disso ser dito, não lembro de falarmos sobre aspectos psicológicos, físicos, morais, etc; então, hoje, percebo que construí Savanna em cima de estereótipos clichês de líderes rebeldes que já havia assistido em alguns filmes.

Nos outros curtas-metragens em que trabalhei já estava na faculdade de teatro, já havia conhecido autores e estava fazendo teatro na prática dentro das cadeiras do curso. No meu segundo trabalho com o cinema também fui convidada via *facebook* e nesse a personagem era secundária e só estaria em uma cena; não tive nenhuma informação sobre ela, só sobre as ações que a mesma deveria fazer; tivemos uma conversa sobre a personagem no dia da gravação, e me contentei com as orientações passadas pela equipe, sem questioná-las.

E isso não aconteceu poucas vezes: na maioria dos curtas-metragens não sabia muito sobre a personagem e hoje me pergunto se nas atuações que tive neles existiram de fato personagens. No cinema sempre faltavam informações, descrições ou discussões sobre as características da personagem, e tudo sempre foi pautado pelas ações que eu deveria realizar, e eu sempre me ative a elas. Enquanto no teatro existia um processo longo até se chegar à personagem, com conversas, ensaios, exercícios de corpo e voz, prazos maiores, etc., na preparação dos curtas isso não ocorria. Em um deles a minha personagem estava traindo o marido, e a cena consistia em ela se arrumar, olhar para a aliança, o marido chegar em casa e tentar beijá-la e ela não corresponder a esse beijo; nesse curta-metragem não houve nenhum encontro com os atores, nenhum ensaio, eu só sabia o que foi descrito acima, sobre a traição e a culpa; então, minha personagem era baseada nisso, no que eu conhecia e entendia sobre traição e culpa, sobre como eu achava que isso deveria ser interpretado, como essas ações poderiam ou deveriam ser realizadas; porém, sobre a personagem em si, eu não sabia nada sobre ela, sobre a traição, sobre os motivos da mesma, os fatos que a cercaram, a história da mulher com seu marido. Só tinha o entendimento sobre as emoções que ela deveria sentir e sabia instintivamente o que deveria fazer. Quando filmei não tive nenhum comentário sobre minha atuação, se estava de acordo com o que pretendiam ou não.

Em outro curta-metragem, recebi o convite também via *facebook*. A personagem era secundária e só participava de uma cena, e, nesse caso, só fiquei sabendo das ações que deveria realizar: chegar no restaurante, sentar, fazer o pedido, escrever em um guardanapo e aparentar “estar triste”. Não tive mais informação e também não as questionei, e durante a filmagem também não tive nenhuma orientação, somente o roteiro de ações que deveria realizar.

Porém, meus dois últimos trabalhos com o cinema foram diferentes. No primeiro deles eu sabia mais sobre a personagem, o que ela havia passado, o contexto de família e sociedade em que ela estava inserida: a personagem vivia em um dilema entre religião e ser gay, e nesse lembro-me de saber o porquê executava as ações, mas também de ser um set muito disperso e com divergência de opiniões sobre as cenas na frente das atrizes; isso de certa forma me atrapalhava, principalmente em cenas de maior carga emotiva: em uma das cenas, eu tinha que estar sozinha no quarto e dançar com um fone de ouvido e nesse momento a personagem estava emotiva, ela tinha acabado de dar o seu primeiro beijo em outra mulher; o set estava disperso, paravam a cena diversas vezes, pois não sabiam qual ângulo queriam filmar, não havia um cronograma sobre isso e cada vez que paravam a cena para resolver essa parte técnica eu também dispersava e a concentração que eu tentava obter se esvaia; pedi, se fosse possível, para que ficassem poucas pessoas no set, e enfim ficaram duas pessoas, somente as necessárias para que eu pudesse fazer a cena. Minha concentração foi maior, mas devido a tudo que já havia acontecido não consegui obter 100% do que gostaria para a personagem. E essa dispersão no set aconteceu em diversos curtas-metragens, e os ângulos muitas vezes foram testados com as atrizes já em cena, e a cena era repetida até se obter o resultado que a equipe queria; mas eu nunca sabia se era realmente por questões técnicas ou se a atuação não estava boa e isso me causava insegurança. Outra coisa que me incomodava era o fato de dizerem “Vamos fazer de novo”, sem dar nenhuma instrução do que poderia ser melhorado; então, ou eu acaba fazendo a mesma coisa, ou mudava totalmente, mas sem saber o que deveria ser feito.

O último trabalho, *O Ato*, foi para mim até então o mais diferenciado. Nesse curta-metragem, a diretora Júlia De Moura, já havia feito teatro e havia uma preocupação com o trabalho do ator. Júlia fez um encontro entre as duas atrizes, trabalhando a imersão da personagem com as duas e individualmente; ela fez com que cada uma desenhasse como enxergava a outra, me fez escrever cartas para a minha personagem sobre o que ela estava sentindo e como estava reagindo a isso; aqui um travessão funciona melhor que dois pontos a personagem havia se matado e as cartas anteciparam a sua morte. Júlia colocava músicas, onde eu fazia partituras corporais ligadas aos sentimentos da personagem; esse trabalho foi o único com imersão, além dos diálogos com a diretora sobre a personagem, em que ela buscava dar informações e pedir um retorno do que eu pensava sobre a personagem; foi o único curta-metragem em que eu sabia exatamente o que a personagem era, o que ela havia passado, o que ela estava sentindo para chegar a cada cena, eu podia identificá-la, ela não era somente pautada em ações, era uma personagem que poderia realmente existir, a personagem experimentava emoções realmente reais.

No teatro eu conseguia na maioria das vezes entender a personagem, saber o que ela era, saber o porquê executava todas as ações, e, no cinema isso aconteceu uma vez, na maioria das vezes não pude sentir a personagem construída como uma pessoa. Até mesmo quando participei da cadeira de Montagem Teatral, fazendo as personagens Zero e Ene, que não eram personagens estruturados psicologicamente como um indivíduo, “entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens” (Pavis, 1999:285), entendia mais sobre elas, por conta de todo o processo de ensaios.

No cinema percebia que a preocupação estava mais ligada ao vídeo, havia uma maior preocupação com a técnica. Em função da complexidade do "ser ator' e para ter mais dados sobre essa relação ator no cinema e no teatro, participei no segundo semestre de 2015 de uma aula na faculdade de Cinema da Universidade Federal de Pelotas, ministrada pelo professor Josias Pereira. O exercício proposto pelo docente era que os atores, sendo um deles eu, fossemos dirigidos pelos alunos da cadeira e futuros diretores de cinema. Os alunos foram divididos em três grupos, onde cada um trabalhou com um ator, todos estudantes do curso Teatro-Licenciatura. Cada grupo dirigiu uma pequena cena dramática de um casal brigando. Depois do exercício o docente levou todos os grupos e atores para um auditório, e cada ator comentou sobre a experiência, o que achou positivo e o que achou que deveria ser melhorado. No final do trabalho em relatos de alunos do curso de teatro e de cinema, foi observado que para os diretores a maior dificuldade é passar para esses atores o que toda equipe deseja que apareça na tela, sem que as opiniões divergentes atrapalhem ou confundam o ator em questão.

Para os atores as mesmas questões negativas foram abordadas, primeiramente sobre a falta de ensaios no cinema universitário; outra situação corriqueira é a falta de "espírito de equipe", a dispersão que muitas vezes toma conta do trabalho várias vezes o trabalho, como atender o celular enquanto os atores batem o texto, ou ainda a prioridade dada a questões técnicas, com uma preocupação maior com a câmera e iluminação, sem dar um retorno ao ator sobre a maneira que ele está fazendo o seu trabalho. Uma das alunas do curso de teatro comentou que em todos os curtas já feitos por ela nota essa indisposição, seja instintivamente dos alunos do curso de cinema em darem um retorno para o ator, se preocupando somente com o que está sendo apresentado na câmera.

Na visão do docente da disciplina primeiramente é necessário sentir o que o ator está passando, para depois se preocupar com a câmera, pois se isso não acontece muitas vezes à imagem na câmera pode estar linda, porém não tem vida. Ou seja, se tem a imagem perfeita, mas ela não funciona.

Através dos relatos dos estudantes de teatro, os alunos dessa turma do curso de cinema confessam que tem uma maior preocupação com as técnicas do cinema e não com o trabalho de preparação do ator, sem ter um diálogo sobre o que está funcionando ou não.

O que ficou observado para a maioria do grupo foi a falta de preocupação com o trabalho do ator, a falta de diálogo e respeito durante os cortes do filme, ou seja, a falta do feedback, a falta da relação de ator x diretor e a preocupação voltada totalmente para a técnica, como câmera e luz.

Noto através desses relatos e de memórias que tenho, valendo frisar que há exceções, uma falta de entendimento e preocupação com o trabalho do ator e construção da personagem e um excesso de preocupação com a técnica, devido a equipe se preocupar mais com a imagem da câmera. Vejo sempre poucas rubricas de intenções implícitas no roteiro, e o que é passado sobre a personagem são poucas informações.

No teatro, o texto frequentemente nos traz referências sobre a personagem, e o ator, partindo das circunstâncias dadas, preenchendo as lacunas, entendendo o objetivo de cada cena, pode chegar ao subtexto e enfim à ação; e todas essas referências estão no texto ou são criadas e preenchidas pelo ator durante os ensaios, e a personagem é desenvolvida neste processo: tudo que ela faz em cena tem um porquê, o qual eu poderia explicar. Já com os curtas não saberia falar sobre essas personagens; apenas em relação a uma tenho certeza sobre quem era e o por que executava as ações; as outras, em sua maioria, não sei se existiram ou se era somente eu agindo por instinto e me utilizando de coisas que havia aprendido com o teatro, sem ter uma metodologia para o cinema. Então, hoje, acredito que muitas dessas personagens eram apenas esboçadas, precárias ou frágeis, não se sustentavam e nem tinham profundidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante esses 6 anos que realizei trabalhos como atriz houveram muitas personagens, mas os questionamentos ao longo desses anos também vieram e o principal era: todas as personagens foram realmente construídas?

No início da pesquisa me ative ao trabalho de Stanislavski, de como ele criou um sistema para que atores desenvolvam o seu trabalho; percebi que hoje posso falar sobre esse sistema, que com a pesquisa o entendo. Stanislavski acredita em um trabalho com vida, que o ator pode trazer a vida que existe ao nosso redor para o palco: não de forma real, mas aquilo poderia existir de fato. Ele cria um sistema de técnicas para o ator desenvolver um trabalho de interpretação baseado na experiência vivida e para chegar a uma personagem construída. Carlos Gerbase desenvolve isso para o cinema: ele traz Stanislavski como inspiração e cria um guia para diretores desenvolverem seu trabalho antes, durante e ao fim das gravações. Na pesquisa foco em como ele diz que os diretores devem guiar os seus atores. Gerbase me mostrou muitas coisas que faltaram no cinema para mim: falta de *feedback*, falta de informações sobre as personagens, falta de clareza sobre o que deveria ser feito, ações sem entender seus objetivos, desorganização no set, etc.

Dentro do curso comecei a entender a importância de referências para fazer qualquer trabalho, referências trazidas por mim e metodologias trazidas pelas equipes. Comecei a entender que nada é feito sem um processo, sem um entendimento. Sentia, no meu caso, que nos curtas-metragens, algo faltava e buscava entender o quê e o porque. Foram muitos questionamentos: Por que sentia que algo faltava nas minhas personagens nos curtas-metragens? Por que sentia mais dificuldade em desenvolvê-las nessa área? Por que as sentia rasas e sem profundidade? Por que muitas vezes nas gravações ficava de certa forma presa e pensando que estava fazendo algo de forma “errada”? Por que sentia que, com todo o processo de trabalho do ator no teatro, encontrava as personagens e via uma falta de metodologia nos curtas-metragens e dificuldade para construir as mesmas? Por que no teatro havia um maior envolvimento com o trabalho, mais segurança e certeza do que estava fazendo? Então o caminho foi empreender a pesquisa, pois queria entender minhas frustrações e as razões das mesmas.

Trabalhando a personagem Lídia na peça *V8* percebi a profundidade da personagem, que a mesma poderia existir, que poderia enxergá-la na vida real, que suas emoções poderiam ser sentidas por uma pessoa de carne e osso. No trabalho da montagem *O Longo Caminho que vai de Zero a Ene*, observei toda a metodologia de trabalho que existe no teatro, que nos faz partir para a ação. E no desenvolvimento com o cinema percebia minha inquietude, minha frustração em ter criado várias personagens rasas, sem profundidade, e por na maioria das vezes me ater ao meu instinto e hoje não saber nem sequer comentar sobre muitas personagens de modo descritivo. Não que os momentos em que utilizei meu instinto nunca tenham dado certo, e nem todos os processos careceram de profundidade: por exemplo, no curta-metragem *Bad Bitch*, o meu instinto me fez compor a personagem Savanna; no curta-metragem *O Ato*, o trabalho junto a diretora, de imersão de personagem, também me fez criá-la. Porém sei que não posso depender de momentos de inspiração para encontrá-las, por isso existem tantas metodologias de trabalho.

No teatro percebia um processo de trabalho de ator que antecede a apresentação da peça, um ambiente adequado para trabalhar: não que no teatro também não haja dispersão, mas os pontos em sua maioria são mais positivos do que negativos; e se não em todas, na maioria das vezes me levaram a construir a personagem. No cinema não acontecia um trabalho prévio com a equipe, e na maioria das vezes também não existia um set organizado que realmente propiciasse ao ator um ambiente de trabalho adequado.

Acredito que poderia acontecer um maior diálogo entre os cursos. Sei que já acontece no cinema uma aula sobre preparação de atores, e isso é muito importante, pois existem razões para esse despreparo. Só sei que deveria haver uma preocupação maior com o processo do trabalho do ator para que o mesmo chegue a uma personagem construída, ou que suas ações sejam plenamente justificadas. Sei que no cinema não vou construir uma personagem da mesma forma em que construo no teatro, sei que ele decorre de outro processo; que no teatro existe uma sequência de ações, e no cinema, as filmagens não são feitas de forma linear, e sim, de acordo com o set, com a disponibilidade. No teatro o tempo é outro, é o aqui e o agora, no cinema não; existe uma diferença de linguagens, a continuidade não se faz no trabalho do ator, se faz na edição. Essa é uma das principais diferenças: no cinema se trabalha de uma forma descontínua, a continuidade não é o ator ou atriz que estabelece, temporalmente funciona de outra forma; e eu como atriz tenho que me encaixar nessas situações.

A preocupação com a técnica dos alunos do curso de Cinema é natural, pois o trabalho final é passado em uma tela e aquilo será avaliado, porém os mesmos devem saber a importância do trabalho do Ator e o quanto ele necessita do processo anterior à gravação. E aos atores de teatro que vão trabalhar com o cinema: questionem, busquem informações sobre suas personagens, se o diretor não lhe der um *feedback*, peçam-no; exijam o que for necessário para poderem realizar seu trabalho, busquem uma metodologia de trabalho nas áreas em que forem exercer sua função! Meus questionamentos foram muitos e todos eles porque algo realmente estava faltando: muitas das minhas personagens no cinema não existiram de fato! Por isso sentia todas as frustrações que me levaram a pesquisa. Hoje entendo: O trabalho na tela tem que ter vida, que também precisa existir no palco!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Stella. *Técnica da representação teatral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

CANDIDO, Antonio. ROSENFELD, Anatol. PRADO, Decio de Almeida. GOMES, Paulo Emílio Sales. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral.* São Paulo: perspectiva, 1991.

GERBASE, Carlos. *Cinema – Direção de Atores - Antes de Rodar - Rodando - Depois de rodar*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2007

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PUDOVKIN. *O ator no cinema*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin*. A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

1. Ator e diretor francês, integrante do Théâtre du Soleil. [↑](#footnote-ref-1)
2. Não estamos falando somente do texto dramatúrgico, mas sim de tudo aquilo que pode ser entendido como texto do ator, como um roteiro de ações, movimentos, expressões e sons, tudo aquilo a partir do qual o ator cria suas ações e o seu personagem em cena. O texto teatral “pode ser entendido como o conjunto de sinais, signos e símbolos – verbais e não-verbais – existentes durante um espetáculo (Chacra, 1991:56). [↑](#footnote-ref-2)
3. Como diz Sandra Chacra, “ A personagem, como figura concebida por um poeta e definida por uma linguagem poética, exerce uma ação de atração sobre o ator, na medida em que apresenta como uma matriz de atitudes e condutas comunicáveis possíveis”. (Chacra, 1991:73) [↑](#footnote-ref-3)
4. Aslan ressalta que “o escasso número de ensaios incitava os atores a usarem estereótipos, declamavam com ênfase e sorviam às vezes na embriaguez o gênio da inspiração. Exteriorizavam-se até a histeria, abandonando-se ao gesto eslavo do sofrimento, utilizando efeitos fáceis, derramando suas lágrimas com abundância”. (Aslan, 1994:71-72). [↑](#footnote-ref-4)