UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

SABRINA TOZATTI GREVE

**O Ator do teatro ao cinema:
um estudo sobre apropriações**

São Paulo

2017

SABRINA TOZATTI GREVE

**O Ator do teatro ao cinema:
um estudo sobre apropriações**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Ciências em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Greve, Sabrina Tozatti

O Ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações
/ Sabrina Tozatti Greve. -- São Paulo: S. T. Greve, 2017.
143 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Orientador: Cristian da Silva Borges

Bibliografia

1. cinema 2. teatro 3. ator 4. diretor 5. atuação
cinematográfica I. da Silva Borges, Cristian II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

GREVE, S.T.

O Ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de Mestre em
Ciências em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos atores criadores

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Cristian da Silva Borges, por apostar na importância dessa pesquisa, por todas as revisões e questionamentos, pela confiança e grande estímulo em todas as etapas dessa trajetória.

Ao Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães, por suas valiosas aulas e por me abrir os caminhos na vida acadêmica.

Ao parceiro de caminhada Emerson Danesi, por me auxiliar com todos os materiais relativos ao *Prêt-à-Porter*, pelas reflexões conjuntas e as lembranças reavivadas ao longo das nossas longas conversas.

Aos atores do CPT, que colaboraram com preciosas e generosas informações nas entrevistas realizadas. Muito obrigada Silvia Lourenço, Daniela Nefussi, Gabriela Flores, Ludmila Rosa, Lulu Pavarin, Simone Iliescu e Lee Taylor.

Ao amigo e ator Julio Machado, que se dispôs a ir até o *Actors Studio* durante sua estadia em Nova Iorque, e me presenteou com um livro raro que carinhosamente chegou em minhas mãos.

Aos professores Dr. Ismail Xavier e Dr. Luiz Fernando Ramos, por todas as assertivas contribuições no exame de qualificação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro fundamental para a imersão nessa pesquisa.

À Geórgia Costa Araújo, por todos os questionamentos pertinentes, pelo apoio e escuta amorosa desde o início desse projeto.

À Yanina, pelas contribuições psicológicas e acadêmicas.

Aos meus pais, Maria Aparecida Tozatti Greve e Francisco Assis Greve, meu tesouro maior.

E ao mestre e amigo Antunes Filho, o grande responsável pela motivação e essência dessa pesquisa. O *enfant terrible* que sempre me inspirou a ir além. Minha (e)terna gratidão.

*“O contato imediato entre a arte do cinema
e a arte do palco veio naturalmente através do ator.”*
PUDOVKIN (1951, p. 36)

RESUMO

GREVE, S. T. **O ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações.** 2017. 143f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Esta dissertação se propõe a investigar a função do ator e seu modelo de interpretação para o cinema, partindo de apropriações da pesquisa teatral. A partir do sistema de atuação criado por Konstantin Stanislavski, estabeleço uma trajetória de apropriações que se inicia concomitantemente ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica, contemplando primeiramente a pesquisa dos cineastas russos Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin. Em um segundo momento, analiso como as ideias de Stanislavski chegaram nos Estados Unidos, influenciando tanto o teatro quanto o cinema americanos. A criação do Actors Studio e a formulação do “Método” americano de interpretação são abordadas sobretudo a partir das ideias de Elia Kazan e Lee Strasberg. Por fim, no Brasil, discorro sobre o projeto *Prêt-à-Porter* (1998 - 2011), criado por Antunes Filho, e sua influência na formação de toda uma geração de atores presentes na produção cinematográfica contemporânea. Nesse percurso que vai do teatro ao cinema, em certos momentos numa via de mão dupla, destaco os procedimentos que contribuíram para o processo de criação dos atores, e a forma como influenciaram sua expressão em ambas as áreas da criação artística.

Palavras-chave: Atuação cinematográfica; Stanislavski; Pudovkin; Actors Studio; Antunes Filho

ABSTRACT

GREVE, S. T. **The actor from the stage to the screen: a study on appropriations.** 2017.

143 f. Dissertation (Master in Media and Audiovisual Processes) - School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2017.

This project aims at investigating the role of the actor and his/her model of acting for the screen, from a theatrical perspective. Starting with the System created by Konstantin Stanislavski, I establish a trajectory of appropriations, contemplating primarily the researches of Soviet filmmakers Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein and Vsevolod Pudovkin. Then, I analyze the arrival of Stanislavski's ideas at the United States, and how they influenced both American theater and cinema. The creation of the Actors Studio and the formulation of the American Method of acting will be approached mainly through Elia Kazan and Lee Strasberg's ideas. Finally, in Brazil, I analyze the project *Prêt-à-Porter* (1998 - 2011), created by Antunes Filho, which influenced the formation of a whole generation of actors also present in contemporary film production. Thus, I highlight some procedures that highly contributed to the creative process of actors, from the stage to the screen.

Keywords: Film Acting; Stanislavski; Pudovkin; Actors Studio; Antunes Filho

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A PESQUISA RUSSA.	16
1.1 - LEV KULESHOV	18
1.1.1 - O treinamento do ator, por Kuleshov	22
1.2 - SERGEI EISENSTEIN.....	27
1.2.1 - O conceito da montagem como elemento criativo	32
1.3 - VSEVOLOD PUDOVKIN	39
1.3.1 - O ator montador	46
2. A PESQUISA NORTE-AMERICANA.	50
2.1 - A GÊNESE DO ACTORS STUDIO	50
2.2 - O ACTORS STUDIO.....	58
2.3 - O MÉTODO	63
2.4 - A MEMÓRIA AFETIVA	66
2.5 - A CONSOLIDAÇÃO DO MÉTODO: KAZAN & TENNESSEE & BRANDO	71
2.6 - O LEGADO DO MÉTODO EM HOLLYWOOD.....	82
3. A PESQUISA BRASILEIRA	86
3.1 - A CHEGADA DO SISTEMA DE STANISLAVSKI NO BRASIL	86
3.2 - O CINEMA NO TEATRO DE ANTUNES FILHO.....	89
3.3 - A CRIAÇÃO DO PRÊT-À-PORTER.....	92
3.3.1 - A estrutura do Prêt-à-Porter e a pesquisa dramatúrgica	102
3.3.2 - A visão dos atores-criadores do Prêt-à-Porter.....	106
3.3.3 - A experiência dos atores do Prêt-à-Porter no cinema brasileiro	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124
ANEXOS.....	130

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasce de inúmeras inquietações, fruto da minha experiência como atriz e do meu percurso do teatro ao cinema, já que o cinema ingressou em minha vida através do teatro. Comecei a estudar interpretação aos doze anos de idade, atuei em algumas peças profissionais e amadoras, até ingressar, aos dezessete anos, no Centro de Pesquisa Teatral (CPT) dirigido por Antunes Filho. Durante sete anos, integrei o Grupo Macunaíma, atuando em dois espetáculos teatrais dirigido por Antunes (*Drácula e outros Vampiros* e *Fragmentos Troianos*) e em três cenas do projeto *Prêt-à-Porter*, onde o diretor se colocava apenas como coordenador. Durante uma das edições do *Prêt-à-Porter*, recebi um convite para protagonizar o filme *Uma vida em segredo* (2002) de Suzana Amaral, mesmo sem nunca ter atuado para uma câmera anteriormente. Segundo a diretora, o tipo de interpretação dos atores do projeto era “mais naturalista e menos teatral”¹, aproximando-se mais do estilo de interpretação cinematográfico. Durante as dez edições do projeto *Prêt-à-Porter* (1998-2011), tornou-se comum a presença de cineastas na plateia e muitos atores tiveram a mesma trajetória que eu. A meu ver, tal movimento talvez não tenha sido mera coincidência.

Naquela época, início do ano 2000, não havia escolas específicas de interpretação para o cinema como existem hoje em dia. Se levarmos em consideração que o cinema brasileiro ainda estava nos primeiros anos da sua *retomada*² de produção, a maioria dos atores brasileiros não tinham outra experiência com câmera que não fosse a televisão. Não à toa, surgiu, com cada vez mais frequência, a presença de um profissional que até então não existia nas equipes cinematográficas: o preparador de elenco. Inclusive, o preparador passou a ser requisitado não só para trabalhar com “não-atores”, mas com atores oriundos do teatro e da televisão. Os cineastas almejavam uma linguagem que se diferenciasse do tipo de interpretação televisiva (além da teatral), e na falta de formação específica nessa área, os preparadores de elenco preencheram essa lacuna. Alguns preparadores suscitaram polêmicas na classe artística, gerando infinitos questionamentos sobre a eficácia de suas metodologias.

¹ CYPRIANO, Fabio. Atriz principal vem do CPT de Antunes. **Folha de S. Paulo**, 24 de julho de 2000. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2407200015.htm> > Acesso em 06 de junho de 2017.

² “Com quase o dobro de produções nacionais estreadas nas salas brasileiras de cinema em relação a 1994 (13 no total, enquanto, em 1994, sete filmes nacionais se estrearam no cinema), 1995 é considerado o primeiro ano do período da *retomada* do cinema brasileiro. [...] os dois destaques de 1995, com audiência de mais de um milhão de espectadores, foram os filmes *Carlota Joaquina* (Elimar Produções) e *O Quatrilho* (LCBarreto Produções).” In: BORGES, D.S. **A retomada do cinema brasileiro: uma análise da Indústria Cinematográfica Nacional de 1995 a 2005**. Dissertação (Doutorado). Barcelona: Ciências da Comunicação / Universidade Autônoma, 2007, p. 14 e 17.

Não tenho o objetivo de esmiuçar ou investigar a função do preparador de elenco, uma vez que já existem alguns trabalhos que contemplam esse assunto.³ Apenas cito essa função como um estímulo por oposição, já que nos ocupamos aqui com outras possibilidades de direção dos atores para o cinema.

Por experiência própria, sei o quão difícil é ter acesso e como é escasso o material que investigue o trabalho do ator no cinema. Ecoando as palavras de Jacqueline Nacache, autora do livro *O ator de cinema* (2012),

os estudos cinematográficos estão ocupados pelos seus objetivos dominantes: a abordagem das obras, dos cineastas, das influências, dos estilos; a abordagem do cinema como linguagem, como narrativa, como arte visual e sonora. O ator parece ter pouco a ver com esta aventura [...].⁴

Essa quase exclusão do trabalho do ator nos estudos cinematográficos é parcialmente explicada na introdução do livro *Screen Acting* (1999), organizado por Peter Kramer e Alan Lovell. Em suas palavras, o trabalho do ator era uma preocupação importante para os primeiros teóricos do cinema (tais como V. Pudovkin, S. Eisenstein, L. Kuleshov, B. Balazs e R. Arnheim), mas começaram a ser negligenciadas a partir de 1950/60, quando as análises de alguns críticos dos *Cahiers du Cinéma* passaram a enfatizar a discussão sobre a autoria como uma preocupação central. Assim,

A autoria fez do diretor a figura principal na produção de filmes. Como consequência, a criação de um filme passou a ser cada vez mais considerada como uma criação individual, em vez de coletiva. As contribuições dos atores, juntamente com os fotógrafos, editores, gravadores de som, criadores de produção, etc., foram subordinadas ao gênio do diretor.⁵

Na visão desses críticos, além do aspecto da autoria absoluta do diretor, a questão da análise da *mise-en-scène* cinematográfica também passou a ser considerada como o elemento principal, conforme Kramer e Lovell descrevem. Mas, segundo eles, a *mise-en-scène* não seria uma ferramenta que favorece a discussão sobre a atuação, pois, assim como o cenário, a iluminação e o figurino, o ator também poderia ser visto como um objeto a ser posto em cena, e “isso poderia facilmente definir o ator como fantoche do diretor.” Sob a lógica da *mise-en-*

³ Como exemplo, cito o trabalho de Vasconcelos, Adriana Santos de. **A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretor em Bicho de sete cabeças (2000) de Laís Bodanzky e O céu de Suely (2006) de Karim Aïnouz.**, entre outros.

⁴ NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**. LISBOA: Texto&Grafia, 2012, p. 7.

⁵ LOVELL, A; KRAMER, P. (Ed.). **Screen Acting**. Londres: Routledge, 1999, p. 2.

scène, o filme também não precisaria mais ser escrito “com palavras, mas com imagens”, o que modificou substancialmente a ideia de concepção do roteiro, prejudicando o aspecto narrativo sobre a criação das personagens. Nesse sentido, deve-se levar em consideração que “a atuação não se desenvolve de maneira fechada”, mas em relação direta com o roteiro, concluindo-se que a preocupação estrita “com a autoria e a *mise-en-scène* nos estudos cinematográficos limitou indiscutivelmente o interesse na atuação dos atores.”⁶

Soma-se a essas questões a difícil tarefa de analisar os fatores que contribuem para um bom desempenho na atuação cinematográfica, principalmente em termos da linguagem naturalista, onde a noção de verossimilhança deve ser conduzida ao extremo. Se no teatro é necessário ao ator algum domínio técnico sobre a sua atuação (inclusive na linguagem naturalista), no cinema cria-se a falsa ilusão de que o ator não precisa atuar. Na atuação cinematográfica, “as decisões que o ator faz são invisíveis”⁷, causando a impressão de que, muitas vezes, os “não-atores” são mais eficientes que os próprios atores. Mas como dizia Charles Jehlenger⁸: “Bons atores não atuam. Atores ruins atuam. Bons atores criam.”⁹

Partindo dessa dificuldade em se identificar e sistematizar um modelo específico de atuação para o cinema, e ciente da amplitude do tema, optei por traçar uma trajetória de apropriações de investigações bem sucedidas no âmbito teatral, que auxiliaram na investigação da especificidade da interpretação cinematográfica. Dessa maneira, retorno à virada do século XIX para o XX, quando o desenvolvimento da linguagem cinematográfica ocorria simultaneamente à transformação da linguagem teatral, sobretudo na Rússia. Como sabemos, o diretor Stanislavski revolucionou o estilo de interpretação teatral, e suas ideias, além de serem fundamentais para a formação do ator, continuam sendo a base de investigação para novas teorias de interpretação. Inspirados por essa revolução, os cineastas Kulechov, Eisenstein e Pudovkin, partiram da apropriação de algumas de suas ideias na tentativa de formular as primeiras teorias sobre a atuação cinematográfica.

Importante ressaltar que, concomitante à Stanislavski, o surgimento do movimento naturalista encabeçado por Emile Zola na França, modificou a dramaturgia teatral e, conseqüentemente, o estilo de interpretação dos atores nos palcos. Zola, em busca de uma

⁶ LOVELL, A; KRAMER, P. (Ed.). **Screen Acting**. Londres: Routledge, 1999, p.2.

⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁸ Charles Jehlenger foi diretor e professor na *American Academy of Dramatic Arts* no período de 1923 até 1952. Entre seus alunos, destacam-se: Gena Rowlands, Spencer Tracy, John Cassavetes, Katherine Hepburn, Robert Redford, entre outros.

⁹ ZOLOTOW, Maurice. “Here's Where Actors are Born”, in **The Saturday Evening Post**, EUA, v. 217, n. 41, p. 26, 1 de abril de 1945. Disponível em: <<http://www.theactorswork.com/2016/07/the-best-acting-teacher-you-never-heard.html>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

evolução no teatro tal como ocorreu na literatura, defendia “um outro grau de entendimento da realidade e das convenções teatrais”¹⁰. Dessa forma, inspirado pelas ideias de Zola, o ator e diretor André Antoine fundou o Théâtre-Libre (1887), encenando inúmeras peças naturalistas e experimentando um novo fazer teatral. Stanislavski, por sua vez, inspirado pelas ideias de Antoine¹¹, fundou o Teatro de Arte de Moscou (1897), iniciando uma longa jornada em busca de uma sistematização para o trabalho dos atores no teatro. E ambos, no desenvolvimento de suas companhias teatrais, passaram a ser considerados os precursores da figura do “moderno diretor teatral”, cujas principais premissas eram:

[...] estimular os atores a se dedicar unicamente à atuação de seus personagens, “ignorando” o espectador, com sua atenção dirigida exclusivamente aos acontecimentos inerentes à cena, e não mais à plateia; libertar o conjunto de atores da camisa de força do papel-tipo e da atuação pré-decodificada por meio da implementação do trabalho de um ator de composição; promover a leitura de mesa, [...] discutir e interpretar o conteúdo do drama com todos os agentes criativos da cena para o estabelecimento de um conjunto harmonioso, isto é, a encenação.¹²

Cabe também lembrar que a lâmpada elétrica, inventada por Thomas Edison em 1878, alterou consideravelmente a experiência teatral, uma vez que “o sistema de eletrificação dos pontos de luz foi implementado entre 1880 e 1890”¹³ nas casas de espetáculos. Ou seja, só a partir de então, salvo alguns experimentos pontuais anteriores, é que se tornou possível escurecer a plateia e focar a iluminação totalmente no palco. Assim, os atores “foram obrigados a se concentrar, definitivamente, no acontecimento cênico que transcorria sobre o palco”¹⁴; e o espectador também, já que com a plateia no escuro a atenção era conduzida exclusivamente para a apresentação. Dessa forma, finalmente a *quarta parede*¹⁵ anunciada por Diderot¹⁶ se concretizava, criando um ambiente intimista ideal para a cena naturalista.

¹⁰ GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (Org.). **O naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 1256.

¹¹ Segundo Antoine (s/n, p.182-183 apud GUINSBURG, 2017, p.1294): “Eu publiquei, entre 1888 e 1889, um livrinho de propaganda no qual tentei apresentar algumas definições sobre o que nós começávamos a perceber. [...] Stanislavski, [...] me confessou anos mais tarde, que esse documento tinha chegado às suas mãos, confirmando em parte suas próprias concepções.”

¹² GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (Org.). **O naturalismo**, op. cit., p. 1254-1253.

¹³ *Ibid.*, p.1275.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1280.

¹⁵ “Parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro *ilusionista* (ou *naturalista*), o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independente dele, atrás de uma divisória translúcida.” In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 316.

¹⁶ “[...] fazei de conta que o espectador não existe e não penseis nele em nenhum dos casos. Imaginai no prosaetno uma grande parede que vos separa da plateia e representai como se a cortina estivesse aberta.” In: DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 78-79.

Enquanto Stanislavski atinge o auge de sua pesquisa da linguagem naturalista no teatro nas duas primeiras décadas do século XX, a interpretação dos atores no cinema ainda era muito pautada pela tradição circense, em um misto de utilização da mímica e técnicas de *clown*. Esse estilo de interpretação perdurou até o início da transição do cinema mudo para o cinema falado, onde tal tipo de atuação tornou-se insustentável na tela. Em 1920, Kuleshov, então insatisfeito com as atuações exageradas dos atores no cinema, criou um grupo de estudos para pesquisar exercícios de atuação, além de outros aspectos relativos à montagem cinematográfica. Entre seus alunos, estavam presentes Eisenstein e Pudovkin. Embora simpatizantes de alguns preceitos de Stanislavski, Eisenstein e Kulechov se aproximaram mais da pesquisa de Meyerhold (ex-discípulo de Stanislavski), e se apropriaram da teoria da Biomecânica como exercício de atuação para os atores. Já Pudovkin, por sua vez, defendeu integralmente a apropriação do Sistema de Stanislavski para o cinema. No primeiro capítulo desse trabalho, portanto, mapearei algumas premissas contundentes da pesquisa de cada um desses cineastas.

No segundo capítulo, ainda reverberando a influência das ideias de Stanislavski, tanto no teatro como no cinema, contemplarei a apropriação das técnicas stanislavskianas nos Estados Unidos, o surgimento do *Group Theatre* (1931) e do *Actors Studio* (1947). Como sabemos, a turnê feita pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM) nos EUA, alterou definitivamente os parâmetros de interpretação dos atores norte-americanos, consolidando um novo estilo de interpretação a ser seguido e difundido.

Embora existam alguns trabalhos que abordem a pesquisa do *Group Theatre* e do *Actors Studio*, há muitas informações imprecisas que foram se cristalizando, e meu intuito foi ampliar e precisar essas informações. Parte da dinâmica do funcionamento do *Actors Studio* é descrito nesse trabalho, assim como o apontamento de algumas reflexões que desmitificam as controvérsias em relação ao polêmico exercício da *memória afetiva*. Outro aspecto relevante desse capítulo é uma breve análise sobre a importância do trabalho conjunto entre autor, diretor e ator. Através da montagem de *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams, tanto no teatro (em 1947) como no cinema (em 1951), identifico alguns procedimentos de trabalho propostos por Elia Kazan que resultaram positivamente no trabalho com seus atores, especialmente em Marlon Brando, o ator símbolo do Método.

Por fim, no último capítulo, retomo a minha própria experiência como atriz, autora e diretora no projeto *Prêt-à-Porter*, coordenado por Antunes Filho. O projeto dialogava de certa maneira com a estrutura desenvolvida no *Actors Studio*, e ia um pouco além, propondo aos seus participantes a criação da dramaturgia, do cenário, figurino, encenação e atuação na

construção das cenas – ou seja, a total autonomia do ator no processo criativo. Juntamente com meus colegas criadores do *Prêt-à-Porter*, investigo quais seriam os aspectos relevantes do projeto em si e como estes foram fundamentais para a sua formação como atores, tanto no teatro quanto no cinema posteriormente. Através de depoimentos e experiências pessoais, levanto aspectos apreendidos no *Prêt-à-Porter* que contribuíram para suas atuações cinematográficas, em uma tentativa de ampliar a visão sobre a forma de condução e atuação dos atores no cinema brasileiro.

Importante ressaltar que, em vez de analisar o *resultado* da interpretação dos atores nos filmes, optei por investigar, a partir das sugestões e dos experimentos de todos os atores e diretores aqui contemplados, quais seriam os fatores que contribuíram (e contribuem) para o *processo* de trabalho do ator no cinema. Partindo das apropriações do modelo teatral, faço o levantamento sobre a visão dos cineastas aqui citados em relação à especificidade da interpretação cinematográfica e ao processo de criação com seus atores. Embora a contribuição de Antunes Filho seja mais identificada no âmbito teatral, creio que seja possível absorver o processo investigado do projeto *Prêt-à-Porter* também para o cinema.

Em suma, a trajetória de apropriações do teatro pelo cinema, nesta pesquisa, parte basicamente das ideias de Stanislavski, desdobrando-se em três capítulos: a pesquisa russa (Kuleshov, Eisenstein e Pudovkin), a pesquisa norte-americana (Actors Studio: Elia Kazan e Lee Strasberg) e a pesquisa brasileira (o *Prêt-à-Porter* de Antunes Filho). E, mais do que defender um ponto de vista, meu intuito é criar uma polifonia de visões, uma vez que esse tema é empírico e inesgotável.

1. A pesquisa Russa

Segundo Dudley Andrew, em *As Principais Teorias do Cinema*, o cinema surge envolto de teorias que “parecem mais anúncios de nascimento do que pesquisas científicas”¹⁷. Tal constatação advém do fato de que, antes mesmo do cinema completar vinte anos, a preocupação dos teóricos cinematográficos era elevar o cinema sobretudo ao *status* de arte. Outra questão fundamental era diferenciar o cinema do teatro, uma vez que os primeiros filmes eram uma espécie de “teatro filmado”¹⁸. Entre 1912 a 1925, inúmeros ensaios salientavam “as qualidades musicais, poéticas e, sobretudo, oníricas inerentes à experiência cinematográfica”¹⁹ que procuravam distanciar definitivamente o cinema do teatro. Nessa defesa da arte cinematográfica como uma arte independente de todas as artes, a vanguarda do cinema francês encabeçada por Louis Delluc (a questão da *photogénie*), assim como o movimento alemão (o expressionismo) tornaram-se referências teóricas até por volta de 1924 quando, então, o centro do pensamento avançado sobre o cinema deslocou-se para Moscou. Com o apoio do governo, a partir de 1922, os principais grupos de vanguarda que se destacaram no cinema soviético foram: o *Laboratório Experimental* de Lev Kuleshov, *A Fábrica do Ator Excêntrico* (F.E.K.S) de Kozintzev, Trauberg, Yutkevitch e Guerassimov, e os *Kinoks* de Dziga Vertov.²⁰ Embora cada grupo tivesse conceitos e pesquisas diferentes, a investigação minuciosa sobre o poder da montagem era o que os unia, elevando o cinema a uma poderosa e única forma de arte.

Para o historiador de cinema Ken Dancyger, em seu livro *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo*, o advento da montagem chega à sua maturidade por volta de 1930. Nesse período, que antecede a transição completa para o cinema sonoro²¹, os cineastas já dispunham de um leque bastante amplo em seu repertório de montagem: “a continuidade visual, a desconstrução de cenas em planos, a montagem paralela, a superação do tempo real pelo

¹⁷ ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 21.

¹⁸ “(...) nos primeiros dez anos, um filme ainda era apenas uma sequência de tomadas estáticas, fruto direto da visão teatral”, in CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 14.

¹⁹ ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**, *op. cit.*, p. 22.

²⁰ Cf. SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**, Vol. I. São Paulo: Livraria Martins, 1963, p. 169/170.

²¹ Muitos historiadores consideram *The Jazz Singer* (1927), de Alan Crosland, como o primeiro filme falado, porém Georges Sadoul salienta que o filme era mudo, com apenas alguns números falados ou cantados. “O primeiro filme cem por cento falado (segundo a linguagem da época): *Lights of New York*, foi produzido somente em 1929”. *Ibid.*, p. 217.

tempo dramático, os estilos poéticos, as dogmáticas teorias de Eisenstein e os estilos de montagem assíncronos de Vertov e Buñuel.”²²

Tais avanços contribuíram também, sobretudo no cinema clássico hollywoodiano, na busca do controle absoluto da realidade a ser impressa na película, “a invisibilidade dos meios de produção desta realidade” e o “parecer verdadeiro”, como aponta Ismail Xavier.²³ Xavier destaca ainda três elementos que se tornaram básicos na construção do efeito naturalista almejado por alguns cineastas, por volta de 1914, a partir da consolidação dos princípios da montagem invisível: “a decupagem clássica (apta a produzir o ilusionismo), a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados (...) e a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro dos princípios naturalistas.”²⁴

Nos primórdios do cinema, o estilo de interpretação do ator já apontava certo exagero na tela, fruto da herança da interpretação teatral, e com o advento do cinema falado a questão do exagero de expressão aliada ao tom declamatório dos atores tornou-se ainda mais preocupante. Se, inicialmente, “a expressão corporal preenchia as lacunas impostas pela falta de diálogos ditos pelos atores, com a sonorização do cinema, o estilo de interpretação dos atores ampliou ainda mais o tom farsesco que o cinema mudo, por outro lado, conseguia disfarçar.”²⁵ A questão se mostrava tão latente que, em busca de uma “não-teatralização” dos atores nos filmes, Vsevolod Pudovkin chegou a cunhar o termo “cinematografização” na tentativa de diferenciar e descobrir um novo paradigma de interpretação para os atores no cinema. Sua teoria consistia em afirmar que, se no teatro o ator deveria aprender técnicas específicas de expressão para o palco – como, por exemplo, a projeção vocal e a ampliação dos gestos –, no cinema, o ator deveria aprender as técnicas específicas relativas ao fazer cinematográfico.²⁶

Vale lembrar que, inicialmente, o advento do cinema sonoro não foi bem recebido por alguns cineastas da época. Na visão deles, o encantamento com os filmes falados poderia ser um retrocesso às conquistas do cinema mudo, sobretudo em relação à montagem. Charles

²² DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007, p. 38.

²³ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 41.

²⁴ *Ibid.*, p. 41.

²⁵ ANDRADE, Leilane Lima Sena De, et al. A expressividade do cinema mudo na construção de significados. **Distúrb Comun**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 604-611, mar. 2014.

²⁶ Nas palavras de Pudovkin: “Se a teatralização implica num reforço em clareza e eficiência da voz, dos gestos e da mímica, obrigando o ator a transformar deliberadamente sua voz, gestos e mímica, normais e não teatrais, no cinema a mesma intensidade de clareza e de expressividade pode ser alcançada mediante os deslocamentos de câmera, através do primeiro plano, da escolha dos ângulos, a maior ou menor distância do microfone e, numa palavra, mediante a cinematografização resultante do conhecimento da montagem e da capacidade de aproveitá-lhe os métodos”. In: PUDOVKIN, Vsevolod. **O Ator no Cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956, p. 99.

Chaplin, King Vidor, René Clair, Friedrich Murnau, Pudovkin e Eisenstein estavam entre os cineastas radicalmente contra a sonorização dos filmes, apesar dos dois últimos, juntamente com Grigori Alexandrov, terem redigido um manifesto intitulado *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*²⁷. A principal preocupação apontada nesse manifesto, tornado célebre mundialmente, era que o som pudesse ameaçar o ritmo conquistado na justaposição das imagens, tão defendida pelo conceito de montagem, e consequentemente, resgatar uma teatralidade, já superada, a partir dos diálogos entre os atores. O receio era que “(...) este novo descobrimento técnico pode não apenas impedir o desenvolvimento e aperfeiçoamento do cinema como arte, mas também ameaça destruir todas as suas atuais conquistas formais.”²⁸ Obviamente, essas ideias mostraram-se precipitadas e a história do cinema revelou outros desdobramentos em relação a essa “nova descoberta”.

Em paralelo a esse primeiro período do cinema, a questão do estilo de interpretação do ator também passava por uma reviravolta no âmbito teatral, já que Konstantin Stanislavski vinha rompendo com os parâmetros de interpretação conhecidos até então, investindo na criação de um complexo *Sistema* para o ator em busca de maior verossimilhança e verdade na atuação. Até a Revolução de 1917, a interpretação dos atores do *Teatro de Arte de Moscou* tornou-se um modelo de interpretação naturalista a ser seguido. Concomitantemente às pesquisas de Stanislavski e seus discípulos, alguns cineastas russos, juntamente com suas pesquisas em relação à montagem e ao cinema falado, iniciavam também suas primeiras reflexões específicas a respeito da interpretação cinematográfica. Destaco os três cineastas que mais contribuíram para o estudo do trabalho do ator no cinema, no caso: Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin.

1.1 Lev Kuleshov (1899 - 1970)

Em 1920, Lev Kuleshov, então professor da VGIK e instrutor do *Moscow's All-Union Institute of Cinematography*, criou um grupo de estudos para pesquisar exercícios de atuação, além de outros aspectos relativos à montagem cinematográfica. O workshop que ficou conhecido como “*films without film*”²⁹ era uma espécie de ensaio de filmagem, uma vez que não haviam câmeras, e tinha como premissa desenvolver a sensibilidade da direção em

²⁷ **Zayavleniye** (título original), o artigo foi escrito em 1928, publicado em agosto desse mesmo ano no nº 32 da revista *Sovietski Ekran*, de Moscou, e encontra-se como apêndice do livro de EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 225.

²⁸ *Ibid.*, p. 225.

²⁹ Cf. LEVACO, Ronald (ed.). **Kuleshov on Film: Writings**. Berkeley/ Los Angeles/ Londres: University of California Press, 1974, p. 10.

diretores e atores. Entre seus alunos, constam nomes notáveis como : Aleksandra Khoklova, Leonid Obolensky, Boris Barnet, Eisenstein e Pudovkin.

Partindo da observação da receptividade do público em relação aos filmes americanos, para além das investigações precisas de montagem e roteiro, a questão da atuação dos atores foi uma premissa importante a ser investigada pelo seletivo grupo encabeçado por Kuleshov. Para ele, o cinema russo “sempre sofria com as más performances dos atores e a composição pobre dos planos”.³⁰ Em um artigo publicado em 1928³¹, Kuleshov destaca Griffith e Chaplin como dois mestres mundiais, afirmando que a contribuição de Griffith englobaria não apenas a cinematografia pura como também o caráter histriônico de seus atores, aprimorando seus estados psicológicos por meios mais complexos de movimentos e mecanismos:

Mas esses movimentos não geravam caretas óbvias, pois eram *reflexológicos*, preparados com bastante precisão, e por isso alcançavam seus objetivos. Com Griffith, os atores não arregalavam seus olhos de maneira estereotipada para demonstrar o terror, mas criavam outros movimentos que comunicavam com mais veracidade seus estados emocionais. Morder os lábios, remexer-se, retorcer as mãos, tocar objetos etc. são sinais característicos da interpretação griffithiana. Com esses gestos, não é difícil supor quando os atores estão se aproximando de momentos de extrema emoção ou até mesmo da histeria.³²

A construção da montagem aliada à emoção construída pela interpretação dos atores é um fator que chama a atenção de Kuleshov no trabalho de Griffith, cujos bons resultados ele ressalta de maneira positiva, embora ainda critique outros aspectos de seu trabalho, como o de diretor e roteirista. Para ele, um novo método de trabalho só surgiria realmente com Chaplin, e Kuleshov cita o filme *A Woman of Paris* (1923) como parâmetro de construção de roteiro ideal, destacando também a atuação do ator como aspecto importante:

Chaplin reduzia a praticamente nada a maneira de expressar emoções com o rosto. Ele demonstrava o comportamento de uma pessoa, através de vários eventos em sua vida, pela forma como ela se relacionava com as coisas, com os objetos. O modo pelo qual o protagonista se relaciona com o ambiente e as pessoas ao seu redor muda por causa do seu estado de espírito, e altera seu comportamento.³³

³⁰ LEVACO, Ronald (ed.). **Kuleshov on Film**, op. cit., p. 95. No original: “Our cinema has always suffered from the poor performances of actors and the poor composition of the shot”.

³¹ Uma versão estendida do artigo encontra-se no capítulo 5: *On Scenarios* como parte do conteúdo *Art of the Cinema*, reunido no livro (Cf. p. 90).

³² *Ibid.*, p. 94.

³³ *Ibid.*, p. 94.

Kuleshov defendia que todos os elementos para a construção de um filme deveriam estar interligados de maneira lógica e ininterrupta, e o resultado de um bom roteiro só atingiria sua excepcionalidade por meio de uma interpretação coerente dos atores. O enaltecimento ao trabalho de Chaplin ocorre, sobretudo, pela completude do artista que, além de diretor e roteirista, também era ator. Embora Chaplin não atue em *A Woman of Paris*, fica nítido para Kuleshov o quanto o roteiro alia a percepção de uma *mise-en-scène* condicionada a um determinado tipo de interpretação dos atores. Outro fator importante em relação ao bom resultado dos atores no filme, segundo a observação de Kuleshov, é a possibilidade que Chaplin teve de “treinar” seus atores ao longo de toda a produção (cerca de dois anos). Mesmo com a consciência de que isso seria inviável nos moldes de produção russa, Kuleshov destaca a importância dos atores serem educados e treinados com antecedência antes das filmagens propriamente ditas.

O famoso experimento de Kuleshov, mais tarde conhecido como “efeito Kuleshov” – que resultou na “construção de um espaço-tempo narrativo marcado pela procura da impressão de realidade e da identificação”³⁴ –, surge durante o workshop “*films-without-film*”, em meio a essas reflexões sobre o cinema *griffithiano* e os filmes de Chaplin. O experimento causa uma forte repercussão na Rússia, confirmando a primazia da montagem no resultado final da interpretação dos atores. Sobre a descoberta desse experimento, James Goodwin descreve que:

O efeito Kuleshov marca uma alternativa aos métodos de D.W. Griffith, cuja montagem trabalha normalmente relacionando um close-up de um detalhe (um objeto significativo) com uma ação (um gesto teatral), alternando-os para aumentar a emoção de uma cena depois que o quadro dramático é estabelecido. Kuleshov mostra que a emoção e a ação podem derivar de um close-up facial justaposto a outros planos, sem a necessidade da presença de um ator profissional em cena. Assim, sua técnica demonstra uma grande liberdade de associações significativas na dramaturgia que, até então, não havia ainda sido experimentada nos filmes americanos. Para Kuleshov e seus alunos, esta premissa de montagem constitui uma técnica fundamental do cinema a ser seguida.³⁵

Impulsionado por essa nova visão em relação ao trabalho do ator no cinema, Kuleshov desenvolveu diversos exercícios para “des-teatralizar” a performance dos atores em seus filmes. Ronald Levaco, organizador e tradutor para o inglês dos escritos de Kuleshov, em nota introdutória ao livro, afirma que Kuleshov se interessa pelo conceito de *Biomecânica*

³⁴ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**, *op. cit.*, p. 47.

³⁵ GOODWIN, James. *Revolutionary Beginnings - From Theater to Cinema*. In: **Eisenstein, Cinema, and History**. Urbana/ Chicago: University of Illinois Press, 1993, p. 35.

desenvolvido no teatro por Meyerhold e, assim como seu discípulo Eisenstein, via possibilidades de aplicação do conceito no trabalho do ator para o cinema, juntamente com alguns princípios de montagem. Se porventura, nas palavras de Levaco, o resultado dessa relação criou “um estilo de interpretação ascético”³⁶, por outro lado, as teorias de Kuleshov eram uma “tentativa pioneira em estabelecer um código de atuação ou método de expressão para a tela”.³⁷

Figura 1. Exemplos de exercícios de Biomecânica, por Meyerhold.

Fonte: Jörg Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*.

A proximidade de Kuleshov com a biomecânica de Meyerhold advém também de uma forte influência do construtivismo russo, marcado pela Revolução de 1917 e suas consequentes reverberações sociais e culturais. Assim como Meyerhold rompe com o teatro de Stanislavski, que passa a ser considerado como um teatro de realismo burguês (e portanto decadente naquele contexto), Kuleshov ambiciona criar uma montagem cinematográfica “que poderia transformar e libertar o cinema da condição de ser uma mera cópia da realidade, determinada pelas tradições naturalistas e realistas do teatro burguês.”³⁸ A pesquisadora Arlete Orlando Cavaliere lembra que “a premissa de Meyerhold era que a verdade das relações e da conduta humana, a essência do homem, se expressa não por palavras, mas por

³⁶ LEVACO, Ronald (ed.). **Kuleshov on Film**, *op. cit.*, p. 27.

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁸ *Ibid.*, p. 27.

gestos, passos, olhares, ações.”³⁹ Esta oposição em relação ao teatro stanislavskiano, onde os “estados da alma” e a psicologização das personagens eram o principal material de trabalho, interessa particularmente a Kuleshov que, inspirado nas teorias de Meyerhold, desenvolve sua própria metodologia de trabalho para o ator no cinema.

1.1.1 O treinamento do ator, por Kuleshov

A principal preocupação de Meyerhold (e outros antecessores contrários ao naturalismo de Stanislavski) era se afastar completamente de qualquer tipo de naturalismo no trabalho do ator, resgatando princípios da “*Commedia dell’Arte* à tragédia grega, do teatro elisabetano ao teatro do Século de Ouro Espanhol, do teatro Nô e outras tradições orientais ao teatro popular de feira”⁴⁰ com o objetivo de repensar o “teatro como arte e não como reprodução do real”.⁴¹ Em seu célebre texto *El actor del futuro y la biomecánica*, publicado em 1922, Meyerhold afirma que:

o ator deve adestrar o próprio material, ou seja, o corpo, para que este possa executar instantaneamente as ordens recebidas do exterior (do autor e do diretor). Posto que a tarefa do ator consiste na realização de uma ideia determinada, exige-se economia de meios expressivos, de maneira que chegue à precisão de seus movimentos, que contribuam para a mais rápida realização da ideia.⁴²

As ideias de controle e consciência absoluta do material de trabalho do ator (no caso, o corpo) vão ao encontro das pesquisas de Kuleshov, que surgem primordialmente a partir das possibilidades da montagem. O conceito de *ator-marionete*,⁴³ preconizado por Meyerhold, era perfeito para ser adaptado às necessidades do cinema. Tanto que ambos partem dos mesmos princípios para a observação e sistematização de trabalho para o ator. Por exemplo, em trecho do artigo de 1922, Meyerhold destaca a gestualidade de um operário experiente para defender a necessidade de uma gestualidade precisa no trabalho do ator. Em suas palavras:

³⁹ CAVALIERE, Arlete Orlando. Meyerhold e a biomecânica: uma poética do corpo, in **Literatura e Sociedade** n. 2, 1997, p. 121.

⁴⁰ SANTOS, Maria Thais. Questões em torno da Biomecânica. In: CARREIRA, André; NASPOLINI, Marisa (org.). **Meyerhold: experimentalismo e vanguarda**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007, p. 58.

⁴¹ BOLOGNESI, Mario. O teatro na Rússia no início do sec. XX. In: CARREIRA; NASPOLINI (org.). **Meyerhold: experimentalismo e vanguarda**, op. cit., p. 69.

⁴² MEYERHOLD, Vsevolod. **Textos teóricos**. Madri: ADEE, 1992, p. 230.

⁴³ Cf. GRIGOLO, Gláucia. O ator do futuro por Meyerhold. In: CARREIRA; NASPOLINI (org.). **Meyerhold: experimentalismo e vanguarda**, op. cit., p. 38: “o ator-marionete seria aquele desprovido de toda e qualquer ‘imperfeição’. Estando o ator subordinado à perfeição cinética da marionete, aos movimentos graciosos e belos, ele estaria, por consequência, apto a mergulhar no universo da cena proposta pelo diretor”.

Ao estudarmos o trabalho de um operário experimentado, observamos em seus movimentos:

1. ausência de movimentos inúteis não produtivos;
2. um ritmo;
3. a consciência exata de seu centro de gravidade;
4. firmeza.

O processo de trabalho de um operário experimentado se parece com a dança, situando-se assim no limite da arte.

A imagem de um homem que trabalha corretamente sempre produz prazer. Tudo isso se aplica perfeitamente ao trabalho do ator do futuro, pois estamos sempre lidando em arte com a organização de um certo material. A arte deve fundar-se sobre bases científicas e toda criação artística deve ser consciente.⁴⁴

Kuleshov, coincidentemente ou não, utiliza-se de um exemplo parecido ao destacar a observação da gestualidade de um estivador no início de um texto destinado a auxiliar no treinamento do ator:

Sabemos, através da análise de material cinematográfico, que pessoas realizando um trabalho organizado e eficiente aparecem melhor na tela. Lembremos o exemplo do estivador carregando sacos para um navio. Ao executar movimentos de maneira tão econômica, hábil e determinada, já que ele passa muitos anos fazendo isso, esse trabalho parece excepcionalmente distinto na tela, sendo rápida e claramente compreendido pelo espectador.⁴⁵

Ou seja, a partir dessas observações, aspectos da técnica de biomecânica – como, por exemplo, a busca por uma leveza e mobilidade corporal, assim como o ritmo musical e plástico do movimento cênico – servirão de base para a construção de uma técnica do ator por Kuleshov. Através da repetição, da consciência corporal e da sensibilidade em relação ao ritmo musical, Kuleshov cria uma série de exercícios para que o ator alcance verossimilhança/verdade em sua gestualidade para o cinema. Assim como Meyerhold defendia o domínio do gesto e a ideia de que, se o ator assumisse uma postura física de tristeza, ele naturalmente ficaria triste, Kuleshov também acreditava que o sentimento só brotaria no ator através de exercícios físicos. Todo o princípio do trabalho de Meyerhold partia do pressuposto de que o sentimento só surge através de uma premissa física e que todo estado psicológico está condicionado por certos processos fisiológicos. Ou seja, ele defendia que a expressão do sentimento só poderia surgir “de fora para dentro”, através do corpo, e não de “dentro para fora”, através da imaginação, da interiorização do ator, conforme defendia Stanislavski em seus primórdios.

⁴⁴ Trecho do artigo de Meyerhold reproduzido em CAVALIERE, **Meyerhold e a biomecânica**, art. cit., p. 123.

⁴⁵ LEVACO, Ronald (ed.). **Kuleshov on Film**, *op. cit.*, p. 99.

Desenvolvendo sua pesquisa a partir desses princípios, Kuleshov narra alguns experimentos. Por exemplo, quando pede a um ator para executar uma improvisação simples – entrar em uma sala, pegar uma cadeira, aproximar-se da janela e abrir a cortina –, ele descreve como esses simples movimentos, sem o treinamento ideal, são realizados de diferentes formas pelos atores: ora com um certo escárnio por sua simplicidade, ora com emoção desnecessária à ação em si, e muitas vezes repletos de gestos que poluem o resultado final a ser capturado pela câmera. A partir desse exercício, ele inicia um processo de questionamento rigoroso para cada movimento do corpo, dividindo o movimento em pequenas etapas:

Uma pessoa adentra uma sala – primeiro ponto do problema.
 Pode-se adentrar uma sala de diversas maneiras (começemos a análise com a porta destrancada).
 Que mão segura a maçaneta da porta? Qual a melhor forma de manter a mão na porta? Que perna entra primeiro?
 Qual será a atitude do corpo?
 O que a outra mão estará fazendo; em que posição estará? O que a cabeça estará fazendo? (Por enquanto, não discutiremos o rosto, sua função, sua expressão.)
 Todas essas perguntas devem ser feitas para si mesmo e para cada parte do corpo indicada; para o corpo todo, e as atitudes correspondentes devem ser encontradas.⁴⁶

De acordo com Kuleshov, estes exercícios de improvisação de pequenos movimentos deveriam fazer parte do treinamento do ator. Objetos imaginários poderiam ser agregados à série de exercícios, assim como a utilização de um metrônomo durante a ação, a fim de aliar o ritmo do movimento com uma certa partitura musical. A pormenorização desses movimentos deveria ser dominada, definida pelo ator, e compartilhada com o diretor ao longo do processo de filmagem. Outros exercícios adjacentes ao preparo do ator também seriam bem-vindos, como por exemplo a prática de lutas, dança e etc. O objetivo era que o ator tivesse o completo domínio de seu corpo e que estivesse disponível para qualquer tarefa a ser executada.

Esse treinamento físico do corpo se estendia também para o trabalho de expressão facial. Nesse ponto, Kuleshov afirma que “o sistema de Delsarte⁴⁷ pode ser muito útil, mas apenas como um inventário das possíveis alterações no mecanismo humano e não como um

⁴⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁷ François Delsarte (1811-1871), foi um ator e cantor francês que, segundo Odete Aslan (no livro *O Ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 40): “estudou o corpo, músculo por músculo, falange por falange, estabelecendo relações entre os movimentos do corpo e os do espírito”. Ele criou todo um sistema gráfico gestual onde os sentimentos poderiam ser representados a partir da plasticidade do corpo e da face.

método de atuação.”⁴⁸ A grande preocupação de Kuleshov em relação à expressão facial ocorria pelo fato dos atores estarem acostumados com as grandes dimensões do palco, o que tornaria essas expressões grosseiras na tela. No cinema, qualquer movimentação facial já era perceptível e o exagero afastava a crença do espectador. Assim, da mesma forma como para o trabalho corporal, ele subdivide cada musculatura da face e constrói uma série de exercícios a serem praticados. Eis um exemplo desse estudo:

(1) Rosto normal; (2) apertar os olhos, movendo-os para a direita; (3) pausa; (4) franzir testa e sobrancelhas; (5) mover maxilar inferior para frente; (6) mover os olhos abruptamente para a direita; (7) maxilar inferior para a esquerda; (8) pausa; (9) rosto normal, mas os olhos permanecem na posição anterior; (10) arregalar os olhos, deixando simultaneamente a boca entreaberta etc.⁴⁹

Figura 2. Sistema Delsarte para os olhos.

Fonte: The Project Gutenberg.

Figura 3. *By The Law*, de Kuleshov, 1926.

Fonte: Frame original do filme.

Todo esse trabalho minucioso no âmbito físico pode remeter à noção de “modelo” (*naturchik*), tão em voga na época, como bem lembra Jacqueline Nacache.⁵⁰ Boris Kazanski, em seu célebre artigo *The nature of cinema*, reunido nos ensaios da *Poetika Kino*⁵¹, defendia que a função do ator no cinema consistia apenas em executar alguns movimentos, sem a

⁴⁸ LEVACO, Ronald (ed.). *Kuleshov on Film*, op. cit., p. 107.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 107-108.

⁵⁰ Cf. NACACHE, Jacqueline. *O ator de cinema*. Lisboa: Texto&Grafia, 2012.

⁵¹ *Poetika Kino* (A Poética do cinema) foi publicado em 1927 e reunia ensaios de diversos teóricos formalistas russos, entre eles Eikhenbaum, Chklovski, Tinianov, Kazanski, entre outros.

menor necessidade de elaboração dramática para tal, ao contrário das exigências da representação teatral. Em suas palavras, “o cinema exige dos atores exatamente o que um pintor ou escultor exige de um modelo: o tipo apropriado, ou seja, determinados fatores externos, uma pose ou expressão facial específica, uma certa habilidade para ‘sentar-se’ e nada mais.”⁵² O ator cinematográfico estaria, assim, mais próximo da função de modelo; logo, ele deveria apenas dominar a “*arte da pose*”. Porém, de acordo com Nacache, esta premissa não era necessariamente o objetivo de Kuleshov em seu sistema:

Embora modelo, o ator está no entanto longe da “arte da pose” evocada por Kazanski. “O homem filmado do cinematógrafo” deve ter “um corpo e um rosto nitidamente singularizados, característicos, convincentes” e “conservar toda a força expressiva do seu físico”, sejam quais forem as atitudes que se lhe façam tomar; ele deve a todo momento estar consciente do que faz, “deleitar-se com a sua própria expressividade” de modo que a pose possa “suscitar uma emoção sem que seja necessário apelar a uma emoção fictícia”, ao contrário do “reviver” do método de Stanislavski (*Notice sur le modèle*).⁵³

Prova disso, ao final de sua explanação, Kuleshov defende também que todo esse treinamento do ator deveria ser complementado por um estudo paralelo dos reflexos do comportamento humano. Seu temor era que o treinamento físico resultasse em uma esquematização rígida, e para se evitar tal equívoco, “deve-se trabalhar suavemente, calmamente, e – mais importante de tudo – livre e seguramente.” Ele ainda acrescenta:

Terminado o ciclo de estudos, o ator terá mais confiança em seus movimentos e os executará com natural simplicidade. O trabalho desorganizado, atrapalhado, confuso dará lugar à clareza expressiva, confiante, como é demonstrado mundialmente por Chaplin, Lon Chaney, Adolphe Menjou, Mary Pickford e outros atores de primeira linha.⁵⁴

Se os resultados práticos dos seus exercícios nem sempre pareciam convincentes na tela, não podemos negar a importância do seu pioneirismo na apropriação de técnicas teatrais a serem adaptadas para o cinema. Sergei Eisenstein, que participou do workshop “*films-without-film*”, coordenado por Kuleshov (tornando-se em seguida discípulo de Meyerhold, em 1921), também se apropriou do conceito da biomecânica na busca de uma sistematização

⁵² KAZANSKY, Boris. The nature of cinema. In: TAYLOR, Richard (ed.). **The Poetics of Cinema**. Oxford: Russian Poetics in Translation Publications, 1982, p. 38. Disponível em: <https://monoskop.org/images/0/08/Eikhenbaum_BM_ed_The_Poetics_of_Cinema.pdf>. Acessado em: 20/04/2016.

⁵³ NACACHE, **O ator de cinema**, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁴ LEVACO, Ronald (ed.). **Kuleshov on Film**, *op. cit.*, p. 115.

para o trabalho do ator no cinema. Mas, ao contrário de Kuleshov, Eisenstein não descarta totalmente alguns princípios conquistados por Stanislavski, pelo menos no início de seus estudos, como veremos a seguir.

1.2 Sergei Eisenstein (1898 - 1948)

*“Como sempre, a mais rica fonte de experiência é o próprio Homem.”*⁵⁵

Eisenstein

Antes de mais nada, é preciso destacar um determinado ponto de vista sobre as ideias de Eisenstein. Segundo Dudley Andrew, Eisenstein não era o tipo de pensador que abraçava uma única ideia ou tradição e a desenvolvia sistematicamente. O fascínio de seus ensaios advém da sua exploração intuitiva sobre diversos assuntos e pela justaposição de tendências opostas, que ele descreve como uma “visão dupla de Eisenstein”. Sob esse viés, de acordo com Andrew, nos escritos de Eisenstein é possível identificar, em alguns momentos, o cinema unificado como uma máquina e como um poderoso veículo de persuasão teórica; e em outros momentos, o cinema é equiparado a um organismo vivo, um meio superior, quase místico de se conhecer o universo. A forma de pensar, em seus ensaios, “torna a leitura de Eisenstein interessante mas vaga; sendo quase impossível um resumo de suas ideias” e “apesar de todas as suas afirmações soarem dogmáticas e decisivas, devem ser vistas como restringindo-se umas às outras. Esse é o modo verdadeiramente dialético de pensar, um modo que Eisenstein praticou brilhantemente”.⁵⁶ Essas questões devem ser consideradas antes de articularmos algumas das teorias aparentemente contraditórias de Eisenstein, particularmente no que diz respeito ao processo de interpretação dos atores.

Posto isso, sabemos que o interesse de Eisenstein sobre o trabalho do ator tem sua origem desde os primórdios da sua formação como artista. Antes de se tornar cineasta, Eisenstein teve um percurso considerável no teatro: iniciou sua carreira como cenógrafo e figurinista (criou desenhos para 75 peças aproximadamente, nem todas apresentadas), estudou teatro com Meyerhold,⁵⁷ por quem tinha grande admiração, e dirigiu alguns espetáculos

⁵⁵ Frase presente no ensaio *Sincronização dos Sentidos*, publicado no livro *O Sentido do Filme* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 50), que remete à sua própria citação da frase de Gorki, em *A Forma do Filme*: “Tudo está no homem – tudo é para o homem” (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 141).

⁵⁶ ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução/ J. Dudley Andrew; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁷ Eisenstein ingressa em setembro de 1921 nos Laboratórios Estatais Superiores de Teatro (GVYRM), a escola de Meyerhold, onde permanece por cerca de 2 anos.

teatrais com relativo sucesso. Inclusive, seu primeiro trabalho cinematográfico foi exibido no teatro: o curta metragem *O Diário de Glumov* (1923), como parte integrante do espetáculo *O Sábio*, sua primeira direção teatral.

Figura 4. *O Diário de Glumov* (1923)

Fonte: Frame original do filme

Como discípulo e aluno de Meyerhold, Eisenstein se aprofundou no conceito de *Biomecânica*, desenvolvido pelo mestre, e produziu seus primeiros manifestos (*O movimento expressivo* e *A montagem de atrações*), que constituiriam, segundo Vanessa Teixeira de Oliveira, a base de toda sua teoria desenvolvida tanto no teatro como no cinema posteriormente.⁵⁸ Para a autora, o primeiro manifesto é pouco citado na análise da teoria e obra eisensteiniana por justamente ser escrito concomitantemente com Tretiakóv e não ter sido publicado nos livros de Eisenstein.⁵⁹ Neste manifesto, Eisenstein se apropria do treinamento de ginástica desenvolvido pelo alemão Rudolf Bode, o esquema de comportamento afetivo de William James e as ideias de Heinrich von Kleist sobre o teatro de marionetes, para construir as bases de uma biomecânica *eisensteiniana*, onde ele desenvolve seu próprio sistema de treinamento para o ator, ou melhor, “o seu entendimento de como se dá o processo de criação e de atuação do ator, sempre tendo em vista a realização dos

⁵⁸ Cf. OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein Ultrateatral**: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein. São Paulo: Perspectiva, 2008.

⁵⁹ Parte desse texto foi publicada na revista *Millennium Film Journal*, n. 3, 1979 e, mais recentemente, o texto inteiro foi publicado em LAW, A. H.; GORDON, M. **Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics**: Actor training in revolutionary Russia. EUA: McFarland and Company, 1996, p. 173-192.

movimentos mais expressivos”.⁶⁰ O aprofundamento de Eisenstein sobre o assunto foi tão grande que ele chegou a acusar Meyerhold de lhe roubar o conceito da biomecânica como elemento criativo, uma vez que foi ele quem o sistematizou, e criticava seu mestre pela falta de empenho em registrar suas teorias. Nas palavras de Eisenstein:

Biomecânica é o primeiro passo em direção ao *Movimento Expressivo*. Além desse primeiro passo, que basicamente não era muito grande, o próprio Meyerhold nunca foi. Ele permaneceu nos limites daquela ginástica biomecânica especial e não deu passos na direção de um sistema de *Movimento Expressivo*. Em essência, a Biomecânica é válida apenas porque um dos seus princípios básicos está na base do *Movimento Expressivo* – *Movimento Expressivo* é aquele movimento que procede de acordo com regras orgânicas do movimento.⁶¹

A parceria (e rivalidade artística) entre Eisenstein e Meyerhold é bastante esmiuçada no livro de Oliveira, assim como o desenvolvimento e a apropriação das descobertas no âmbito teatral durante a trajetória de Eisenstein, até o início do desenvolvimento de suas teorias no cinema. Não irei me alongar na análise dessa trajetória, apenas destacar que Eisenstein observava no trabalho de Meyerhold uma concepção técnica da biomecânica um tanto “mecanicista”, ou seja, a repetição de exercícios físicos exaustivos que não produziam uma reflexão teórica que servisse de base a uma nova forma de expressão. Eisenstein, embora admirasse profundamente seu mestre, observava que suas performances não eram suaves, seus movimentos eram muito marcados, tinham a precisão de uma máquina, e ele tinha a preocupação em buscar uma fluidez mais orgânica no trabalho do ator.

Mesmo reforçando no manifesto *Expressive Movement* que o objetivo do ator em cena não seria “a ‘sinceridade’ do movimento do ator, mas sua imitação, sua mímica contagiante”⁶², premissa esta que iria ao encontro das ideias de Meyerhold, Eisenstein questiona o efeito estético que a pura reprodução perfeita da gestualidade poderia causar:

O movimento pelo movimento não evoca uma reação de emoção direta – a gesticulação no ballet pode até criar um efeito estético, baseado na admiração dos movimentos, ou um efeito erótico, mas não evoca uma emoção dramática condicionada pela luta dos motivos e baseada no movimento expressivo.⁶³

⁶⁰ Cf. OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. Eisenstein **Ultrateatral**: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein. São Paulo: Perspectiva, 2008, *op. cit.*, p. 8.

⁶¹ Apud OLIVEIRA, Eisenstein **Ultrateatral**, *op. cit.*, p. 103.

⁶² EISENSTEIN, Sergei; TRETYAKOV, Sergei. Expressive Movement. In: **Millennium Film Journal**, n. 3, inverno/ primavera de 1979, p. 37.

⁶³ *Ibid.*, p. 37.

Nota-se que a preocupação de Eisenstein nesse artigo em antagonizar com qualquer tentativa de subjetividade emocional na criação do movimento, provoca também lacunas na teoria do movimento expressivo. Se, por um lado, a premissa de William James (filósofo e um dos fundadores da psicologia moderna) – citada no mesmo artigo e sintetizada na frase “Não choramos porque estamos tristes, estamos tristes porque choramos”⁶⁴ – não se revela uma alternativa de campo de pesquisa para Eisenstein, por outro lado, ele também não concorda que a simples reprodução mecânica de um gesto suscitaria a emoção necessária na ação dramática. Nesse sentido, é possível identificar uma abertura para outro campo de pesquisa – um caminho que Eisenstein irá revelar como necessário em seus outros artigos e manifestos. O objetivo de Eisenstein, mais do que entrar nas sutilezas das diferenças essenciais ou terminológicas dos métodos conhecidos na época, era analisar os aspectos da técnica do trabalho do ator que o capacitavam a obter resultados, pois

Ambas – Todos os atores têm que ser mestres nos dois tipos de técnica (técnicas de interpretação de Stanislavski e de Meyerhold). Ambas as escolas são unilaterais e se recusam a considerar os elementos da outra. [...] Nosso objetivo é criar uma escola sintética que deve abranger uma combinação natural. O todo é conectado ao materialismo dialético, dois opostos se unindo em uma síntese – Stanislavski, anti-Stanislavski: entrando em um novo período. *Devemos pegar o que há de essencial em cada uma delas* pois atualmente podemos apreciar o que é essencial. Devemos ficar felizes por termos chegado nessa era sintética e podermos criar isso na arte.⁶⁵

É inegável que a maior referência de Eisenstein na construção de sua teoria teatral e, posteriormente, cinematográfica tenha sido sua parceria com Meyerhold. Porém, sua abertura para alguns aspectos do sistema de Stanislavski, conforme trecho destacado acima, também pode ter sido material de trabalho na condução dos intérpretes em seus filmes. Importante salientar também que, em sua visão, o ator era “o elemento mais teatral do teatro”⁶⁶ e ele acreditava que a atuação era mais difícil no cinema do que no teatro, uma vez que as condições de filmagem interferem na concentração do ator e abalam a fidelidade do sentimento a ser expresso pelo mesmo. Mesmo assim, ele afirmava que “um ator que não dominou todo o arsenal da arte-teatral nunca será capaz de desenvolver plenamente suas potencialidades cinematográficas.”⁶⁷

⁶⁴ A *grosso modo*, a frase de William James vai ao encontro da premissa da biomecânica, onde uma reação fisiológica dispara a consciência da emoção sentida.

⁶⁵ Apud OLIVEIRA, **Eisenstein Ultrateatral**, *op. cit.*, p. 108.

⁶⁶ EISENSTEIN, **A Forma do Filme**, *op. cit.*, p. 173.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 173.

As reflexões sobre as influências de Eisenstein em relação ao trabalho do ator, para além do conceito da *Biomecânica*, focam sobretudo no trabalho da *Commedia dell'Arte* (premissa importante para o conceito de *tipagem*, por exemplo), do teatro Kabuki, do teatro de *Grand-Guignol*, do circo, do music-hall e do teatro simbolista, referências estas também caras a Meyerhold. Todas essas influências serviram de base para a encenação de seu primeiro espetáculo como diretor teatral e impulsionaram a publicação do manifesto *Montagem de Atrações*, seu pilar teórico em muitos aspectos. Porém, em *O Sentido do Filme*, seu primeiro livro publicado, Eisenstein aponta um aspecto pouco analisado e que se mostra também muito produtivo no trabalho de criação do ator: a questão da imaginação (ou o mágico “se”⁶⁸ de Stanislavski). Como elemento catalizador na construção da personagem e da *mise-en-scène*, Eisenstein relaciona o processo da imaginação com os princípios da montagem, através daquilo que ele denomina como “técnica *interior* do ator”. É curioso observar o destaque que Eisenstein dá ao trabalho da imaginação, uma vez que se trata de um processo interno, totalmente antagônico ao trabalho da biomecânica (e consequentemente do movimento expressivo), sendo uma das matrizes da teoria de Stanislavski. Em suas palavras:

Foram criados vários sistemas e doutrinas sobre os problemas da interpretação do ator. Para ser preciso, há na verdade dois ou três sistemas, com várias ramificações. As ramificações se distinguem umas das outras não apenas por diferenças de terminologia, mas principalmente por suas diferentes concepções quanto ao principal papel desempenhado pelos *diferentes* pontos básicos da técnica de interpretação. Algumas vezes uma escola esquece quase completamente todo um elo do processo psicológico da criação da imagem. Algumas vezes um elo *não-básico* é elevado à posição principal. Mesmo num método tão monolítico quanto o do Teatro de Arte de Moscou, com todo o seu corpo de postulados básicos, há tendências independentes na interpretação desses postulados.⁶⁹

Subentende-se nessa reflexão, ainda que sutilmente, uma certa crítica aos preceitos *meyerholdianos*, quando Eisenstein aponta um “elo não-básico” como matriz de estudo: no caso, o trabalho físico sobreposto a qualquer trabalho de reflexão interior. Embora Eisenstein critique muito o método “monolítico” desenvolvido pelo Teatro de Arte de Moscou, ele considera que há espaço para reinterpretar alguns aspectos positivos desse método, uma vez

⁶⁸ O mágico “se” ou “se criativo” consistiria basicamente no ator colocar-se na situação das circunstâncias propostas da peça, ou seja, como ele se comportaria, o que faria, como se sentiria, como reagiria *se fosse* a personagem.

⁶⁹ EISENSTEIN, *O Sentido do Filme*, *op. cit.*, p. 29, grifo do autor.

que “qualquer ator ou diretor é, na realidade, capaz de deduzir estes aspectos a partir de sua experiência ‘interior’, se ele consegue deter o processo para examiná-lo”.⁷⁰

1.2.1 O conceito de montagem como elemento criativo no imaginário do ator

*“À verdade pertence não apenas o resultado, mas também o caminho. A investigação da verdade deve ser em si verdadeira, a verdadeira investigação é a revelação da verdade, cujos membros separados se unem no resultado.”*⁷¹

Karl Marx

Aos poucos, Eisenstein foi se distanciando do teatro na medida em que começou a filmar seus longas metragens. Seu foco de estudos e atenção voltou-se inteiramente para os aspectos artísticos do cinema e para o seu potencial enquanto discurso e ideologia. Para ele, o cinema era “filho do socialismo” e o teatro já havia esgotado todas as suas formas, sendo considerado uma forma de arte ultrapassada. Tanto que, em nota de rodapé do seu ensaio *Uma inesperada junção*, ele declara: “Estou convencido de que o cinema é o nível de hoje do teatro. De que o teatro em sua forma mais antiga morreu e continua a existir por inércia”.⁷² No entanto, ele confessa anos mais tarde, que tal radicalismo se devia ao fato biográfico de estar “crescendo, saindo do teatro para o cinema”.⁷³ Obviamente, ele não abandonou toda sua trajetória pregressa e o substrato da sua experiência teatral continuou presente em sua jornada cinematográfica, assim como nas suas reflexões teóricas. O “movimento expressivo” permaneceu consideravelmente, uma vez que ele continuava a aplicar exercícios de biomecânica na feitura de seus filmes e em suas aulas como professor do Instituto de Estudos Cinematográficos de Moscou (função que exerceu desde 1928). Para ele, antes mesmo “dos futuros diretores aprenderem sobre a montagem e a imagem cinematográfica, eles precisavam adquirir uma percepção básica de movimento, espaço, tempo e ritmo, ter noções de biomecânica e dedicarem um ano inteiro ao estudo de movimento expressivo”.⁷⁴

É interessante notar essa obrigatoriedade da prática de exercícios físicos que Eisenstein impõe a seus alunos antes mesmo de uma formação intelectual sobre o fazer cinematográfico. Ele mesmo, embora não tivesse um porte atlético, como discípulo de Meyerhold, teve que experimentar todos os exercícios de biomecânica na prática antes de

⁷⁰ EISENSTEIN, *O Sentido do Filme*, op. cit., p. 29.

⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

⁷² EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, op. cit., p. 34.

⁷³ *Ibid.*, p. 172.

⁷⁴ OLIVEIRA, *Eisenstein Ultrateatral*, op. cit., p. 14.

teorizar a respeito. Essa experiência física talvez o tenha feito refletir de maneira mais aprofundada sobre os aspectos criativos no trabalho do ator. Para ele, em determinado ponto do processo criativo da obra, cujo objetivo seria conquistar a imaginação do espectador: “as técnicas do ator e do diretor são (...) indistinguíveis, a partir do momento em que o diretor, neste processo, é também, numa certa medida, um ator”.⁷⁵ Sua observação sobre o “lado ator” na experiência como diretor impulsionou sua teoria da “técnica interior”, que ele descreve primeiramente em *Notes of a Film Director* e depois em *O Sentido do Filme*.⁷⁶

Antes de pormenorizar em que consiste a *técnica interior do ator* de Eisenstein, façamos uma rápida digressão sobre o papel da imaginação no trabalho do ator. Segundo Stanislavski, em *A Preparação do Ator*, “cada movimento feito em cena, cada palavra dita é o resultado da vida certa das imaginações criadas pelo ator”.⁷⁷ Stanislavski ainda complementa que, se o ator não tivesse a capacidade de imaginar, deveria desistir do teatro. A metodologia para ativar a imaginação poderia ser feita através do raciocínio lógico, e “muitas vezes o trabalho da imaginação é preparado e dirigido dessa forma consciente, intelectual”.⁷⁸ Com o domínio das circunstâncias externas, ou seja, o entendimento lógico da cena em si (*quando, onde, por quê, como*), o ator estaria apto a criar uma existência de “faz-de-conta” e sua imaginação o levaria a respostas físicas concretas, em ações físicas propriamente ditas. Isso resultaria em uma série ininterrupta de imagens no imaginário do ator, em suas palavras, *parecida com um filme cinematográfico*, já que:

enquanto a nossa atuação for criadora, essa fita desenrolar-se-á e projetar-se-á na tela da nossa visão interior, tornando vívidas as circunstâncias por entre as quais nos movemos. Além disso, essas imagens interiores criam um estado de espírito correspondente a elas e despertam emoções.⁷⁹

Assim, a utilização da imaginação é um princípio do qual Eisenstein vai se apropriar para desenvolver suas reflexões a respeito dos métodos da montagem e, como esta, pode servir de base no processo de criação do ator e do diretor. Para ele, “o princípio da técnica

⁷⁵ EISENSTEIN, *O Sentido do Filme*, op. cit., p. 29.

⁷⁶ A menção à técnica interior do ator aparece pela primeira vez no ensaio *Montazh 1938*, reunido posteriormente em *Notes of a Film Director*. Segundo nota no livro *O Sentido do Filme* (p. 45), o ensaio foi “escrito em 1937, retrabalhado entre março e maio do ano seguinte e publicado apenas em parte na edição de janeiro de 1939 de *Iskuststvo Kino* (Arte do Cinema). Uma outra vez retrabalhado para publicação como primeiro capítulo de *O sentido do filme* em 1941: Eisenstein mudou o título (de *Montagem 1938* para *Palavra e imagem*).”

⁷⁷ STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 96.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 90.

interior do ator está relacionado com a montagem”.⁸⁰ Em sua análise, existe uma diferença intrínseca entre *representação* e *montagem*, sendo que a representação seria apenas uma *exposição-testemunho*⁸¹ de uma imagem criada pelo autor, uma espécie de informação documental desprovida de qualquer efeito emocional, efeito este possível somente através da montagem que ultrapassaria, em muito, os limites da colagem de fragmentos de filme. E ele ainda destaca que:

os métodos de montagem comparados, de *criação pelo espectador e criação pelo ator*, podem levar a conclusões fascinantes. Nesta comparação, ocorre um encontro entre o método de montagem e a esfera técnica *interior* do ator; isto é, a forma do *processo interno* através do qual o ator cria um sentimento palpitante, exibido em seguida na autenticidade de sua atuação no palco ou na tela.⁸²

Esse sentimento genuíno não seria alcançado pelo método do “esforço e suor” (através dos exercícios da biomecânica, por exemplo), mas sim através do processo interno, único recurso capaz de descrever as várias situações e quadros concretos apropriados ao tema da cena. Embora Eisenstein em nenhum momento cite as reflexões de Stanislavski em seu ensaio,⁸³ é possível notar o quanto essa questão da verdadeira organicidade na interpretação do ator necessita de algum processo interno, psicológico e emocional, para se atingir um resultado satisfatório. Conclui-se assim que, tanto para Eisenstein, como para Stanislavski, o princípio básico da técnica *interior* do ator é a *imaginação*; em seguida, ocorreria a justaposição das imagens imaginadas que possuam correlatos emocionais para o ator, depois para o diretor e o espectador.

O exemplo concreto dado por Eisenstein, que estabelece uma metodologia de como o sentimento *interior* do ator deverá trabalhar pra a realização de uma cena, parte de uma situação hipotética sobre uma personagem que vai cometer suicídio.⁸⁴ Primeiro, antes de se preocupar em sentir, o ator deveria imaginar meticulosamente as situações que levariam a personagem a cometer suicídio, como por exemplo um julgamento público em um tribunal. O medo da opinião pública levaria a personagem a um tal grau de desespero que ela procuraria

⁸⁰ EISENSTEIN, **O Sentido do Filme**, *op. cit.*, p. 23.

⁸¹ *Ibid.*, p. 28.

⁸² *Ibid.*, p. 29.

⁸³ Eisenstein comenta que não teria a intenção de dizer nada de novo em relação aos métodos de treinamento ou criação do ator. Nota-se, a título de curiosidade, que a primeira publicação do sistema de Stanislavski ocorre em 1938, no livro *O trabalho do ator sobre si mesmo - Parte I*, mesmo ano em que Eisenstein escreve os princípios dessa técnica interior do ator, no artigo *Montagem 1938*.

⁸⁴ O exemplo completo da análise da imaginação do ator sobre a hipótese de uma personagem que comete suicídio está no livro *O Sentido do Filme*, entre as páginas 30 e 33.

uma saída inesperada. A partir do “mágico se”, Eisenstein se atém aos detalhes de quadros que poderiam suscitar algum sentimento no ator e, conseqüentemente, fizesse com que ele se apoderasse da emoção necessária para a realização da cena. O cineasta observa que o modo como esse processo opera difere de ator para ator, e descreve como seria seu processo imaginário na criação:

O tribunal. Meu caso está sendo julgado. Estou no banco dos réus. A sala está repleta de pessoas que me conhecem – algumas casualmente, outras muito bem. Capto o olhar de meu vizinho fixado em mim. Somos vizinhos há 30 anos. Ele percebe que o vi olhando para mim. Seus olhos resvalam sobre mim com afetada abstração. Ele olha fixamente para a janela, fingindo fastio... Outro espectador na sala do tribunal – a mulher que vive no apartamento acima do meu. Encontrando meu olhar, ela baixa os olhos aterrorizada, enquanto olha para mim pelo rabo de olho... Com um movimento claro, meus companheiros de bilhar, e sua mulher – encarando-me com insolência... Tento me encolher olhando para os pés. Não vejo nada, mas à minha volta ouço sussurros de censura e o murmúrio de vozes. Como um golpe atrás do outro, caem as palavras da súmula do promotor...⁸⁵

O exemplo acima é uma das situações imaginadas na tentativa de se apossar emocionalmente da situação proposta, produzindo um matiz de sensação. A partir dessas imagens criadas pela imaginação, o sentimento do ator viria à tona genuinamente e sem esforço, através de um processo interno, pois: “Não é necessário ao ator obrigar-se a sentir e vivenciar as conseqüências previstas. Sentimento e experiência, como as ações que fluem deles, surgem por si mesmos, criados pelos quadros que sua imaginação pinta”.⁸⁶

Sendo assim, o sentimento vivo seria suscitado *pelos próprios quadros, por sua agregação e justaposição*. Em conseqüência, a execução da cena por parte do ator ocorreria em paralelo ao processo de montagem, uma vez que o diretor também teria que imaginar, juntamente com o ator, todas essas etapas de criação na atmosfera da cena. O processo de criação da montagem e do sentimento do ator é o mesmo, a diferença estaria apenas no campo da aplicação do resultado final. As “visões” criadas pelo “olho interior” do ator “são completamente homogêneas com as características típicas do plano cinematográfico” e colabora nas escolhas de *decupagem*⁸⁷ feitas pelo diretor. Segundo Eisenstein, a imaginação não evoca quadros completos, apenas fragmentos e detalhes, e estas “visões têm uma ordem positivamente cinematográfica – com ângulos de câmera, tomadas de várias distâncias e rico

⁸⁵ EISENSTEIN, *O Sentido do Filme*, op. cit., p. 31.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁷ Segundo a definição de Ismail Xavier, em *O discurso Cinematográfico* (p. 27), podemos definir o processo da *decupagem* como “o processo de decomposição do filme (e portanto das seqüências e cenas) em planos”.

material de montagem”.⁸⁸

Esse processo interno de criação de imagens seria idêntico ao que ocorre na vida: “o terror resultante da consciência da responsabilidade começa a revelar o quadro febril das consequências. E este conjunto de quadros imaginados, agindo sobre os sentimentos, aumenta o terror.”⁸⁹ Porém, Eisenstein destaca uma diferença em relação ao trabalho do ator: “o seu uso da vontade para forçar a imaginação a pintar o mesmo quadro de consequências, que na vida real a imaginação do homem suscitaria espontaneamente”.⁹⁰ E por se tratar de um ato de criação, de construção e não de vivência por parte do ator⁹¹, a seleção das imagens significativas – tanto em relação à escolha de planos do diretor, como à escolha dos detalhes da imaginação do ator – deve estar sempre relacionada a uma capacidade de suscitar alguma emoção no espectador. Ou seja, a seleção é sempre emocional, e isso ele relaciona também com a poesia, com exemplos identificados nos poemas de Puchkin⁹² e em John Milton⁹³.

Eisenstein defendia que a montagem tinha a força de incluir a razão e o sentimento em seu processo criativo, conduzindo o espectador a passar pelo mesmo processo. Em sua teoria, defendia que o método

pelo qual o poeta escreve, o método pelo qual o ator forma sua criação *dentro de si mesmo*, o método pelo qual o mesmo ator interpreta seu papel *dentro do enquadramento de um único plano*, e o método pelo qual suas ações e toda a interpretação, assim como as ações que o cercam, formando seu meio-ambiente (ou todo o material de um filme), fulguram nas mãos do diretor através da mediação da exposição e da construção em montagem, do filme inteiro.⁹⁴

Um processo de criação que perpassa uma premissa interior, ao contrário de toda a teoria da biomecânica, também está relacionado com a questão do exagero da expressividade dos atores. George Arliss, ator por quem Eisenstein nutria profunda admiração, resume bem uma das principais questões levantadas na época:

Sempre acreditei que, no cinema, a interpretação devia ser exagerada, mas vi

⁸⁸ EISENSTEIN, **O Sentido do Filme**, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁹ *Ibid.*, p.30.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁹¹ Nas palavras de Eisenstein: “Os métodos pelos quais a imaginação é levada a isto, com base nas circunstâncias presumidas e imaginárias, não são no momento pertinentes.[...] Não é necessário ao ator obrigar-se a sentir e vivenciar as consequências previstas.” In: EISENSTEIN, **O Sentido do Filme**, *op. cit.*, p. 31.

⁹² Eisenstein cita o poema narrativo *Poltava* de Puchkin como exemplo de seleção mais eficaz de detalhes que descrevem a imagem da morte em todo o seu horror (no ensaio *Palavra e Imagem*, *ibid.*, p. 34).

⁹³ Eisenstein acreditava que *O Paraíso Perdido* de Milton “é uma escola de primeiro nível no ensino de montagem e relações audiovisuais” (*ibid.*, p. 40).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 44.

imediatamente que a *discrição* era a coisa principal a ser aprendida, por um ator, para transferir sua arte do palco para a tela... A arte da discrição e da sugestão pode ser estudada.⁹⁵

Nesse sentido, até mesmo Stanislavski percebeu que o naturalismo tão almejado por ele funcionava no palco, mas tornava-se “farsesco” quando levado a outro contexto que não correspondesse à realidade do palco. Em *Minha vida na arte*, ele narra um episódio ocorrido em uma das turnês da companhia pelo interior da Rússia, quando eles resolveram interpretar o segundo ato de *Um mês no campo*, de Turguêniev, em um jardim ao ar livre, pois tal cenário era o que sempre imaginavam para a atmosfera da peça. Qual não foi a sua surpresa ao perceber que sua interpretação “num clima de natureza viva parecia uma farsa!”.⁹⁶ Pressupõe-se, assim, que o naturalismo levado ao palco não resistia ao cenário natural (ou à locação, para usar um termo cinematográfico), por sua atmosfera ser, obviamente, absolutamente real.

E, para além da questão do exagero de interpretação, outro fator que chamou a atenção de Eisenstein é a relação intrínseca entre interpretação e montagem, pois a questão da “sugestão” apontada por Arliss seria “um elemento, um detalhe, um ‘primeiro plano’ da realidade que, justaposto a outros detalhes, funcionaria como uma resolução do fragmento inteiro da realidade”⁹⁷. Isso leva Eisenstein a concluir que a interpretação é indissociável da montagem, pois “o eficaz trecho de interpretação amalgamado é nada mais do que uma justaposição de primeiros planos desse tipo, os quais combinados, criam a imagem de conteúdo da interpretação”. Esse princípio é válido mesmo que a interpretação seja toda captada através de um único ângulo ou, fazendo um paralelo com o teatro, mesmo que fosse vista através de uma única poltrona na plateia.

Como foi dito anteriormente, Eisenstein acreditava que seria possível resolver “as contradições colocadas tanto pelo teatro naturalista quanto pelo teatro convencional – representados, respectivamente, pelas figuras de Stanislavski e Meyerhold”.⁹⁸ Para tal, ele acreditava que o cinema poderia obter a síntese necessária a partir de ambos. E esta síntese poderia ser guiada através do “domínio de todas as sutilezas da criação da montagem em todas as suas aplicações”.⁹⁹

A técnica *interior* do ator sugere essa síntese e ainda propõe uma construção que vai além da representação da cópia dos resultados de sentimentos, sendo capaz de fazer os sentimentos surgirem, nascerem e se desenvolverem diante do espectador com certo frescor.

⁹⁵ EISENSTEIN, *O Sentido do Filme*, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁶ STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 329.

⁹⁷ EISENSTEIN, *O Sentido do Filme*, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁸ OLIVEIRA, *Eisenstein Ultrateatral*, *op. cit.*, p. 137.

⁹⁹ EISENSTEIN, *O Sentido do Filme*, *op. cit.*, p. 44.

Nesse sentido, Eisenstein defende também que a verdadeira obra de arte deve inserir o espectador no processo imaginário da construção das imagens e não apenas expor o resultado consumado do processo. A busca de Eisenstein era produzir, em suas palavras, “uma *impressão verdadeiramente viva* da personagem”, tanto no texto quanto na interpretação do mesmo. A tarefa do ator consistiria, desse modo, em expressar aspectos do caráter ou conduta da personagem, através da justaposição interna de imagens, criando assim uma imagem integral na sua interpretação – sendo esta concebida pelo autor, pelo diretor, pelo próprio ator e, por fim, pelo espectador.

A proposta de Eisenstein de se apropriar do processo interno da imaginação do ator para a escolha dos planos feita pelo diretor demonstra uma visão que estabelece um diálogo muito mais profundo entre o ator e o diretor. Uma vez que a tentativa de se chegar ao sentimento verdadeiro da personagem é conduzido através da seleção dos detalhes que as “imagens imaginadas” criam, o ator estaria de certa maneira trabalhando concomitantemente com as escolhas de decupagem do diretor e, conseqüentemente, no roteiro e na montagem final do filme. Ou seja, a técnica *interior* do ator pode sugerir não apenas um mero exercício de construção de personagem, mas um novo processo de trabalho no qual a função do ator ultrapassaria a simples execução de ações e gestos nas cenas. Eisenstein propõe com essa técnica uma espécie de simbiose entre ator e diretor, ou em outras palavras: uma fusão entre interioridade e expressão, intuição e racionalidade.

Outro cineasta que também defendeu a colaboração do ator em diversas etapas do fazer cinematográfico foi Vsevolod Pudovkin, radicalizando ainda mais esse processo ao defender a presença do ator inclusive na sala de montagem. Segundo ele, a conclusão da interpretação do ator no filme também estaria atrelada à escolha dos planos na montagem final. E se Kuleshov e Eisenstein rejeitam (parcialmente) Stanislavski, Pudovkin, ao contrário, investe suas pesquisas na total apropriação dos fundamentos do Sistema de Stanislavski para o trabalho do ator no cinema. Segundo Ismail Xavier, “há no mundo cinematográfico de Pudovkin lugar para a ‘psicologia’, assim como há lugar para uma concepção mais flexível do trabalho do ator, que inclui uma adaptação de Stanislavski para o cinema”.¹⁰⁰

¹⁰⁰ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**, *op. cit.*, p. 53.

1.3 Vsevolod Pudovkin (1893 - 1953)

“O sistema de excluir os atores da colaboração na coletividade criadora do filme é sem dúvida um sistema péssimo.”¹⁰¹

Pudovkin

Segundo Lewis Jacobs, em prefácio ao livro *Diretor e Ator no Cinema*, de Pudovkin, paralelamente às filmagens de *A Mãe* (1926), o diretor russo teria escrito e publicado seus primeiros manuais sobre temas relacionados ao cinema: *O argumento cinematográfico* e *O Diretor e o Material Cinematográfico*, ambos fundidos posteriormente no livro *Film Technique*. Impulsionado pela grande aceitação e circulação desses manuais, sobretudo na Rússia, Pudovkin também publicou seu terceiro livro, intitulado *Film Acting* (1930), este obtendo inclusive grande repercussão internacional. É possível imaginar que esta teria sido a primeira publicação no mundo exclusivamente voltada à interpretação do ator para o cinema.

Assim como Kuleshov e Eisenstein, Pudovkin acreditava que uma das principais dificuldades dos atores em filmes era o desempenho “teatral” dos mesmos:

É muito difícil trabalhar com atores teatrais. Gente dotada de talento tão especial que saiba viver, ao invés de representar, é muito difícil de encontrar, tanto que, se pedirmos a um ator comum que apenas fique sentado quieto e não represente, ele representará, para nos agradar, o tipo do ator que não representa.¹⁰²

A tentativa de trabalhar com atores “não profissionais”¹⁰³ resolveu essa questão em um primeiro momento, mas para Pudovkin o trabalho destes estava condicionado à questão de seus *biotipos* físicos, como quando ele precisava, por exemplo, de crianças, velhos, ou tipos físicos específicos. Com o auxílio da montagem, era possível extrair algum material desses atores não profissionais, mas isso também exigia “naturalmente uma fertilidade de imaginação especial e pouco comum da parte do diretor”¹⁰⁴, uma vez que “era necessário inventar uma infinidade de truques para criar a necessária disposição da pessoa e apanhá-la no momento preciso para fotografá-la”.¹⁰⁵ Segundo ele, a presença da câmera, assim como toda a peculiaridade de um *set*, tornava o ator não profissional rígido, destruindo justamente a naturalidade que seu tipo, próximo às características da personagem, prometia. Além disso,

¹⁰¹ PUDOVKIN, Vsevolod. **O Ator no Cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956, p. 70.

¹⁰² PUDOVKIN, Vsevolod. **Diretor e Ator no Cinema**. Rio de Janeiro: Iris, n/d, p. 37.

¹⁰³ Pudovkin também usa a expressão “*non-actors*” (não atores), igualmente usual aqui no Brasil.

¹⁰⁴ PUDOVKIN, Vsevolod. **O Ator no Cinema**, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁵ PUDOVKIN, V. **Diretor e Ator no Cinema**, *op. cit.*, p. 37.

para executar uma ação, a simples movimentação do ator não seria o suficiente: “Ele deve imaginar o desejo que ele na verdade não sente. E isso é particularmente difícil para o não-ator”.¹⁰⁶ Para Pudovkin, os atores não profissionais poderiam ser úteis para a figuração ou papéis coadjuvantes, mas nunca se deveria escalar um não ator para os papéis principais.

Uma técnica de atuação específica para o cinema mostrava-se urgente, pois a dinâmica de produção e demais avanços necessitavam de uma mudança na interpretação dos atores. Em artigo intitulado *Stanislavsky's System in the Cinema*, publicado em 1951, Pudovkin afirma que “o cinema está intimamente ligado à arte teatral, à literatura e às artes gráficas e que adotou naturalmente os princípios básicos da escola de Stanislavski, continuando a desenvolvê-los com sucesso”.¹⁰⁷ Ele acreditava que, apesar de Stanislavski não se preocupar diretamente com a interpretação cinematográfica, sua pesquisa no âmbito teatral levantou uma série de questões que o cinema poderia ajudá-lo a resolver.

Prova disso seria o relato de Stanislavski, em *Minha vida na arte*, sobre um experimento executado em seu estúdio, quando os atores tiveram a oportunidade de representar uma peça em uma sala pequena, próximos ao público. Nessa representação, os atores abandonaram os gestos exagerados e a entonação de voz que um grande teatro exigiria, proporcionando maior sinceridade e franqueza nos atores. Pudovkin afirma que tal experiência “impressionou Stanislavsky; revelou-lhe novas possibilidades que alterariam as formas teatrais existentes; transformando a performance no palco como uma reflexão direta da vida real”.

Porém, Pudovkin acreditava que tais sutilezas almejadas por Stanislavski seriam impossíveis de serem plenamente conquistadas no teatro, principalmente por conta das dimensões do palco e o distanciamento entre palco e plateia, conforme observação de ambos. Cabia ao cinema desbravar esse novo estilo de interpretação mais próximo da “vida real”¹⁰⁸, e uma simples apropriação do Sistema de Stanislavski a partir dos resultados conquistados no teatro não seriam suficientes, pois para ele “o Sistema precisava ser desenvolvido em novas condições técnicas, mais ricas e mais complexas”. Apesar da consciência de que o cinema deveria criar um sistema próprio, Pudovkin ainda ressaltava a importância da pesquisa do mestre teatral: “Entre o grande número de atores com que trabalhei de diferentes escolas, os atores treinados por Stanislavski são os mais convenientes”. Em comparação aos atores de outras escolas, Pudovkin observa que a gestualidade destes, além de serem exacerbadamente

¹⁰⁶ PUDOVKIN, *Stanislavsky's System in the Cinema*, op. cit., p. 38.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 36: “Quando comecei meu trabalho independente, eu já estava convencido de que a arte do cinema era o que mais se aproximava de um reflexo verdadeiro da vida real, mais do que qualquer outra arte.”

teatrais e convencionais, não tinham qualquer vínculo com o sentimento da personagem, premissa fundamental da escola *stanislaviskiniana*. Essa distinção dividia os atores entre dois tipos: “o primeiro, que é impulsionado por uma força interior, e o segundo, por uma mecânica teatral e exterior”.¹⁰⁹

Durante as filmagens de *A Mãe*, Pudovkin experimenta alguns métodos de trabalho para, em um primeiro momento, apenas subtrair os gestos farsescos e teatrais de seus atores. Ele descreve que, apesar de ser bem mais jovem e inexperiente que a atriz protagonista de seu filme, em certo ponto da filmagem, quando a atriz Vera Baranovskaya representa determinada cena com forte carga emocional e gestualidade compatível com o palco, ele pede para que ela repita; porém sem fazer nenhum movimento ou gesto, apenas mantendo o estado emocional que ela havia encontrado. Tal intuição fez com que ele percebesse que a imobilidade imposta à atriz provocava uma sensação quase física de sofrimento e, a partir dessa constatação, ele sugere que a atriz escolha apenas um gesto, dentre os vários que ela havia feito anteriormente. A escolha de um único gesto aliado à forte carga emocional proposta pela atriz, mas sem os exageros teatrais, convenceram-no de tal maneira que ele se arriscou a filmar sem ensaio, para justamente não perder o frescor da cena. Esta experiência torna-se parâmetro para uma das principais premissas de trabalho de Pudovkin, que parte primeiramente das diferenças de tamanho de expressão entre o teatro e o cinema:

Cada movimento expressivo do homem está sempre condicionado pelo antagonismo de dois momentos: a força externa que tenta realizar mecanicamente o movimento e a constrição da vontade que retém o movimento; de modo que das duas ações nasce uma determinada forma. (...) o ator no teatro aumenta o movimento em amplitude, tornando-o mais claro e visível para o público da sala. O cinema não requer nada disso do ator. A comoção interior, porquanto contida pelas constrições da vontade ao máximo grau, pode ser vista pelo espectador por meio da câmera.¹¹⁰

¹⁰⁹ PUDOVKIN, *O Ator no Cinema*, op. cit., p. 29.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 100-101.

Figura 5. Vera Baranovskaya em *A Mãe* (1926)

Fonte: Frame original do filme

A partir da experiência com *A Mãe*, Pudovkin se convence de que “o ator cinematográfico está mais próximo do método de preparação praticado pela escola de Stanislavski”.¹¹¹ Desde então, ele começa a explorar a importância da interiorização dos sentimentos para conquistar a total veracidade nas atuações, sobretudo no *close up*. Simplicidade e espontaneidade são necessários, e ele enaltece sua frutífera parceria com o ator N. Batalov ao descrever que “era impulsionado a filmá-lo o tempo todo em *close up*, para que o espectador acompanhasse as emoções da personagem refletidas nos olhos do ator”.¹¹²

Assim como Stanislavski, Pudovkin acreditava que o caminho para esta interiorização e expressão do ator estava no desenvolvimento do poder da imaginação, pois “ser completamente levado pela imaginação é o verdadeiro estado de inspiração vivida pelos artistas durante os melhores momentos de sua vida criativa”.¹¹³ O diretor deveria auxiliar o ator a remover qualquer obstáculo que bloqueasse sua imaginação, criando estratégias que impulsionassem verdadeiramente sua criatividade. Para tal, ele destaca dois campos de trabalho que deveriam estar interligados: “um está conectado com a expressão externa dos pensamentos e sentimentos dos atores, seu comportamento, e o outro está conectado com o seu estado emocional.”¹¹⁴ Pudovkin destaca ainda que a síntese desse procedimento encontra-se no método de Stanislavski nomeado como “ações físicas”, onde o resultado da ação é

¹¹¹ PUDOVKIN, *O Ator no Cinema*, *op. cit.*, p. 131.

¹¹² PUDOVKIN, *Stanislavsky's System in the Cinema*, art. cit., p. 38.

¹¹³ *Ibid.*, p. 38.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

expresso a partir de um sentimento, sempre relacionando o movimento físico ao pensamento e à emoção.

Neste ponto, Pudovkin se opõe radicalmente aos preceitos aprendidos com seu mestre Kuleshov que, como vimos anteriormente, defende a mecânica da gestualidade advinda dos exercícios da Biomecânica. No capítulo *Experiências Pessoais* do livro *O ator no cinema*, Pudovkin compartilha sua experiência como ator no seu primeiro papel realizado com o método de Kuleshov. Nas suas palavras, “a substância efetiva da representação do ator manifestava-se naquela escola na expressividade externa, tratada simplesmente como consequência mecânica, uma vez escolhido o ator, e uma vez que os movimentos lhe haviam sido ditados pelo diretor”.¹¹⁵ Tal maneira de se conduzir o ator revelou-se, para Pudovkin, um processo de trabalho bastante impositivo, e com resultados expressivos questionáveis. Apesar de considerar que tal escola, ainda assim, formou alguns magníficos atores, Pudovkin questiona a impossibilidade durante a representação de sentir-se “como um ser vivo e inteiro”, de acordo com aquele método de trabalho.

Em antítese a esse método e aliado à sua experiência como ator, Pudovkin se convence de que, para se alcançar a completa verossimilhança na atuação, é necessário dominar o gesto nascido da emoção ou do pensamento. A incapacidade do artista em perceber e se apropriar do comportamento humano em sua atuação, poderia “produzir apenas uma coleção de cópias mortas de processos vivos”.¹¹⁶ Daí sua recusa a outras escolas de interpretação e sua preocupação com o Formalismo proposto por elas, pois este poderia trazer ao palco ou à tela, exemplos de um comportamento humano distorcido. Assim, a técnica da ‘ação física’, “pode e deve ser considerada como o mais importante e, na maioria dos casos, o elemento decisivo com o qual o ator e o diretor devem se preocupar desde o início”.

A tela de cinema oferecia ao ator a oportunidade em se reduzir a gestualidade ao mínimo, tornando-a mais expressiva e imprimindo verdadeiramente o seu estado de espírito. O gesto estaria intimamente ligado à emoção e seria a expressão primitiva de um estado emocional. Muitas vezes, ele não precisaria nem ser feito, o gesto poderia permanecer em potencial, e essa vontade reprimida também revelaria a sinceridade da expressão. Pudovkin também tinha a consciência do quanto a técnica da “ação física” poderia parecer paradoxal, uma vez que a busca pela expressão sincera era solucionada através de um gesto físico, mas ele reitera que o princípio da técnica advém de um processo “de dentro para fora”; ou seja, o gesto nunca poderia ser repetido da mesma forma, pois seria o resultado de um pensamento

¹¹⁵ PUDOVKIN, *O Ator no Cinema*, *op. cit.*, p. 145.

¹¹⁶ PUDOVKIN, *Stanislavsky's System in the Cinema*, *op. cit.*, p. 43.

ou de uma emoção. Ele exemplifica essa questão da seguinte forma:

Muitos conhecem as dificuldades experimentadas pelo ator quando ele tem que procurar a entonação certa: primeiro ele tenta dizer a frase de uma maneira e depois de outra. Mesmo que, como resultado dessas tentativas a esmo, ele encontre uma entonação que agrade o diretor, pode ser bem possível que ele não consiga repeti-la da mesma maneira. A verdadeira entonação deve ser encontrada não por métodos aleatórios, mas propositadamente na sequência do sentimento, gesto e fala. Essa junção complexa, indivisível na vida real, não deve ser memorizada pelo ator, mas dominada como uma verdadeira atividade completa.¹¹⁷

Além da técnica da “ação física”, outro aspecto destacado por Pudovkin a partir do Sistema de Stanislavski é a questão da transmutação. Este seria o princípio fundamental no trabalho do ator, tanto no teatro como no cinema, e consistiria basicamente na sua “capacidade de transformar, pelo poder da sua imaginação, as suas características pessoais em algo diferente, que já não pertence a ele, mas à personagem que ele representa”.¹¹⁸ Tal processo demandaria tanto aspectos objetivos como subjetivos e uma postura inevitavelmente dupla na criação da personagem:

(...) o personagem é de um lado formado pela personalidade definida do ator, enquanto indivíduo com todas as suas características pessoais, e do outro pela relação de tal personalidade com a necessária compreensão e o domínio do problema central da obra. O objetivo final do espetáculo e do ator é o de transmitir ao espectador a imagem de um homem real ou pelo menos de um homem que pode ser imaginado como existente.¹¹⁹

É importante observar tal preocupação de Pudovkin sobre o trabalho criativo do ator, pois, como ele exemplifica, se o ator for representar um ladrão e for um homem virtuoso, não necessariamente ele precisa se tornar um ladrão para tal. O ator necessita ter a dimensão da sua representatividade na obra como um todo e identificar suas semelhanças e diferenças com a personagem, mas ainda assim, trazer organicidade na representação de um assassino, por exemplo. A simples exibição mecânica de atributos que não pertencem à personalidade do ator não seriam suficientes na busca dessa organicidade e, por outro lado, a completa identificação das características da personagem resultariam em um problema ideológico. Sendo assim, Pudovkin afirma que o processo de construção da personagem para o ator é sempre bilateral: “o fator emotivo e o fator ideológico devem resolver seu antagonismo na

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁹ PUDOVKIN, *O Ator no Cinema*, *op. cit.*, p. 24.

síntese da criação da forma”.¹²⁰ Por isso, ele defende insistentemente que apenas espontaneidade na representação não constitui um trabalho de criação; logo, o trabalho com atores não-profissionais não seria suficiente.

Pudovkin ressalta ainda a importância dos ensaios no teatro e, analogamente, inclui a importância de um trabalho de preparação para os atores no cinema. Ele destaca o método de Stanislavski com seus atores do Teatro de Arte de Moscou que, no período dos ensaios, improvisavam cenas que não estavam necessariamente no texto da peça teatral a ser encenada. Tal processo propiciava aos atores experimentarem organicamente os sentimentos das personagens em diversas situações, evitando que eles permanecessem no estágio mental e abstrato do papel. Ele exemplifica que, se a personagem descreve um assassinato cometido, mas este não é encenado na peça, o ator deve ter a oportunidade de executar a ação do ato na sala de ensaio, para “poder sentir em si não somente a ideia da ação, como também a possibilidade da própria ação na sua consistência.”¹²¹ Tal metodologia de trabalho deveria ser incluída na preparação dos atores para o cinema, não só para auxiliar no trabalho de construção da personagem, mas também para preparar o ator na atuação descontínua de ações vividas em um set de filmagem. Pudovkin defendia fervorosamente que o trabalho nos ensaios era condição *fundamental* para “edificar a colaboração criadora entre ator e diretor”.¹²²

Outros aspecto importante de reflexão para Pudovkin era a diferença que ele identificava no conceito de Stanislavski sobre a arte de “viver um papel” e a arte de “o representar”. O primeiro estaria impulsionado por uma força interior e o segundo por uma mecânica teatral e exterior. Partindo dessa premissa, Pudovkin defende o primeiro tipo de ator para o cinema, mas acrescenta uma outra nomenclatura: em vez de “viver o papel”, o ator deveria “absorver o papel”. Tal diferenciação seria o processo mais acertado de elaboração da forma pois, mais do que a *verdade*, Pudovkin busca a *verossimilhança* no trabalho do ator.¹²³ Porém, ele concorda que “a asserção fundamental de Stanislavski sobre a necessidade para o ator de descobrir o *vínculo interior* permanece válida”. Ele cita, inclusive, a questão do

¹²⁰ PUDOVKIN, **O Ator no Cinema**, *op. cit.*, p. 25.

¹²¹ *Ibid.*, p. 29.

¹²² *Ibid.*, p. 66.

¹²³ Sobre a questão da verdade e da verossimilhança, tal distinção de nomenclatura talvez se deva à insistência de Pudovkin na defesa de que o cinema propicia problemas mais sutis e mais complexos do que o teatro e que “o cinema deve ser considerado como a arte que proporciona *as maiores possibilidades* de aproximação da reprodução realística da realidade”. *Ibid.* p. 33.

paradoxo do comediante de Diderot¹²⁴ como anteparo a essa questão: por mais que o ator pudesse comover o público e rir para o colega na coxia simultaneamente, sublinhando a questão do paradoxo que separa o criador da criatura, em algum momento o ator deveria fundir-se, identificar-se verdadeiramente com a emoção da personagem. E esse processo seria imprescindível no processo de criação de toda arte.

Além de apropriar-se de algumas técnicas de Stanislavski (nas quais a conquista de uma “atuação orgânica e unitária” era urgente), transpondo-as do teatro para o cinema, Pudovkin também defendia a inserção do ator em todas as etapas do fazer cinematográfico. Se Eisenstein, como foi dito acima, defende a inclusão do ator no processo de manufatura do argumento e uma possível colaboração nas escolhas de decupagem do diretor, Pudovkin vai ainda mais longe ao defender “a necessidade e a importância da participação direta do ator na montagem do filme.”¹²⁵

1.3.1 O ator montador

Nas conclusões do livro *O Ator no Cinema*, Pudovkin diz que “a cultura do ator cinematográfico alcançará o devido grau de perfeição quando compreender um profundo conhecimento da arte da montagem (...). Até hoje acreditou-se erroneamente que tal exigência deveria ser própria apenas do diretor”.¹²⁶ Ele acreditava que ainda era possível esse afastamento do ator na montagem no cinema silencioso, pois o ator não tinha, literalmente, voz própria e era considerado como um objeto manipulado de acordo com as ordens do diretor. Com o advento do cinema sonoro, esse fato era inadmissível, pois o ator “deve sentir a montagem como o indiscutível acabamento de seu trabalho de intérprete”.¹²⁷

Partindo da observação do trabalho dos atores no palco, Pudovkin destaca que, quando o ator inicia seu trabalho de composição da personagem, além da questão da “absorção do papel”, dois outros elementos são de suma importância: a sua expressão (voz, gestos, mímica) e a consciência da unidade ideológica da obra. Sobre o primeiro elemento, em suas opções de ritmo, modulações vocais e gestuais, o ator no teatro seria, de certa forma, seu próprio montador perante o público. Pudovkin exemplifica que, caso o ator quisesse destacar determinada fala ou gesto no palco, ele poderia usufruir anteriormente de uma pausa longa a

¹²⁴ “(...) o comediante não é a personagem, ele a representa e a representa tão bem que vós a tomais como tal; a ilusão só existe para vós; ele sabe muito bem que ele não a é”. In: DIDEROT, Denis. **Textos escolhidos/Diderot**; tradução e notas de Marilena Chauí, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 352.

¹²⁵ PUDOVKIN, *O Ator no Cinema*, *op. cit.*, p. 85.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 155.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 85.

fim de dar a devida atenção à expressão escolhida, além da ampliação do gesto para ser visto, obviamente. Em relação às inflexões da fala, o ator poderia acentuá-las ou diminuí-las, conforme quisesse atrair o público pelo lado intelectual ou emotivo. No cinema, tais procedimentos poderiam ser simplesmente substituídos por um primeiro plano. Sendo assim, o ator deveria ter consciência das opções da montagem, pois a escolha dos planos podem-no auxiliar em suas escolhas de expressão da personagem. Em outras palavras, o domínio e consciência da montagem, assim como dos movimentos de câmera durante a filmagem, são fundamentais para a atuação do ator no cinema. Sendo assim:

O ator cinematográfico deve poder sentir a necessidade e a oportunidade de uma determinada posição da câmera na filmagem de um dado momento de seu papel, assim como ator teatral sente que num certo ponto, no decurso de sua representação, tornar-se-lhe necessário fazer um gesto amplo, dirigir-se para a ribalta e subir dois ou três degraus da construção cênica. O ator deve compreender que justamente por tais deslocamentos da câmera cria-se o *pathos* indispensável que conduz do naturalismo disforme à obra de arte.”¹²⁸

Para além da questão da “montagem” durante a expressão da personagem propriamente dita, Pudovkin lembra que a interpretação do ator no teatro se relaciona de maneira diferente à do cinema em seu resultado final. Se a unidade da obra teatral está relacionada entre o ator e seus outros colegas mediante o diálogo e a resposta do público, no cinema, no entanto, o ator não está só em contato com o homem. Seu campo de trabalho para adentrar na unidade da obra é mais amplo, os trechos de filmagem da interpretação do ator estão fundidos numa imagem, “cuja unidade e direção são determinadas não somente pela unidade encontrada pelo ator entre si mesmo e o papel, mas também pela mútua ação dos trechos que contêm acontecimentos sem a presença do ator”.¹²⁹

Ou seja, o ator deve ter consciência da junção de outras imagens que agreguem outros significados às cenas em que atua, uma vez que estas imagens interferem diretamente na sua opção de expressividade. A unidade almejada no resultado final do filme justifica a defesa de Pudovkin do ator presente desde o início da criação do argumento até a montagem, pois o ator no cinema não era apenas uma marionete ou um objeto, as opções de sua interpretação estaria intimamente ligada à construção do filme como um todo. Ele destaca também que a relação de confiança entre ator e diretor é essencial e que ambos se fundem em determinado momento do processo, uma vez que o diretor é praticamente o único espectador do ator durante a feitura do filme. Nada mais natural, portanto, que ambos estejam em simbiose na criação conjunta do

¹²⁸ PUDOVKIN, **O Ator no Cinema**, *op. cit.*, p. 69.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 71.

início ao fim.

Pudovkin estava tão convicto de suas afirmações sobre a importância da presença do ator na montagem que a forma definitiva da representação da personagem só estaria concluída neste momento:

O ator deve estar tão igualmente próximo da montagem quanto o diretor. Deve poder referir-se à mesma em cada fase do seu trabalho. Deve *amá-la como o ator teatral ama a forma total do espetáculo, desejar seu êxito, ou seja, desejar a conexão de cada momento do seu trabalho com o todo.*¹³⁰

Tal ideia também estava intimamente ligada à questão da descontinuidade durante a representação no cinema que, ao contrário do teatro, interrompia o fluxo de atuação do ator. Na tentativa de propiciar melhores condições de atuação para os atores, sobretudo a partir do cinema sonoro, os diretores escolhiam planos abertos e longos para contemplar o diálogo de três atores em cena, por exemplo. Tal opção resgatava uma certa teatralização que o cinema já havia abandonado em sua fase silenciosa, e isso poderia representar um retrocesso a todas as possibilidades que o cinema ainda tinha a oferecer. A preocupação principal de Pudovkin era a conquista “da unidade realística da imagem”, definida quando “ela é imaginada com o máximo de precisão, o máximo de clareza, o máximo de profundidade e com o máximo de plenitude.”¹³¹ E isso só seria possível alcançar a partir do momento em que o ator tivesse consciência de todas as etapas da construção de um filme.

No livro *Diretor e Ator no cinema*, escrito antes da consolidação do cinema sonoro, em capítulo no qual ele discorre apenas sobre aspectos de iluminação, Pudovkin chega à mesma conclusão:

O trabalho do ator, na criação de sua imagem cinematográfica, está limitado, portanto, por um complexo conjunto de elementos técnicos que são específicos do cinema. Apenas o diretor conhece essas condições exatamente, e o ator somente poderá participar da criação cinematográfica de modo suficientemente amplo e profundo quando for membro da equipe ligado a ela de modo suficientemente firme e orgânico, isto é, quando seu trabalho for incluído, de modo bastante profundo, na esfera do trabalho preparatório do diretor e do argumentista. Chegamos, assim, mais uma vez, à necessidade de uma equipe orgânica.¹³²

Se, por um lado, Pudovkin faz uma autocrítica ao afirmar que, até então, o conceito de

¹³⁰ PUDOVKIN, *O Ator no Cinema*, op. cit., p. 86 (grifo do autor).

¹³¹ *Ibid.*, p. 96 e p. 111, respectivamente.

¹³² PUDOVKIN, *Diretor e Ator no Cinema*, op. cit., p. 91.

montagem “induzia os diretores ditadores a mutilar e a devastar a obra do ator no interesse de suas descobertas formalísticas”, por outro lado, ele abre um outro precedente que não chega a desenvolver. A visão de Pudovkin sobre o ator estabelece necessariamente uma via de mão dupla: se o diretor deveria ter uma noção das necessidades do ator no ato de criação; o ator, por sua vez, deveria também ter um olhar de diretor (e montador) no ato de sua criação. Ele defendia que o ator até deveria dar um acabamento necessário à forma planejada de sua atuação na montagem, conduzindo o espectador também pelo seu ponto de vista, não apenas pelo ponto de vista do diretor. Porém, os mecanismos para tal façanha não são contemplados em seus textos, tampouco a menção a qualquer experiência concreta de um ator na sala de montagem.

Em sua defesa, ele afirma que a questão da participação do ator no filme demandaria uma ampliação da cultura do ator, e somente através de um processo colaborativo em todas as etapas de um filme o ator teria a oportunidade de aprender a essência da criação cinematográfica. De toda forma, mesmo que não comprovadas, suas ideias denotam um respeito ímpar em relação à função do ator em um filme, sendo talvez as primeiras a elevarem o ator ao status de co-criador na obra cinematográfica.

2. A pesquisa norte-americana

2.1 A gênese do Actors Studio

Em janeiro de 1923, a convite de Otto Kahn e Morris Gest¹³³, um banqueiro judeu e um produtor teatral, respectivamente, o Teatro de Arte de Moscou¹³⁴ inicia sua primeira excursão pelos Estados Unidos. A turnê coincide justamente com um período de grandes dificuldades financeiras do TAM, por consequência da Revolução de 1917, que deixou a companhia sem qualquer subsídio governamental. A princípio, com o intuito apenas financeiro, tanto Stanislavski quanto Vladimir Danchenko, miraram no Ocidente apenas uma forma de tentar arrecadar fundos para a subsistência do TAM, sem qualquer vislumbre da reviravolta que esse intercâmbio cultural poderia provocar nos Estados Unidos.

Para se ter a dimensão do impacto causado, é preciso entender o contexto da produção norte-americana até então. Em nota de rodapé do livro *Panorama do Rio Vermelho*, Iná Camargo Costa destaca um comentário do crítico teatral americano Eric Bentley, como panorama do que se conhecia a respeito da trajetória do teatro nos EUA no início do século XX:

Fazendo um balanço do teatro norte-americano desde 1900, somos forçados a desejar peças melhores do que todas as que tenham surgido no decorrer desse período. Afinal de contas, até 1918 a literatura dramática norte-americana caracterizava-se pela sua quase *debilidade mental*.¹³⁵

Em relação ao trabalho dos atores nos palcos, o panorama não era muito diferente. Segundo o pesquisador James McTeague, antes da chegada da trupe russa, as escolas de Arte Dramática nos EUA ensinavam basicamente uma apropriação do sistema francês de François Delsarte para os palcos. A modernização do teatro americano só começa a dar sinais de transformação por volta de 1920, quando Charles Jehlinger, assume a direção da *American Academy of Dramatic Art*, e abandona os diagramas mecânicos de Delsarte, investindo na pesquisa de algo próximo ao naturalismo, “surpreendentemente semelhante ao de Stanislavski.”¹³⁶

¹³³ O escritor Oliver Martin Sayler (1887-1959) em capítulo do livro de Valleri J. Hohman, *The Russian Invasion of the American Theatre*, destaca o trabalho pioneiro de Kahn e Gest, e o quanto os historiadores dão pouco importância à empreitada de ambos.

¹³⁴ Doravante, nomeado sob a abreviação TAM.

¹³⁵ BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969, p. 27.

¹³⁶ BARON, C.A. **Before Brando**: Film Acting in The Hollywood Studio Era. 1996. 279 f. Dissertação

Sobre o avanço da dramaturgia americana, o surgimento dos *Provincetown Players* (1916), *Washington Square Players* (1914) e *Theatre Guild* (1919)¹³⁷ fomentaram a revelação de grandes dramaturgos como Eugene O'Neill, Elmer Rice, Arthur Miller e tantos outros que surgiram no início do século XX nos EUA. O movimento dos pequenos teatros experimentais, como por exemplo o *Washington Square Players*, viabilizaram também as montagens de autores como Ibsen, Tchecov e Bernard Shaw, inéditos no país até então.

Além da questão da urgência na construção de uma nova dramaturgia americana, outro aspecto relevante destacado por Foster Hirsch, professor e autor do livro *A Method do their Madness – The History of the Actors Studio*, era a escassez de companhias teatrais que tinham como objetivo uma pesquisa teatral aprofundada. Em suas palavras:

[...] o que o teatro americano não tinha, e mal podia conceber, era uma verdadeira companhia de repertório, um grupo de atores que tivesse os benefícios de um treinamento unificado, anos de experiência prática em trabalhar juntos, um conjunto de peças distintas para se basear, assim como objetivos e ideais acordados. Somente no *Provincetown Players* e *The Theatre Guild*, o teatro americano produziu algo parecido com o Teatro de Moscou; mas em 1923 o *Provincetown*, que havia promovido o trabalho inicial de O'Neill, estava a ponto de se dissolver e o *Theatre Guild*, embora tivesse embarcado no que seria uma história longa e distinta, não era realmente uma companhia, e certamente não o era no sentido russo.¹³⁸

Ou seja, podemos observar que o repertório¹³⁹ da dramaturgia apresentada pelo TAM e o conceito de companhia teatral, foram os primeiros aspectos que contribuíram para a evolução do teatro americano como um todo. Foram a ponta do iceberg para a consolidação do teatro de pesquisa nos EUA, englobando o envolvimento de atores, diretores e dramaturgos, em contrapartida ao formato de produção que já estava se solidificando na Broadway, cujos princípios se apoiavam sobretudo no conceito de *star system* e na dramaturgia comercial com “*happy ending*”. Conforme descreve David Garfield, em seu livro *A player's place*, até então, “o ator no teatro americano era como se fosse uma ‘mercadoria’”. Ele era vítima do ‘sistema de tipos’, o que acabava refletindo em seu ofício como ator, o sistema de produção capitalista em seu ponto mais alto.”¹⁴⁰

(Doutorado) – University of Southern California, EUA, 1996.

¹³⁷ Sobre o surgimento desses grupos, o livro *Panorama do Rio Vermelho* de Iná Camargo Costa reúne uma série de ensaios sobre a formação do teatro americano contemporâneo na primeira metade do século XX.

¹³⁸ HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness: The History of The Actors Studio**. New York: De Capo Presse; 2001, pg 53.

¹³⁹ A título de curiosidade, as peças apresentadas nessa primeira temporada russa nos EUA foram: *Czar Fyodor* (Tolstói), *O Jardim das Cerejeiras* e *As Três Irmãs* (Tchecov), *O Submundo* (Gorki), três cenas de *Os Irmãos Karamazov* (Dostoiévski) e a comédia em um ato de Turgueniev, *A Provincial Lady*. *Ibid.*, p.53.

¹⁴⁰ GARFIELD, David. **A Player's place**. Nova York: Macmillan, 1980, p. 21.

Dessa maneira, não havia espaço para o ator americano se desenvolver tecnicamente e artisticamente, e a espontaneidade e vitalidade apresentada nas peças do TAM revelavam o quanto uma apresentação teatral poderia ser tão excitante quanto um jogo de futebol, por exemplo.¹⁴¹ Também não passou despercebido, em termos de atuação, a maestria com que os atores se transformavam em personagens diferentes de uma peça para outra, o quanto o padrão de interpretação era exemplar inclusive nos papéis coadjuvantes; a técnica e precisão de todos os atores encantavam por sua exímia veracidade em cena. Hirsch sintetiza em uma frase a visão dos críticos na época em relação ao que eles viram nas interpretações dos atores russos em cena: “a revelação da vida no espírito humano.”¹⁴²

Ao término da primeira turnê russa, e encantados com as novas possibilidades teatrais que o TAM apresentara em solo americano, Richard Boleslávski foi incumbido em continuar nos EUA para ampliar o intercâmbio estabelecido. Juntamente com a atriz Maria Ouspenska, Boleslávski encabeçou o projeto *American Lab Theatre*, originalmente também conhecido como *Theatre Arts Institute*. Embora Boleslávski tivesse consciência de que seria impossível construir um teatro americano semelhante aos moldes russos, ele acreditava que alguns preceitos da escola stanislavskiana pudessem ser compartilhados. Para tal, o *Theatre Arts Institute* criou a seguinte plataforma de trabalho:

1. Este teatro deve crescer aqui por si só e deve ter suas raízes em solo americano.
2. Deve começar lentamente, treinando os jovens americanos para os palcos em todos os aspectos.
3. Deve ser reconhecido e organizado vivamente como uma força social, recriando-se a cada geração a partir dos pensamentos e materiais do seu próprio tempo.¹⁴³

O *American Lab Theatre* reuniu cerca de vinte jovens atores americanos, entre eles Stella Adler, que atuou na peça *The Sea Woman's Cloak* de Amélie Rives¹⁴⁴, a primeira produção do laboratório que realmente impressionou a crítica norte-americana¹⁴⁵ e que

¹⁴¹ Tal comparação advém de um trecho de crítica do jornal *New York American*, destacado por Forest: “O Teatro de Arte de Moscou provou, talvez, pela primeira vez na América, que a cultura às vezes pode ser tão excitante quanto um jogo de futebol.” In: HIRSCH, Foster. *A Method to their Madness*, op. cit., p. 54.

¹⁴² *Ibid.*, p. 58.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 59-60.

¹⁴⁴ Amélie Rives, romancista e dramaturga americana, também foi aluna participante do *American Lab Theatre*. A peça foi dirigida por Boleslávski e estreou em 1º de abril de 1925.

¹⁴⁵ Segundo Hirsch, nas palavras da dramaturga Rachel Crothers para o *New York Times*, em maio de 1925: “*The Sea Woman's Cloak* é um despertar para a profundidade e as possibilidades ilimitadas sobre a arte de atuar... jovens atores interpretando velhos sem maquiagem, e parecendo velhos porque compreenderam absolutamente os sentimentos, e dominam a imaginação de tal maneira que são transportados para uma pequena aldeia na costa

confirmou a positividade de tal intercâmbio. A empreitada só não perdurou por mais anos por conta de outros interesses de Boleslávski¹⁴⁶ e pela dificuldade em se criar um repertório de peças americanas, uma vez que a dramaturgia existente na época não acompanhava a evolução que o novo estilo de interpretação almejava. Mas a semente estava plantada, sobretudo com a publicação dos ensinamentos de Boleslávski no livro *The First Six Lessons* (1933), antes mesmo da publicação de *Minha vida na arte* de Stanislavski (1936). Conforme afirmam Elena Vássina e Arlete Cavaliere, no artigo “A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos”: “pode-se dizer que o próprio ‘sistema’ de Stanislávski passava nas mãos de Boleslávski por algumas transformações e revisões, cujos desdobramentos cênicos apontavam já para outros caminhos e para novas direções”, pois “os atores americanos possuem um pragmatismo acentuado e, por serem mais racionais, visam, em primeiro lugar, mais o resultado prático.”¹⁴⁷

Com a dissolução definitiva do *American Lab Theatre*, por volta de 1929/30, e impulsionados por esses novos ares no teatro americano, Harold Clurman juntamente com Cheryl Crawford e Lee Strasberg fundam o lendário *Group Theatre* em 1931. Nos planos de Strasberg e Clurman estavam justamente a ênfase no desenvolvimento do trabalho do ator e a pesquisa de um método eficaz de atuação, sendo este o objetivo principal nos anos de formação do *Group*. Segundo Garfield, em diversas palestras que Clurman proferia, ele “falava sobre as possibilidades do intérprete como um verdadeiro artista criativo, treinado sob os novos métodos que emanavam da Rússia” e na “[...] devoção de um ideal de teatro que respondesse às necessidades espirituais do público.”¹⁴⁸

Em termos práticos, a dinâmica do grupo, segundo Hirsch, funcionava mais ou menos da seguinte maneira:

Clurman, naturalmente, tornou-se o porta-voz do teatro, o chefe das relações públicas; e dado o seu histórico acadêmico, ele também foi o conselheiro literário, votando decisivamente na seleção de peças. Strasberg, intensamente interessado nos problemas de atuação e na interpretação do sistema de Stanislavski, ficou encarregado do treinamento e direção dos atores. Para Cheryl Crawford, restou a maior parte do ‘trabalho sujo’, a

da Irlanda – [...] – personagens tão distantes desses jovens americanos como nenhuma outra coisa poderia ser.” *Ibid.*, p. 61.

¹⁴⁶ Boleslávski tornou-se cidadão americano em 1928, e dirigiu vários filmes em Hollywood, trabalhando com estrelas como John Barrymore, Clark Gable, Marlene Dietrich, Joan Crawford, entre outros.

¹⁴⁷ CAVALIERE, A. ; VÁSSINA, E. **A herança de Stanislavski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos.** *Revista Crop*, São Paulo. V. 7, n. 2, p. 307-327, 2001. Editorial. Disponível em : < http://200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao7/v07a16_A_herana_de_Stanslvski_no_teatro.pdf >. Acesso em: 23 jan. 2017. Respectivamente, p. 322 e 319.

¹⁴⁸ GARFIELD, David. **A Player’s place**, *op. cit.*, p.23.

administração do dia-a-dia, o levantamento de recursos, a negociação com os teatros e a mediação entre seus dois colegas.¹⁴⁹

Nota-se a tentativa em se reproduzir, mesmo que com adaptações americanas, a dinâmica de trabalho do TAM, onde para Dachenko cabia as escolhas do repertório da companhia e a parte administrativa, e para Stanislavski a investigação de interpretação dos atores e a direção artística. Também como acontecia na companhia russa, a seleção dos atores primava por jovens atores, a maioria insatisfeitos e oriundos do teatro comercial. Como principal critério de seleção, mais do que experiência ou talento, ambos buscavam atores que “reconhecessem o potencial de crescimento no tipo de ambiente que eles propunham.”¹⁵⁰ Entre os selecionados da primeira geração do *Group Theatre*, constavam nomes como: Morris Carnovsky, Phoebe Brand, Sanford Meisner, Franchot Tone, John Garfield, Stella Adler, Ruth Nelson, Eunice Stoddard e Margaret Barker.¹⁵¹

À semelhança dos primórdios de pesquisa do TAM¹⁵², o *Group Theatre*¹⁵³ também encontrou resistência por parte dos atores em mergulhar em um novo método de trabalho. Muitos atores alegavam que o grupo tinha uma postura tirana e ditatorial no processo de trabalho, identificado sobretudo na condução de Lee Strasberg. E, tal como Stanislavski, Strasberg se mostrava incansável na descoberta e no desenvolvimento de um novo estilo de interpretação para os atores. Como ex-aluno de Boleslávski, Lee aprofundou sua investigação sobretudo nas técnicas de improvisação e da memória afetiva, que eram os pilares do Sistema na época do *American Laboratory Theatre*¹⁵⁴. Nos primórdios do GT, essa técnica era o seu norte, e o incômodo que causava é sintetizado por uma das atrizes na época:

“Cheguei ao ponto em que não tinha mais estômago para a memória afetiva”, diz Phoebe Brand. “Eu me doeie por um tempo – é valioso para um

¹⁴⁹ HIRSCH, Foster. *A Method to their Madness*, op. cit., p. 72.

¹⁵⁰ GARFIELD, David. *A Player's place*, op. cit., p. 23

¹⁵¹ Praticamente todos os selecionados tiveram carreiras promissoras nos palcos e nas telas, a exceção de Eunice Stoddard que teve uma morte prematura. Ao longo dos anos, Sanford Meisner acabou se dedicando mais ao ensino de seu método, assim como Adler, embora ela tivesse uma carreira respeitável nos palcos. Ao que consta, anos mais tarde, tanto Morris Carnovsky, como sua esposa Phoebe Brand, foram nomes citados por Elia Kazan na famosa *Blacklist* de caça aos comunistas em Hollywood, o que atrapalhou muito suas trajetórias artísticas.

¹⁵² Stanislavski descreve assim sua dificuldade com os atores nos primórdios de pesquisa do TAM: “(...) eles recebiam com crítica a nossa orientação e afirmavam que as nossas exigências eram inexecutáveis e não-cênicas, que o espectador não ia entender, não ia apreciar, observar nem escutar no palco todas as sutilezas pelas quais nos batíamos; afirmavam ainda que o palco requer técnicas de interpretação mais grosseiras como voz alta, ação visível, ritmo animado e tom pleno, que eles entendiam não no sentido de um sentimento interior pleno, mas de um grito exagerado, de uma ação ou gesto intensificado do ator (...), dotado de um temperamento animalesco.” In: STANISLAVSKI, K. *Minha vida na arte*, op. cit., p. 274-275.

¹⁵³ Doravante designado por GT.

¹⁵⁴ Anos mais tarde, Strasberg também modificou sua visão sobre a memória afetiva em seu método, e ampliou sua pesquisa em diversas vertentes. Irei me debruçar sobre essa questão mais adiante.

jovem ator passar por isso, mas é muito focado no sujeito. Isso produz um estilo de atuação temperamental, pessoal e auto-indulgente. Parte-se do princípio de que um ator é um mecanismo emocional que pode simplesmente ser ativado. A emoção não pode ser trabalhada dessa maneira – ela deve ser mais um resultado de ações verdadeiras em determinadas circunstâncias. Lee insistiu em trabalhar cada pequeno momento da memória afetiva; nós sempre estávamos rememorando nossas vidas.”¹⁵⁵

Tal insistência nessa técnica impulsionou Stela Adler, então casada com Clurman (que estabelecia breves contatos com Stanislavski), a entrar em contato com o “verdadeiro” mestre. Em 1934, durante cinco semanas na França, Adler estudou com Stanislavski que, naquele momento, estava muito mais focado na técnica de “ações físicas” do que na memória afetiva. Existe um relato do próprio Stanislavski sobre esse encontro, presente no livro *Stanislavski: Vida, Obra e Sistema*, de Elena Vássina e Aimar Labaki:

[...] Não sei o que Boleslávski e Uspenskáia lhe ensinaram na escola, mas quando ela terminou o curso e voltou para o teatro [...] interpretava pior do que antes. Tomada de pavor, atirou-se sobre mim [...] e gritou: “O senhor acabou comigo! E agora o senhor tem que me salvar! O que é que senhor fez comigo?” Dizia que o meu método tinha se espalhado pelos Estados Unidos e, de repente, ela, uma atriz talentosa, tendo estudado segundo o meu Sistema, perdera seu talento. Tive que trabalhar com ela pelo menos para recuperar a reputação do meu Sistema.”¹⁵⁶

Quando Adler regressa para o GT, e relata que Stanislavski observou que eles estavam trabalhando em um caminho errado, a resposta de Strasberg sintetiza o rompimento definitivo entre os dois: “Stanislavski não sabe. *Eu sei.*”¹⁵⁷ E Garfield complementa:

Parecia a Strasberg que as acusações de ênfase equivocada eram totalmente infundadas. “Nós enfatizamos a realidade interior. E essa foi a característica particular do nosso trabalho que excitou a todos: a força das intensidades emocionais, as erupções quase vulcânicas. [...] Usamos as ações. Usamos as circunstâncias dadas. Usamos todo o procedimento.” Ele costumava dizer que o encontro da senhorita Adler com Stanislávski revelava “as ideias equivocadas que ela tinha sobre os problemas dela,” o que, segundo ele, não tinha nada a ver com os problemas gerais do Grupo.¹⁵⁸

Apesar desse desentendimento pontual, o trabalho do GT continuou avançando e seus principais percalços não estavam atrelados necessariamente às questões de investigações

¹⁵⁵ HIRSCH, Foster. *A Method to their Madness*, op. cit., p. 77.

¹⁵⁶ Apud VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislávski: vida, obra e Sistema*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015, p. 98.

¹⁵⁷ HIRSCH, Foster. *A Method to their Madness*, op. cit., p. 79, grifo do autor.

¹⁵⁸ GARFIELD, David. *A Player's place*, op. cit., p.34.

interpretativas. Tanto que a primeira peça dirigida por Lee Strasberg, em 1933, *Men in White*,¹⁵⁹ de Sidney Kingsley, obteve uma boa repercussão da crítica, estimulando ainda mais o radicalismo em sua pesquisa. Outras questões eram mais latentes, como por exemplo a necessidade da construção de uma nova dramaturgia americana para o avanço das pesquisas interpretativas. Não por acaso, essa foi a mesma questão que afligiu o *American Lab Theatre*, culminando em sua dissolução. Coube a Clurman desbravar essa lacuna, investindo na formação de novos dramaturgos. Dessa investida surgiu Clifford Odets, antes um mero ator do grupo, que tornou-se o primeiro dramaturgo oriundo de uma companhia teatral nos EUA. Em 1935, quatro peças de Odets foram encenadas, proporcionando ao GT a consolidação de um repertório compatível aos seus anseios, tanto em matéria de linguagem artística (realista) quanto em relação à interpretação dos atores. Odets ainda destaca que, sem uma linguagem e um quadro de referência em comum no processo de trabalho, sobretudo em relação aos atores, o GT não teria tido o sucesso que obteve – e “Lee Strasberg, em início de carreira, foi o grande responsável. [...] Lee Strasberg nunca obteve o crédito suficiente por isso.”¹⁶⁰

Vale lembrar que essa interdependência entre dramaturgia e atuação foi também crucial para a consolidação do TAM. A primeira peça que realmente marcou o avanço das pesquisas de Stanislavski foi *A Gaivota*, de Tchecov (1898), sendo também a primeira encenação bem sucedida do autor. Pois, até então, as encenações das peças de Tchecov realizadas por outras companhias haviam sido um fracasso retumbante¹⁶¹, quase destinando o autor ao ostracismo absoluto. Pode-se constatar, a partir dessa observação, que o avanço na pesquisa de interpretação está quase sempre atrelado à dramaturgia, e vice-versa, sendo praticamente impossível dissociar-se uma da outra. Nas palavras de Hirsch:

Como em Tchecov, o confinamento de Odets refere-se a uma realidade maior; os estragos da Grande Depressão americana se infiltram através de cada fenda nas paredes, cobrindo os quartos e seus habitantes. Como dizia seu verdadeiro mentor, Harold Clurman, as peças eram maiores do que a

¹⁵⁹ A título de curiosidade, Boleslavski tb dirigiu uma adaptação dessa peça para o cinema. HIRSCH, Foster. *A Method to their Madness*, *op. cit.*, p. 348.

¹⁶⁰ GARFIELD, David. *A Player's place*. *op. cit.*, p.43.

¹⁶¹ “A acreditar nos testemunhos que nos restam, *A Gaivota* foi encenada como se encenava qualquer drama realista do fim do século XIX: ou seja, como um enredo de amores entre uma rapariga, um escritor famoso, amante de uma atriz já ultrapassada, e o filho da última que pretende, também ele, tornar-se escritor. Não admira que a peça tenha sido vaiada: *A Gaivota* constituía um passo decisivo rumo a uma dramaturgia absolutamente nova, para a qual o teatro da época não estava, é mais que óbvio, ainda preparado.” John Hristic (1933-2002), poeta sérvio, dramaturgo, ensaísta, crítico literário e teatral. O trecho citado foi retirado de artigo publicado em *O Tio Vânia: [Programa]*. Porto: Teatro Nacional São João, 2005. (Cadernos Tchekov, vol. 1) Trad. Regina Guimarães.

vida, ferozmente sentimentais, impulsionadas por uma linguagem circular, febril e excessivamente enfática.¹⁶²

A profundidade das peças de Odets encontrou eco nas pesquisas do GT, sendo que os exercícios de improvisação e memória emotiva finalmente alcançaram um propósito de aplicação. Morris Carnovsky, outro importante ator da companhia, relata que ninguém conseguiria encenar as peças de Odets naquele momento sem a consciência do universo interior que elas continham nas entrelinhas. E ele ainda afirma que a dinâmica estabelecida entre Clurman, Odets e Strasberg foi fundamental para se consolidar o novo estilo de interpretação tão almejado pelo GT.

Por volta de 1937, o sucesso de Odets encaminhou-o para Hollywood, onde diversas de suas peças foram adaptadas para o cinema, culminando também com o início da derrocada do GT que, sem o seu autor de sucesso e passando por dificuldades financeiras, encerra suas atividades em 1941. Observa-se que, paralelamente a essas descobertas no terreno teatral, o cinema norte-americano também começou a esboçar um aprofundamento no seu estilo de interpretação, que seria impulsionado, em um primeiro momento, sobretudo pela apropriação de autores teatrais para o cinema.

Além da descoberta de novos bons dramaturgos e atores de talento, a existência do GT comprovou que dramaturgia e atuação só poderiam se desenvolver em profundidade com a unificação de um grupo bem preparado. Nesse sentido, o GT “serviu para introduzir no teatro americano a realidade e a verdade nas atuações e produções teatrais, tornando-se um padrão a ser perpetuado.”¹⁶³ E, apesar das ideias do grupo terem reverberado através dos novos trabalhos de seus antigos membros, “alcançar o êxito na selva da Broadway não satisfez de maneira alguma pessoas como Kazan ou Cheryl Crawford. Tampouco Strasberg encontrou real satisfação no teatro puramente comercial.”¹⁶⁴

¹⁶² HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness**, *op. cit.*, p. 93.

¹⁶³ HETHMON, Robert H. **El método del Actors Sudio**. Espanha: Fundamentos, 14ª ed., 2015, p. 24.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 25.

2.2 O Actors Studio

Como bem aponta Garfield, em *Player's Place*, parece um paradoxo o fato de Lee Strasberg não estar presente desde os primórdios do surgimento do Actors Studio, uma vez que ele foi um dos grandes fomentadores da pesquisa sobre o Método no GT. Mas a ideia em se criar um workshop que continuasse a aprofundar as pesquisas do GT partiu de Elia Kazan, que também atuou como ator no lendário grupo. Na década de 1940, Kazan destacou-se consideravelmente como diretor, tanto no teatro como no cinema¹⁶⁵, e mesmo assim “ele sentia falta do sentimento de continuidade em um trabalho, a pesquisa artística aprofundada que o *Group* tornou possível.”¹⁶⁶ Kazan almejava “dar ao ator uma espécie de ‘pátria artística’, criando um lugar, *a player's place*, onde o ator poderia encontrar seus companheiros para desenvolver questões do seu ofício, e lidar com seus problemas artísticos em um ambiente sério e simpático.”¹⁶⁷

Com tais objetivos, Kazan reúne Robert Lewis e Cheryl Crawford (cuja função é semelhante à que exercia no GT) e funda o Actors Studio, abrindo as portas para os atores selecionados no dia 5 de outubro de 1947. O objetivo do Actors Studio era mais modesto que o do GT, pois tratava-se de um espaço onde “os atores podiam trabalhar seu instrumental de criação sem a pressão de estar em uma produção profissional.”¹⁶⁸ O workshop surgia como um lugar onde se podia “errar”, pois “todo artista necessita de um lugar, uma ‘academia’ onde possa se exercitar com seus pesos, provar novas cores, fazer reparos, inventar, testar a si mesmo.”¹⁶⁹ E o objetivo preliminar do trabalho era explicado nesses termos: “nós queremos uma linguagem comum para que se possa dirigir os atores, em vez de apenas treiná-los... então, temos que criar esse vocabulário em comum. Não é uma escola. Atores podem ir e vir. É um lugar para trabalhar e encontrar esse vocabulário.”¹⁷⁰

¹⁶⁵ “Entre as dezenas de peças que ele encenou entre 1942 e 1947, destacam-se *The Skin of Our Teeth* (1942), *One Touch of Venus* (1943), *Jacobowsky and the Colonel* (1944), *Are the Roots* (1945), *All My Sons* (1947), e *A Streetcar Named Desire* (1947) – cujo último ensaio geral ocorreu na mesma semana em que o *Studio* abriu suas portas. E os filmes [...] *A Tree Grows in Brooklyn* (1945), *Gentlemen's Agreement* (1947, Oscar de melhor diretor) e *Boomerang!* (1947, New York Film Critics Award).” In: GARFIELD, David. **A Player's place**, *op. cit.*, p. 45.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 44

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 46

¹⁶⁸ HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness**, *op. cit.*, p. 121.

¹⁶⁹ HETHMON, Robert H. **El método del Actors Studio**, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁰ GARFIELD, David. **A Player's place**, *op. cit.*, p.54.

Figura 6. Elia Kazan em frente ao Actors Studio (1955)

Fonte: Fotografia de Roy Schatt (1909-2002)

Desde seus primórdios, com sede na West 48th Street em Nova York, segundo descrição de Robert H. Hethmon em seu livro *El Método del Actors Studio*, o Actors Studio funciona como uma corporação educativa sem fins comerciais. Financiada exclusivamente por contribuintes, durante a maior parte dos seus primeiros quatorze anos, o estúdio foi gerenciado por Kazan, Crawford, Strasberg, o procurador William Fitelson, e um imobiliário chamado John Stuart Dudley. A longevidade do projeto não seria possível “sem os esforços desinteressados de, literalmente, centenas de pessoas”, entre professores, diretores, atores, doadores e os sócios que “doaram talento, tempo, trabalho e habilidade artística.”¹⁷¹

Retomando os dois primeiros anos, antes da chegada de Strasberg, o Actors Studio funcionava da seguinte maneira: duas horas de aulas avançadas conduzidas por Robert Lewis às segundas, quartas e sextas, e duas horas de aulas para iniciantes conduzidas por Kazan às terças e sextas-feiras. Consta que o contato de Marlon Brando e James Dean com o Actors Studio ocorrera sobretudo nesses dois primeiros anos de formação e, não à toa, ambos se destacaram no início de suas carreiras sob a direção de Kazan, tanto no teatro como no cinema. O intuito do Actors nunca foi se constituir como um grupo de teatro, embora atores que participavam das aulas eram convidados para produções teatrais ou cinematográficas.

A maneira como Lewis e Kazan conduziam suas aulas eram bastante distintas. Embora ambos se apoiassem no conhecimento que tinham adquirido em relação ao *Sistema* de Stanislavski e nas pesquisas do GT, eles enfatizavam diferentes aspectos técnicos, e não se

¹⁷¹ HETHMON, Robert H. *El método del Actors Studio*, op. cit., p. 17.

colocavam como representantes do método de Stanislavski. Nas palavras de Garfield: “Nas aulas com Lewis, era o método de Lewis sendo elaborado; nas aulas com Kazan, era o método de Kazan.”¹⁷² Em relação a Kazan, Garfield acrescenta: “trabalhar com Kazan era extremamente excitante; era pura adrenalina e os atores também eram energizados pela intensidade dele. [...] Ele improvisava muito. [Por exemplo, do nada] ele jogava um molho de chaves para um aluno e lhe pedia para improvisar com elas.”¹⁷³

Com o passar do tempo, tanto Lewis quanto Kazan começaram a ter dificuldades em conciliarem as aulas fixas semanais com suas próprias carreiras. Lewis abandona o estúdio em meados de 1948/9 e, a fim de não interromper a empreitada “*sui generis*”, como Kazan a definia, ele convida Lee Strasberg para assumir o papel de mentor do Actors Studio no outono de 1949. O fato de Strasberg não estar presente desde o início da formação está relacionado com seu trabalho anterior no GT, que enfatizava sobretudo “a experiência pessoal do ator, estimulada por meios de exercícios de memória”¹⁷⁴, o grande receio de Kazan. Por outro lado, Strasberg “sentia que Kazan enfatizava as ‘ações físicas’ de maneira desproporcional em relação a outros elementos do Método, como por exemplo o trabalho sensorial.”¹⁷⁵

Nota-se que essa disputa entre enfatizar, a partir do Sistema de Stanislavski, as “ações físicas” ou a “memória afetiva” é uma questão antiga que perdura até hoje entre tantos pesquisadores. Mas, independentemente dessas desavenças de enfoque, Kazan acreditava que Strasberg era melhor professor do que ele. Tanto que, poucos anos depois, em 1951, Strasberg é nomeado como diretor artístico. A partir de então, algumas mudanças significativas ocorreram, conforme descreve Hirsch:

Uma vez que Strasberg assumiu o comando, as reuniões de terça e sexta-feira tornaram-se a alma do Estúdio – e assim persistiu desde então – onde, das onze às treze horas, Strasberg falava sobre atuar. Não eram aulas, mas sessões, e os atores que interpretavam cenas para Strasberg não eram estudantes, mas profissionais. Strasberg dizia que não era um professor, mas um moderador que trabalhava junto com os membros do Studio, pesquisando conjuntamente os problemas do ator. Strasberg deixava claro que o Studio não era uma escola, mas um laboratório para os atores que já tinham treinamento de voz e corpo; e que agora estavam prontos para fazer o trabalho interno, verificando o que obstruía a fluência de sua expressividade.¹⁷⁶

¹⁷² GARFIELD, David. *A Player's place*, *op. cit.*, p.56.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.82.

¹⁷⁶ HIRSCH, Foster. *A Method to their Madness*, *op. cit.*, p. 124.

Figura 7. Lee Strasberg em uma das sessões do Actors Studio (1955)

Fonte: Fotografia de Dennis Stock

No Actors Studio, Lee tem a oportunidade de aprofundar e experimentar o seu método. As suas sessões eram divididas da seguinte forma: a primeira parte consistia em aula teórica, na qual ele palestrava sobre alguns princípios, e a segunda parte era prática, onde os atores apresentavam as cenas. Ao término, eles conversavam sobre o idealismo de Stanislavski e sobre o procedimento de trabalho na Broadway, além de debates sobre os trabalhos apresentados. Na parte prática, os próprios atores indicavam o que iriam trabalhar na apresentação das cenas, e as análises eram feitas apenas segundo essa indicação. Por exemplo, os atores podiam focar mais na improvisação, ou nos momentos privados das personagens, ou na memória afetiva, ou nas ações físicas, ou no controle da ansiedade; e os moderadores só analisavam se o desafio proposto tinha sido cumprido, sem entrar no mérito da eficiência da apresentação da cena¹⁷⁷. Posteriormente, os atores tinham a oportunidade de retrabalharem as cenas em outras sessões, seguindo a mesma lógica de indicar qual era o enfoque e se propondo novos desafios.

Além de Strasberg, havia sessões com outros moderadores, entre os mais famosos: Shelley Winters, Frank Corsaro, Arthur Penn, Estelle Parsons, Ellen Burstyn, Eli Wallach, Lee Grant, Vivian Nathan e, naturalmente, Elia Kazan. Cada moderador tinha seu modo de condução, estilo e personalidade individuais, mas o método de Strasberg prevalecia

¹⁷⁷ HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness**, *op. cit.*, p. 136.

estruturalmente. E a grande maioria comentava apenas o trabalho dos atores, auxiliando-os a atingirem seus objetivos enquanto intérpretes e pesquisadores. O único que fugia da dinâmica estabelecida era Kazan que, além de fazer observações pontuais sobre as atuações, acabava também dirigindo as cenas, conduzindo os atores sob o ponto de vista do diretor. As sessões que ele passou a comandar, depois que Lee assumiu, eram esporádicas e extremamente concorridas, visto que ele já estava se tornando um diretor consagrado na Broadway e em Hollywood¹⁷⁸, o que alimentava a esperança dos participantes em serem convidados a atuarem em seus projetos.

Tal esperança foi ainda mais potencializada em 1957, quando Kazan é convidado a se tornar co-diretor teatral do *Lincoln Center Board*. O convite não incluiu Lee Strasberg na formação do *Center's Repertory Theatre* e abalou a parceria dos dois durante muitos anos. E paralelamente, conforme dito anteriormente, embora o objetivo inicial do Actors Studio não fosse produzir peças, em um momento de crise financeira inaugura-se um ambicioso projeto: *The Actors Studio Theatre*. Segundo Robert H. Hethmon,

Quando em 1962 organizou-se *The Actors Studio Theatre*, isso representou, entre outras coisas, o culminar de um trabalho que precede o Studio. Como Kazan me disse em 1961: "O Actors Studio é, obviamente, a continuação de uma tradição representada pela existência do *Group Theatre*, e um dos objetivos para a sua formação era que eu não queria que aquela tradição desaparecesse." ¹⁷⁹

Com o aporte de alguns investidores, o Studio produziu seis peças teatrais ao longo de dois anos, sendo a primeira *Strange Interlude* de Eugene O'Neill, em 1963, e a última *Three Sisters*, de Tchekhov. Todas as peças fracassaram financeiramente, embora algumas tivessem obtido boa repercussão de crítica e público, com exceção da última produção, dirigida por Lee Strasberg. Obviamente que a montagem americana do famoso autor russo e dirigido pelo grande mentor do Actors era a produção mais aguardada e mais passível de críticas. Mas nenhuma injustiça por parte da crítica ocorreu em relação ao fracasso da montagem, que teve o seu apogeu em junho de 1965 no *World Theatre Season* em Londres, após temporada em Nova York. O próprio Lee reconheceu sua falha: "Fui forçado a concordar com a posição ignominiosa dos críticos: não houve nada pior que essa montagem." ¹⁸⁰

¹⁷⁸ Na época, ele era considerado como "o único diretor regularmente empregado tanto em Hollywood, como na Broadway." JONES, David Richard. **Great directors at work**. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1986, p. 154.

¹⁷⁹ HETHMON, Robert H. **El método del Actors Studio**, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸⁰ HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness**, *op. cit.*, p. 290

Fracassos e sucessos à parte, a parceria entre Kazan e Strasberg consolidava a eficácia do método pesquisado, pois enquanto Strasberg era um grande professor, Kazan concretizava seus ensinamentos nas suas peças e filmes. Nas palavras de Geraldine Page, uma das mais importantes atrizes do Actors:

Lee invejava e admirava Kazan [...] Quando dirigiu, queria provar que poderia ser forte e comercial como Kazan. Ele queria ser Gadge quando dirigia; e Gadge achava que Lee era um professor, não um diretor. [...] Gadge é um diretor nato, mas ele queria ser como Harold Clurman e se sentar e conversar sobre a peça. Harold falava sobre a peça e a personagem lindamente, mas ele não dava nada para se levantar e tentar. Gadge era tão vívido – algumas palavras dele, e você mal podia esperar para se levantar e ir trabalhar. Era tudo estranho e esquizofrênico, Lee querendo ser Gadge, que queria ser Harold.¹⁸¹

Destacarei, mais adiante, quais metodologias de trabalho eram utilizadas por Kazan que potencializavam o método que Strasberg tanto investigava nas sessões do Actors. Por enquanto, vale apenas ressaltar que as pesquisas do Actors Studio consolidaram “uma distinção especial na história das artes cênicas na América do século XX: sendo o centro da controvérsia sobre o significado estético de uma criação”, e “nunca antes os Estados Unidos testemunharam o tipo de conflito sobre uma metodologia ou as técnicas de uma arte como a inspirada pelo Método.”¹⁸²

2.3 O Método

Apesar do termo Método ser mais usualmente associado a Lee Strasberg e ao Actors Studio, segundo Harold Clurman¹⁸³, o Método americano foi desenvolvido ao longo dos anos em colaboração com todos os atores, diretores e instrutores, desde a formação do *American Lab Theatre* até a continuação da pesquisa no GT e, por fim, na formação do Actors Studio. E o Método nada mais seria do que uma livre apropriação do sistema de Stanislavski em combinação com o trabalho de seu pupilo Eugene Vakhtangov¹⁸⁴, sob os moldes americanos.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 262-263.

¹⁸² GARFIELD, David. *A Player's place*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁸³ “O ‘Método’ em si é um meio para formar atores, bem como uma técnica utilizada pelos atores para trabalharem de maneira compartimentada.” In: HODGE, Alison. *Actor Training* / edited by Alison Hodge – 2ª ed. Londres: Taylor & Francis, 2010, p. 144.

¹⁸⁴ Vakhtangov, um dos mais importantes nomes da vanguarda russa, foi um ator, diretor e pedagogo, discípulo de Stanislavski e simpatizante das ideias de Meyerhold. Juntamente com Stanislavski e Sulerjitski (outro discípulo notório de Stanislavski), Vakhtangov elaborou o projeto do Primeiro Estúdio e participou das atividades desde a sua fundação. “Segundo o próprio Stanislavski, as duas pessoas que mais conheciam seu

Vale lembrar que, desde o primeiro contato de Boleslávski com a cena americana, constatou-se que “os atores americanos tinham um pragmatismo mais acentuado” e “Boleslávski aplicaria seu método procurando um caminho mais curto e mais direto para a consecução dos objetivos e do resultado final da cena.”¹⁸⁵ Por conta disso, embora a base do Método seja o Sistema de Stanislavski, não se pode compará-los sob o mesmo viés, visto que os americanos criaram uma metodologia própria de trabalho.

Dentre todos os pesquisadores que trabalharam conjuntamente na formação do Método americano, destacam-se três professores que inclusive abriram diferentes escolas: Lee Strasberg (1901-1982), Stella Adler (1901-1992) e Sanford Meisner (1905-1997). Segundo David Krasner, em capítulo para o livro *Actor Training*, em suas versões próprias, o Método avançou por três caminhos distintos: o de Strasberg (*Actors Studio*) com maior ênfase na psicologia, na verdade e na emoção; o de Adler (*Stella Adler Conservatory*) com ênfase na dramaturgia, na imaginação e nas ações físicas; e o de Meisner (*Neighborhood Playhouse*) com enfoque no comportamento humano, nas relações e na realidade do fazer.¹⁸⁶

Ainda que cada um desses três tenha aprofundado o Método a partir de abordagens distintas, é possível identificar alguns princípios fundamentais que os une. Segundo levantamento de Krasner, e levando-se em consideração que a matriz de desenvolvimento é a mesma, o elo em comum entre todos teriam esses dez princípios essenciais:

1. O ator deve *justificar* cada palavra, ação e relação no palco. O ator se move e fala espontaneamente, mas tudo é pensado durante os ensaios para garantir a máxima ênfase na *motivação*.
2. Ao encontrar a motivação da personagem, os atores procuram os *objetivos*, *ações* e *intenções*. Os atores descobrem o *super-objetivo* da personagem, ou ‘*espinha dorsal*’, que motiva todas as ações no palco.
3. O super-objetivo da personagem deve ter um sentido de *urgência*: cada ação e objetivo devem ter um imediatismo (‘o quanto você quer alcançar o objetivo e quais as consequências se você não o atingir?’). Isso inclui a criação de *obstáculos* que impedem o fácil acesso para se alcançar o objetivo. O trabalho de urgência deve surgir do *relaxamento*, da *concentração* e da *seleção criativa* (escolhas) dos objetivos.
4. Para apoiar o objetivo, o ator cria o *subtexto*, ou seja, os processos de pensamento que motivam as ações da personagem. Cada palavra em uma peça tem uma base subjacente, não-verbal, que informa e apoia a palavra escrita pelo dramaturgo. As palavras do dramaturgo servem apenas como um plano de superfície; o subtexto é que fornece o sentido interior das palavras.
5. Ao encontrar o subtexto, o ator deve rejeitar as generalizações, e enfatizar as *circunstâncias específicas* da peça, desde a época em que se passa, os

“sistema” eram Sulerjitski e Vakhtangov”. In: SILVA, Andréia Elisete Barros. **Vakhtangov em busca da teatralidade**. Campinas: [s.n], 2008, p. 26.

¹⁸⁵ VÁSSINA, Elena. **Stanislávski: vida, obra e Sistema**, *op. cit.*, p. 96.

¹⁸⁶ HODGE, Alison. **Actor Training**, *op. cit.*, p. 144.

maneirismos sociais, até a forma como uma personagem se comporta, vive e se relaciona com as outras personagens e situações.

6. Ao definir as circunstâncias dadas, os atores se comportam como se estivessem vivendo a situação da peça. Ao fazê-lo, o ator deve se concentrar na sua *imaginação*, *especificando* as escolhas criativas que irão aprimorar o texto e criar ideias convincentes que estão por trás das palavras.

7. A ênfase deve estar no *comportamento verídico*; os sentimentos nunca devem ser apenas ‘indicados’. Ao invés disso, o ator deve trabalhar a partir de suas paixões e emoções, muitas vezes referidas no Método como um trabalho “de dentro para fora”. O diretor e ex-membro do Group Theatre, Elia Kazan, com base nas teorias de Vakhtangov, escreveu que, para os atores do Método, a experiência no palco ‘deve ser real, e não apenas sugerida pela imitação externa; o ator deve vivenciar a mesma coisa que a personagem que ele interpreta vivencia; a emoção deve ser real, não fingida; deve estar acontecendo, não sendo apenas indicada.’

8. Para alcançar a experiência dos sentimentos reais, o ator trabalha *momento-a-momento* no *impulso*, falando e escutando como se os eventos no palco realmente estivessem acontecendo naquele momento. Na Método, a caracterização não é fixa, é uma resposta fluida e espontânea aos eventos ocorrentes no palco. Strasberg explica que o ator tem que saber o que vai fazer quando está no palco, mas ainda assim deve permitir-se fazê-lo como se fosse a primeira vez que faz. Isso significa que o corpo, a voz, todas as facetas da expressão, devem seguir as mudanças naturais do impulso; mesmo que o ator se repita, a força dos impulsos pode mudar de um dia para o outro.

9. Os ensaios exigem *improvisação* do texto dramático – palavras inventadas ou sem sentido¹⁸⁷ (Strasberg), palavras parafraseadas (Adler) ou exercícios de repetição (Meisner) – encorajando o ator a investir em uma interpretação estritamente pessoal, libertando-o assim de uma dependência das palavras.

10. E finalmente, o ator deve *personalizar* a sua personagem, isto é, extrair de si mesmo, da sua realidade emocional, psicológica ou imaginativa, as suas memórias, experiências de vida e observações que se correlacionam com o papel.¹⁸⁸

Tanto Strasberg, como Adler e Meisner, desenvolveram um leque de exercícios específicos para alcançar esses objetivos essenciais do Método, e há publicações que contemplam a metodologia de cada um, entre as mais importantes: *Um sonho de Paixão*, de Lee Strasberg, e *The Lee Strasberg Notes*, organizado por Lola Cohen; *Técnica da Representação Teatral*, de Stella Adler, e *The Art of Acting*, de Howard Kissel e Stella Adler; e *Sanford Meisner on Acting*, de Meisner. Não cabe aqui aprofundar os caminhos de cada um, mas vale destacar a polêmica de um dos exercícios mais controversos, e que gerou a cisão definitiva desses três professores: o exercício da memória afetiva.

¹⁸⁷ O autor nomeia como “*gibberish*”, que seria um exercício proposto por Strasberg onde os atores inventam um idioma que não existe. Stanislavski, por sua vez, nomeava como “*tatatiração*”, um processo semelhante ao momento em que não se lembra da palavra de uma música e se emitem sons sem sentido. A ideia por trás dessas nomenclaturas é que o ator se concentre mais no subtexto do que nas palavras do texto.

¹⁸⁸ HODGE, Alison. *Actor Training*, op. cit., p. 145 -146.

2.4 A memória afetiva

Como se sabe, Stanislavski emprestou o termo “memória afetiva” do filósofo e psicólogo francês Théodule-Armand Ribot (1839-1916), a partir de seus estudos nos livros: *La Psychologie de l'attention*, *La Logique des sentiments* e *Problèmes de psychologie affective*¹⁸⁹. Segundo Aimar Labaki e Elena Vássina:

Stanislavski elabora então a ideia de que o ator pode e deve viver o papel não com os sentimentos alheios, mas com seus próprios. Justamente com a ajuda de sua própria memória afetiva o ator ressuscitaria dentro de si as vivências, necessárias para determinada cena e vividas por ele em circunstâncias semelhantes em sua própria vida. O estudo das obras teóricas de Ribot o ajudou a compreender a ligação entre memória afetiva e memória dos órgãos dos sentidos – que atinge “todo o ser” do ator. Essa ligação tornou-se a base para a elaboração dos métodos de uso da memória afetiva nas artes cênicas.¹⁹⁰

Os autores também reiteram o equívoco de se separar o Sistema de Stanislavski em dois períodos, sendo “a primeira etapa de um Stanislavski jovem, dedicada principalmente à memória afetiva, e a segunda, do ‘último’ Stanislavski, que se foca nas ações físicas.”¹⁹¹ A partir de novos manuscritos traduzidos diretamente do russo para o português, fica claro que Stanislavski nunca dissociou a memória afetiva das ações físicas, sendo que essas duas abordagens aparentemente contraditórias são, na verdade, complementares na visão do mestre russo. Outro aspecto relevante a se destacar é a mudança do termo “memória afetiva” para “memória emocional”, o que talvez tenha contribuído para a visão de que o Sistema de Stanislavski estaria dividido em dois períodos. Tal mudança de nomenclatura, porém, seria apenas um ajuste à linha ideológica de Stalin que, no contexto da publicação dos livros de Stanislavski (por volta de 1930, portanto, pós-revolução), não tornava admissível qualquer referência à psicologia burguesa.

Isso posto, a apropriação de Lee Strasberg em relação à memória afetiva não seria tampouco um equívoco de abordagem do Sistema de Stanislavski, como se costuma dizer. E ambos concordam que a memória afetiva (ou emotiva) deve ser sempre “velha”¹⁹², antiga,

¹⁸⁹ Um estudo detalhado das anotações de Stanislavski nesses respectivos livros pode ser encontrado no livro *Stanislavski Vida e Obra* de Elena Vássina e Aimar Labaki, *op. cit.*, p. 109.

¹⁹⁰ VÁSSINA, Elena. *Stanislávski: vida, obra e Sistema*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 108.

¹⁹² Strasberg é ainda mais específico em relação ao tempo: “Geralmente começamos com memórias de cinco ou seis anos, então, quanto mais velha for a experiência, melhor. Trabalhamos com um limite de sete anos. Se uma memória durou sete anos ou mais e é recapturada, ela é permanentemente reativável.” STRASBERG, Lee. *The Lee Strasberg Notes* / compiladas e editadas por Lola Cohen. Nova York: Routledge, 2010, p. 29.

para que o exercício não se transforme em uma sessão de terapia (ou psicodrama) dos atores, pois só o tempo poderia filtrar a essência do que deve ser lembrado, transformando a realidade em arte, em criação. Nas palavras de Stanislavski:

O uso dessa memória emocional em cena não se dá de maneira direta, nem completa. Não apenas porque não temos acesso a ela sempre e como queremos, mas também porque o trabalho de criação consiste em basear-se no real para construir algo (no caso do ator, a personagem) usando as próprias emoções e memórias para completá-lo.¹⁹³

Basicamente o que Stanislavski defende, e o que Strasberg desenvolve com afinco, é a ideia de que o ator “não pode fugir de si mesmo”, pois todo o material de criação que ele dispõe sempre estará em sua própria vivência, ou seja, nas suas próprias emoções. Não existe personagem, existe o ator vivenciando experiências análogas ao papel, “mas esses sentimentos pertencem ao ator mesmo, e não à personagem que foi criada pelo poeta.”¹⁹⁴

Strasberg, então, parte dessa premissa e subdivide a memória em duas partes: a memória sensorial (ligada aos sentidos) e a memória afetiva (relacionada à emoção propriamente dita). Para acessá-las, ele cria uma série de exercícios que têm como base (a grosso modo) o relaxamento, a concentração e a imaginação, que deveriam ser praticados pelos atores constantemente para que eles aprendessem a ter controle de suas emoções no palco, e pudessem acessá-las conforme suas necessidades.¹⁹⁵ Strasberg insistia que o ator “deve usar a memória emocional. Caso contrário, o ator apenas repete a expressão externa da personagem.”¹⁹⁶ E o caminho para se atingir ambos os tipos de memórias seria o mesmo, a diferença entre uma e outra estando relacionada apenas ao seu grau de intensidade:

Eu acredito que as emoções e os sentidos funcionam exatamente da mesma maneira. Há apenas uma diferença. A emoção é a sensação em um grau de maior intensidade. Quando algo te machuca você diz: “Sinto um pouco de dor.” Quando algo o machuca fortemente e você chora, você diz: “Oh Deus, foi tão terrível”. Qual é a diferença? Não há diferença na dor, exceto na gradação. Você diz: “Eu gosto dessa pessoa”, e quando você diz: “Eu amo essa pessoa?” Quando é mais do que gostar de uma pessoa; isso avança para um certo grau e então você a “ama”. Agora, quando você não gosta de alguém, você pode até conversar com ele. Você não vai lhe puxar a barba. Em um certo grau, no entanto, você simplesmente não gosta dele - você o odeia. Qual é a diferença? É uma diferença de grau. Isso é difícil de

¹⁹³ VÁSSINA, Elena. **Stanislávski: vida, obra e Sistema**, *op. cit.*, p. 310.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 310.

¹⁹⁵ Toda a série de exercícios propostos por Strasberg podem ser encontrados no livro *The Lee Strasberg Notes*, *op. cit.*

¹⁹⁶ HODGE, Alison. **Actor Training**, *op. cit.*, p. 151.

entender, mas devido à minha experiência russa com Stanislavski, fui educado de maneira dialética.¹⁹⁷

A dialética a que Strasberg se refere é a capacidade do ator de se entregar às suas emoções e também ter controle sobre elas, ou seja, ter domínio sobre o seu sentimento e sua expressão. Esta é uma equação difícil de se resolver, já que “quando o ator estiver próximo do momento da reação emocional mais intensa, seu corpo frequentemente revelará uma contra-tensão mais intensa para impedi-la; (pois) ninguém gosta de reviver experiências intensas.”¹⁹⁸ Para tal, Strasberg desenvolve um exercício chamado “*speaking out*”, onde o ator diz em voz alta, durante a execução de uma cena, quais tensões, medos e sentimentos o impedem de executar uma ação ou atingir uma determinada emoção. Dessa maneira, ao revelar suas dificuldades em voz alta, o ator desbloquearia o sentimento que ele precisa alcançar em cena. Esse procedimento

[...] demonstra o uso da “dupla consciência” do ator, ou seja, sua capacidade em estar “dentro” e “fora” da peça ao mesmo tempo. Strasberg, assim como Stanislavski, sustenta que o intérprete deve ser tanto o ator como o observador. Nas palavras de Tommaso Salvini, “um ator vive, chora, ri no palco, mas enquanto ele chora e ri, ele observa suas próprias lágrimas ou sua alegria. É essa dupla existência, esse equilíbrio entre vida e ação que produz a arte.”¹⁹⁹

Essa questão da “dupla consciência” do ator, o grande paradoxo preconizado por Diderot, é o maior dos desafios a ser conquistado na atuação, pois “se ele [ator] é ele quando representa, como deixará de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se?”²⁰⁰ Diderot defendia o domínio total da expressão física e externa, em contraponto à emoção ou aos estados de alma²⁰¹; mas Stanislavski e Strasberg, acreditavam que a expressão poderia ser arquitetada concomitante ao domínio da emoção, priorizando também o controle do ator sobre si mesmo no ato de criação. Para tal, seria necessário o desenvolvimento de um treinamento que capacitasse o ator a reviver e repetir suas emoções. E, uma vez que o ator tivesse esse controle para usufruir de suas reais

¹⁹⁷ STRASBERG, Lee. **The Lee Strasberg Notes**, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹⁸ STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 144.

¹⁹⁹ GARFIELD, David. **A Player's place**, *op. cit.*, p. 171.

²⁰⁰ DIDEROT, Denis. **Textos escolhidos/Diderot**; tradução e notas de Marilena Chauí, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 357.

²⁰¹ “O que me confirma minha opinião é a desigualdade dos atores que representam com alma. Não espereis da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime. Hão de falhar amanhã na passagem onde hoje primaram; em compensação, hão de primar naquela em que falharam na véspera.” In: *Ibid.*, p. 357.

emoções no ato criativo, outro problema se somava: a questão da repetição a cada apresentação. Stanislavski tenta sistematizar esse problema da seguinte maneira:

Repetir um sentimento que se viveu por acaso em cena é como tentar reviver uma flor morta. Não é melhor se dedicar a cultivar algo novo, em vez de reanimar o que já se extinguiu? O que é preciso fazer para isso? Antes de tudo, não se deve pensar na flor em si mesma, mas regar suas raízes, ou plantar uma nova semente e cultivar outra flor. [...]
Não pensar no sentimento, mas no que o faz surgir, dentro das condições que originaram essa vivência. [...] Aí, a natureza criará um novo sentimento, análogo ao vivido.²⁰²

A chave para se atingir tal procedimento, a meu ver, talvez seja dada por Strasberg quando ele justamente questiona a eficácia do “mágico se” ou “se criativo”, um dos princípios fundamentais de Stanislavski. O “se criativo” consistiria basicamente no ator colocar-se na situação das circunstâncias propostas da peça, ou seja, como ele se comportaria, o que faria, como se sentiria, como reagiria *se fosse* a personagem. Strasberg, inspirado pela atualização de Vakhtangov, afirma ser mais eficaz substituir as motivações da personagem pelas motivações reais do ator; acreditando que o ator não deve pensar exatamente o que a personagem deveria estar pensando. Ou seja, o mais importante é que o ator esteja pensando em algo real e concreto no ato de representação, e não no pensamento “faz-de-conta” como Stanislavski propunha. Esta questão talvez seja ainda mais contundente do que o uso da memória afetiva no Método de Strasberg, sendo uma premissa que ele cita repetidas vezes em seu livro *Um sonho de Paixão*:

[...] não importa tanto o que o ator pensa, mas o fato de que esteja realmente pensando em alguma coisa que seja verdadeira para ele naquele momento particular. O pensamento faz-de-conta, que pode coincidir com a peça, não é suficientemente real, embora possa servir para enganar a plateia.²⁰³

Nesse sentido, pressupõe-se que até mesmo o uso da memória afetiva durante o ato de representação poderia transformar a memória de uma emoção em um pensamento “faz-de-conta”. Strasberg não faz essa relação, mas podemos chegar a essa conclusão quando ele descreve os comentários de alguns atores quando executam uma boa representação, e se lembram de “pensamentos completamente estranhos ao assunto com que o personagem deveria estar preocupado naquele momento (como por exemplo): onde irá jantar, quando

²⁰² VÁSSINA, Elena. **Stanislávski: vida, obra e Sistema**, *op. cit.*, p. 310.

²⁰³ STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão**, *op. cit.*, p. 139.

enviar roupas à lavanderia, etc.”²⁰⁴ Ou seja, além dos pensamentos análogos para se atingir a emoção correlata da personagem, existem outros pensamentos reais e concretos que não fazem analogia com nada que o ator/personagem está representando. Esse aspecto também nos remete a Diderot, quando ele analisa o trabalho de uma determinada atriz: “Ela sobe ao palco sem saber o que irá dizer; a metade do tempo, não sabe o que diz, mas chega um momento sublime. [...] Não se sabe de onde semelhantes traços provêm; eles se parecem com a inspiração.”²⁰⁵

Dessa maneira, creio que a questão da imaginação seja o melhor trampolim para se atingir esses momentos de “inspiração”, pois “tanto Stanislavski quanto Vakhtangov chamavam atenção para o fato de que a realidade literal muitas vezes não se encontra sob o domínio do ator. Somente a realidade imaginária pode ser criada e, portanto, controlada pelo ator.”²⁰⁶ Sendo assim, memória e imaginação podem estar agrupadas em um mesmo campo, e subentende-se porque ambos, Stanislavski e Strasberg, reforçam tanto a ideia de que o uso da memória afetiva só é eficiente em relação às memórias muito antigas. Até que ponto a memória confunde-se com a imaginação do ator é um terreno pantanoso, pois, como o próprio Stanislavski define: “o tempo é um filtro magnífico que purifica as memórias dos sentimentos vivenciados. E, ainda por cima, o tempo é um maravilhoso artista. Ele não apenas purifica, mas também sabe poetizar as memórias.”²⁰⁷

Posto isso, de certa maneira, pode-se afirmar que memória e imaginação são consideradas praticamente *a mesma coisa* para ambos. O mais importante na criação de um papel é o ator se utilizar de suas próprias experiências, sejam elas reais ou inventadas, porque, afinal de contas, “o instrumento do ator [...] é ele mesmo; trabalha com as mesmas áreas emocionais que usa na sua vida real. [...] O ator é tanto o artista quanto o instrumento. Em outras palavras, violinista e violino a um só tempo.”²⁰⁸ Diferentemente de um escritor, um compositor ou um pintor, o material de trabalho do ator é o próprio ator e, talvez, a defesa da memória afetiva seja simplesmente para embasar um processo que não tem como estar dissociado do ato de criação. David Garfield sintetiza essa discussão da seguinte maneira:

Tanto para Stanislavski quanto para Vakhtangov, a memória afetiva era o conceito central, pois foi o que tornou possível ampliar a habilidade do ator de realmente experimentar no palco. A maioria das atuações envolve um tipo

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 114.

²⁰⁵ DIDEROT, Denis. **Textos escolhidos/Diderot**, *op. cit.*, p. 359.

²⁰⁶ STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão**, *op. cit.*, p. 97.

²⁰⁷ VÁSSINA, Elena. **Stanislávski: vida, obra e Sistema**, *op. cit.*, p. 309.

²⁰⁸ STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão**, *op. cit.*, p. 152.

de pensamento que leva ao desempenho indicado, ou seja, o ator tem uma ideia de como deveria olhar ou o que deveria estar fazendo, e executa a imagem da melhor maneira possível. [...] Seus processos mentais são circuitos fechados que não impulsionam diretamente o comportamento através do sistema nervoso. O ator, na realidade, executa um comportamento preconcebido ou clichê, mais ou menos habilidoso, dependendo do seu talento e experiência. Tal ação, em suma, tende a ser *sobre* o comportamento e os estados de espírito, em vez de comportamento e estados de espírito em si mesmos. Mas quando a memória afetiva é provocada, o movimento dos processos mentais causam respostas psicofísicas.²⁰⁹

Tais respostas psicofísicas seriam responsáveis pela expressão do comportamento emocional e físico do ator em cena e, conseqüentemente, conduziriam a uma experiência de visceralidade para o ator e para o público. E era nisso que Strasberg também insistia, pois só a verdade e a verossimilhança plena transformam a atuação em uma arte realmente criativa.

Strasberg tornou-se uma figura polêmica ao experimentar alguns procedimentos que foram julgados como “invasivos” pelos atores em sua pesquisa sobre a memória afetiva, sobretudo no período em que esteve no GT. Em seus escritos, ele minimiza esses procedimentos e amplia sua visão em relação ao próprio exercício. De toda forma, sua contribuição foi muito mais ampla que este exercício em si. Para além das divergências entre os principais colaboradores (Adler, Meisner e Strasberg), concentremos nos procedimentos e resultados alcançados pelos atores que entraram em contato com o Método – considerando que o Método em si, como dito anteriormente, é apenas uma nomenclatura que engloba a pesquisa de todos esses colaboradores ao longo dos anos. E para exemplificar melhor os resultados que o Método atingiu, incluo aqui as contribuições de Elia Kazan, tanto no teatro como no cinema.

2.5 A consolidação do Método do Actors Studio: Kazan/ Tennessee/ Brando

Como moderador do Actors Studio e ex-ator integrante do GT²¹⁰, Kazan seguia os preceitos do Método, mas de acordo com o seu ponto de vista. De toda forma, no livro *Tennessee Williams and Elia Kazan: A Collaboration in the Theatre*, de Brenda Murphy (a primeira a se debruçar profundamente sobre a parceria entre os dois), há relatos sobre o

²⁰⁹ GARFIELD, David. *A Player's place*, *op. cit.*, p. 17.

²¹⁰ “Kazan tornou-se um dos atores mais proeminentes do Grupo. [...] Como Eddie Fuseli em *Golden Boy*, segundo Brooks Atkinson do *New York Times*, ele parecia “um dos atores mais excitantes da América”. Os termos que Kazan usa para descrever sua atuação são caracteristicamente reducionistas (‘estreito’, ‘bom’, mas não ‘ótimo’), embora ele dissesse com ironia: “Eu estava endiabrado, a todo vapor.” Outro homem na posição de Kazan poderia ter seguido a carreira de ator quando o Grupo se separou em 1941.” In: JONES, David Richard. *Great directors at work*, *op. cit.*, p. 155.

quanto o trabalho de Lee Strasberg e Harold Clurman balizaram a formação de Kazan tanto como ator quanto como diretor. Por exemplo:

[...] Kazan sempre reconheceu que sua principal influência era o trabalho do *Group Theater*. “Eu devo muito a Lee”, ele dizia, “e ao movimento que ele e Harold iniciaram, o *Group*, tudo”. Com Strasberg, ele aprendeu a ser um ator e, conseqüentemente, “aprendeu a nunca ter medo de atores, então eu nunca os tratei... como peças de um jogo a serem movidas segundo minha vontade.” Com Clurman, ele aprendeu o respeito pelo ator e a personagem, a capacidade de inspirar os atores a fazer mais do que eles pensavam que seriam capazes, a atitude colaborativa em relação à produção e a rejeição de uma postura autoritária. Foram essas qualidades que fizeram com que os atores considerassem Kazan o diretor ideal para o ator.²¹¹

Para exemplificar essa influência, irei me debruçar sobre a montagem teatral de 1947 de *A Streetcar Named Desire* (*Um bonde chamado desejo*), de Tennessee Williams, e sua adaptação cinematográfica em 1951. Em ambas as produções, mais um nome em comum, além do de Elia Kazan: Marlon Brando, o ator símbolo do Método, no papel de Stanley Kowalsky.

A primeira questão a ser ressaltada é o modelo de produção da Broadway que, até os anos 1930/40, funcionava na lógica do produtor com pleno domínio sobre as diretrizes da peça a ser encenada, e cujo interesse se baseava no sucesso comercial. O dramaturgo, depois de passar pelo crivo das correções feitas pelo produtor sobre sua obra, era afastado dos ensaios e cabia ao diretor apenas seguir as ordens pré-estabelecidas. Quando Tennessee Williams assiste a montagem de *All My Sons*, de Arthur Miller, dirigido por Elia Kazan²¹², e impressionado com a vitalidade da encenação, não titubeia em escolhê-lo como o único diretor possível para *A Streetcar Named Desire*. Williams insistiu veementemente com os produtores que só autorizaria sua montagem sob a direção de Kazan. Porém, a negociação entre a produção e o novo diretor não foi tão simples, já que uma das exigências de Elia Kazan para aceitar o convite era justamente a mudança nas regras de produção da Broadway.

Inspirado, talvez, pelo modelo de colaboração entre Tchecov e Stanislavski no TAM²¹³, Kazan defendia que o dramaturgo deveria participar ativamente no processo de

²¹¹ MURPHY, Brenda. *Tennessee Williams and Elia Kazan: A Collaboration in the Theatre*. Cambridge University Press, 1992, p. 12.

²¹² “Na montagem *All My Sons*, de Arthur Miller, que estreou no início de 1947, Kazan recebeu seu primeiro crédito como ‘diretor-produtor’ e ganhou o primeiro *Tony Award* concedido pelo *American Theatre Wing* a um diretor.” In: **Great directors**, *op. cit.*, p. 156.

²¹³ Raymond Williams, no livro *Drama em cena*, ao comparar o texto original de Tchecov e o “caderno de direção” (*production score*) de Stanislavski, descreve que “a fala dramática é de Tchecov, mas a maioria das ações que a acompanham é de Stanislavski” (2010, p. 161). Ou seja, aquilo que o dramaturgo deixava em aberto,

produção, ampliando sua colaboração com o diretor e os atores, e revisando a peça durante o processo de ensaio. Sua teoria era que "o teatro não era uma forma exclusivamente literária", onde o autor entregava o texto e seu trabalho estava concluído; a equipe técnica, a direção, e os atores poderiam colaborar com sugestões até que o autor de fato concluísse sua obra. Inclusive, muito já se especulou sobre uma possível co-autoria de Kazan sobre as obras encenadas de Williams²¹⁴, uma vez que seu esquema de trabalho lhe outorgava sempre a palavra final. Segundo John Lahr, famoso crítico do teatro estadunidense, o posicionamento de Kazan o transformou no “primeiro autor do teatro americano: o primeiro diretor que insiste no controle total da produção, o primeiro a ser creditado acima do título, o primeiro que obteve sucesso simultâneo na Broadway e em Hollywood.”²¹⁵

Além das questões relativas ao esquema de produção, o diálogo que se estabeleceu entre Kazan e Williams foi um dos elementos fundamentais para o sucesso da montagem. Williams atentava para as contradições das personagens, dado importante que interferia também na elaboração de um novo tipo de interpretação para os atores. Tanto que Kazan destaca que uma das cartas enviadas por Williams, por exemplo, lhe deu “a chave da peça”:

Vou tentar esclarecer minhas intenções nesta peça. Eu acho que sua maior qualidade é a autenticidade ou a fidelidade à vida. Não há pessoas “boas” ou “ruins”. Alguns são um pouco melhores ou um pouco piores, mas todos são conduzidos mais pelo mal-entendido do que pela malícia. Uma cegueira sobre o que acontece em seus corações.²¹⁶

A partir da montagem de *A Streetcar Named Desire*, ambos desenvolveram uma relação de parceria na qual interferências no texto eram realizadas a partir dos ensaios com os atores, tais como cortes e aprofundamentos nos diálogos, e a publicação do texto final só acontecia depois desse processo. Este tipo de parceria e cumplicidade, relegando ao produtor

o diretor preenchia através de indicações, ações dramáticas que os atores deveriam executar e que deveriam conter, em sua base, o conteúdo relacionado de toda a peça.

²¹⁴ “No sentido fundamental de revisão – trocar palavras – Kazan revisou *Streetcar* substancialmente. Ele reformulou centenas de falas, embora muitas vezes fizesse pouco mais do que mudar: ‘Agora vamos cortar o comentário!’ para ‘Tudo bem! Que tal mudar o comentário!’”. Algumas cenas, especialmente as cenas 5 e 9, ele reescreveu quase totalmente entre o primeiro ensaio e a noite de estreia. Ao ensaiar algumas das ações incidentais, como as cenas de rua, Kazan inseria novos diálogos para os atores coadjuvantes, enquanto experimentava novas versões. Mas ele não alterou os eventos centrais, o número ou a ordem das cenas. Ele alterou mais os nomes das personagens do que suas características: Boisseau tornou-se Du-Bois, Poncho O’Shaughnessy tornou-se Pablo Gonzales, e o jovem cobrador, originalmente um estudante de medicina chamado Lucio Franco Romano, perdeu tanto seu nome quanto sua profissão antes da noite de estreia. Um diretor que faz essas mudanças é como um jardineiro que limpa o solo: ele revolve toda a terra, mas, além de remover os objetos estranhos, ele não muda mais nada. Ele trabalha sobre o material do texto com o ator como preparação para o desempenho.” In: JONES, David Richard. *Great directors at work*, op. cit., p. 183.

²¹⁵ KAZAN, Elia. *Kazan on Directing*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2009, p. ix.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

apenas o status de “proprietário” do texto sem interferir no processo de criação, era algo inédito e pioneiro na Broadway.

Segundo Brenda Murphy, a relação dos dois era baseada em afeição mútua, confiança e admiração que tornavam possíveis a livre experimentação artística “de e entre” ambos. Esta relação também continha elementos destrutivos que tencionaram a parceria dos dois ao longo dos anos e que resultou posteriormente em sua dissolução. Williams concebia Kazan como a consciência apolínea que trazia ordem ao caos dionisiaco do seu gênio artístico. Ele confiava no diretor também para aconselhá-lo sobre a estrutura de suas peças e defender seus valores artísticos ao longo das negociações pragmáticas com produtores, proprietários de teatro, agentes e advogados.

Uma das contribuições mais notórias de Kazan, talvez, tenha sido no que se refere à escolha do elenco. O papel de Blanche foi uma imposição da produção, destinado a Jessica Tandy. Em sua autobiografia *Brando – Canções que minha mãe me ensinou*, Marlon Brando descreve que não foi a primeira opção para a personagem de Stanley, nem uma escolha direta de Kazan. Brando, frequentador então do Actors Studio em seus primórdios²¹⁷, foi uma sugestão de Harold Clurman a Kazan, justamente seu mentor no *Group Theater*. Brando havia atuado na peça *Tuckline Café*, de Maxwell Anderson, dirigido por Clurman e produzido por Kazan, e nas palavras de Kazan: “ele só tinha uma cena de três ou quatro minutos, mas ele era maravilhoso.”²¹⁸ Como a produtora e o diretor achavam o ator muito jovem (ele tinha 23 anos na época), resolveram deixar a decisão para Williams.

O encontro entre ator e autor é precedido de uma anedota antológica: Brando pega dinheiro emprestado de Kazan para ir de ônibus até a casa de veraneio de Williams a fim de realizarem uma leitura da peça, mas ele gasta todo o dinheiro em comida, já que não tinha nenhum outro recurso financeiro na época. Assim, Brando chega na casa de Williams com dois dias de atraso do combinado, pois havia ido de carona na estrada. Ao chegar lá, depara-se com um problema doméstico de encanamento que ele conserta. Lendas à parte, o impacto que Brando exerce em Williams muda inclusive os rumos das personagens, conforme trecho da carta escrita por ele (publicada na íntegra na autobiografia de Brando) e endereçada à sua agente:

²¹⁷ Brando teve poucas aulas com Lee Strasberg, posto que ele frequentou o estúdio apenas algumas vezes, e Strasberg só assumiu a direção definitiva anos mais tarde. Seu contato com o Método se deu sobretudo através de Kazan, que como sabemos, usava a pesquisa do GT para desenvolver a pesquisa do Actors Studio. Brando costumava dizer que, além de Kazan, os créditos para o seu desenvolvimento como ator pertenciam a Stella Adler, com quem de fato teve aulas. De toda forma, como explicitamos acima, apesar das diversas visões dos instrutores, em essência, o Método era o mesmo.

²¹⁸ KAZAN, Elia. *Elia Kazan: interviews* (edited by William Baer). Jackson: University Press of Mississippi, 2000, p. 178.

(...) Mal posso lhe contar o alívio de encontrarmos um Stanley enviado por Deus na pessoa de Brando. Não me ocorrera que valor excelente apareceria ao escolher um ator tão jovem para o papel. Isso humaniza o personagem Stanley, pois trata-se da brutalidade e insensibilidade do jovem e não de um homem mais velho e perverso. Não quero concentrar a culpa nem responsabilizar em particular nenhum dos personagens; quero que seja uma tragédia de desentendimentos e de insensibilidade com os outros. Surgiu um novo sentido com a leitura feita por Brando, que foi de longe a melhor que ouvi até agora.²¹⁹

Ao que parece, a idade original de Stanley na primeira concepção do texto era equivalente a de Blanche, e o ator, conforme citado acima, altera positivamente a visão do autor que, segundo Murphy, era o ponto de vista também do diretor. Uma alteração que, como o próprio Williams constata, altera inclusive o rumo do jogo. Outra observação importante de Williams nessa mesma carta é o fato de Brando ser um ator desconhecido: tal escolha eliminaria o estigma comercial que ainda estava ligado à produção.

O próprio Brando relata em sua biografia que, após o sucesso da estreia, os críticos chegaram a insinuar que o espetáculo havia sido um sucesso porque ele *era* Stanley Kowalsky. No entanto, Brando afirma que era a antítese de Stanley: “eu era de natureza sensível e ele era grosseiro, um homem de instinto animal e intuição infalível”.²²⁰ Por mais que Brando afirmasse que construía Stanley de maneira intuitiva, que só seguiu o brilhante texto de Williams e que foi aprender a construir personagens apenas nos próximos trabalhos, é possível detectar os primeiros passos na consolidação do Método do Actors Studio em seu trabalho e trajetória. Sobretudo pelo fato da crítica pontuar a identificação precisa entre ator e personagem, um diferencial de atuação até então, uma alquimia que os atores do Actors Studio começaram a criar no imaginário do público, e que se consolidou como referência de interpretação.

Durante a temporada de *A Streetcar Named Desire*, segundo alguns depoimentos de colegas que dividiram a cena com Brando, ele nunca parava de experimentar durante as apresentações. Kim Hunter que, assim como Brando, interpretou Stella Kowalski tanto no teatro como no cinema, lembra que em determinada cena, Brando rasgava um pequeno pedaço de seu vestido, porém “ele não fazia isso no mesmo lugar todas as noites, e ele não fazia necessariamente em todas as noites.”²²¹ Sobre essa observação, Hirsch destaca que “o que ele (Brando) fazia o tempo todo, esses pequenos experimentos não programados, era a

²¹⁹ BRANDO, Marlon. **Brando**: canções que minha mãe me ensinou. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 103.

²²⁰ BRANDO, Marlon. – **Brando**, op. cit., p. 104.

²²¹ HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness**, op. cit., p. 296.

prova do estado criativo do ator do qual Strasberg passou trinta e cinco anos falando.”²²² E ele ainda acrescenta:

Atuando momento a momento, buscando maneiras de manter a peça fresca para si mesmo, Brando nunca congelou sua performance; e muito tempo depois da noite de estreia, ele continuava a explorar; adicionando, mudando e removendo, ajustando seu desempenho de acordo com o que sentia em cena. Atuar no palco com ele era como correr uma corrida de obstáculos. Foi uma experiência emocionante para Kim Hunter e Karl Malden, que se tornaram parte do círculo interno de Kazan no Studio, mas um desafio para Jessica Tandy, que sempre evitou frequentá-lo. “Eu fui uma ou duas vezes”, ela disse, “o trabalho parecia amador e pouco profissional.”²²³

O comentário de Jessica Tandy, atriz já consagrada na época e mais experiente que o restante do elenco, revela o quanto o Método dinamitava os velhos padrões de interpretação nos EUA. Embora ela tenha recebido o prestigiado prêmio Tony de melhor atriz por sua interpretação como Blanche DuBois, *Streetcar* havia se transformado na “peça de Stanley”. A interpretação de Brando da personagem “era tão vívida que ele desequilibrou o esquema original do dramaturgo, e o vilão do jogo tornou-se o herói, o homem forte e sensual que interrompe a fala de uma mulher arrogante.”²²⁴

Figura 7. Marlon Brando, Jessica Tandy e Kim Hunter em *A Streetcar Named Desire* (1947)

Fonte: Fotografia de Bettmann/Corbis

²²² Ibid., p. 297.

²²³ Ibid., pg. 297.

²²⁴ HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness**, op. cit., p. 299.

Observa-se, a partir desses depoimentos, que a colaboração entre “autor-diretor-ator” foi fundamental para o sucesso do resultado final. A luta de Kazan por alterar os moldes de produção da Broadway no processo de criação da montagem, assim como a disponibilidade de Williams de se embrenhar nesse processo, lapidando o texto original e recebendo interferências inclusive por parte dos atores, e o entendimento de Brando em relação a um novo estilo de atuação, revelou uma dinâmica de criação semelhante aos primeiros passos de Stanislavski com Tchecov, concretizando um novo modo do fazer teatral nos Estados Unidos.

Tal dinâmica de trabalho no âmbito teatral, inevitavelmente, acabou sendo absorvida também na parceria cinematográfica. Consta que a adaptação de *A Streetcar Named Desire* para o cinema sofreu modificações consideráveis, algumas para agradar os produtores, outras para aprofundar melhor as contradições das personagens. De toda forma, “o roteiro foi escrito por Oscar Saul, depois revisado por Williams, e Kazan fundiu elementos da peça, acompanhando a adaptação e a revisão até a versão final.”²²⁵ Quanto ao elenco, a maioria dos integrantes da encenação na Broadway estão no filme, com exceção de Jessica Tandy, substituída por Vivien Leigh, que tinha acabado de atuar em uma versão da peça em Londres, dirigida pelo seu marido Laurence Olivier. Kazan preferia Tandy, mas Marlon defendeu a presença da atriz inglesa.

Se na montagem teatral americana, a personagem de Stanley ofuscava Blanche, o intuito no filme era equilibrar melhor essa relação²²⁶. Para Kazan, “a emoção dessa mulher, seu sofrimento, sua dor, sua vida interior, poderiam ser melhor revelados na tela do que no palco.”²²⁷ Para tal, o diretor defende o seguinte procedimento:

Não há o menor sentido em realizar *Um bonde* se não for para aplicar a ideia de “fotografia subjetiva”, usando a câmera para penetrar em Blanche e, em seguida, mostrar a SUBJETIVIDADE da emoção da personagem. Para tornar presente a vida interior dela, você deve explorar a câmera e a MÚSICA, e assim revelá-la [...].²²⁸

Em uma entrevista concedida em 1971, porém, Kazan revela uma certa frustração em não atingir seus objetivos na direção com Vivien Leigh, pois em sua opinião a atriz carregava

²²⁵ KAZAN, E. Elia. *Kazan on Directing*, op. cit., p. 160.

²²⁶ Nas palavras de Foster Hirsch, “Para a versão cinematográfica em 1951, Kazan restaurou o equilíbrio do jogo. Com Vivian Leigh como uma Blanche mais assombrada e majestosa do que Jessica Tandy, *Streetcar* transformou-se na tragédia de Blanche em vez da comédia de Stanley. Brando é arrasador, naturalmente, fumegante e vivo, mas nunca tem permissão para dominar o filme.” In: *A Method to their Madness*, op. cit., p. 299.

²²⁷ KAZAN, E. Elia. *Kazan on Directing*, op. cit., p. 156.

²²⁸ *Ibid.*, p. 157, grifo do autor.

um certo distanciamento em relação à personagem, uma “frieza” tipicamente inglesa, e que resultava em uma concepção estereotipada do papel. E ambos tiveram alguns atritos durante as filmagens até se acertarem, o que decepcionou um pouco Kazan, já que ele se considerava meticuloso em relação à direção de atores e dizia que “eu não acho que seja melhor em outra coisa que não isso.”²²⁹ Em contrapartida, o processo de trabalho com Brando se aprofundava cada vez mais, conforme ele descreve:

Ele estava em outro nível. Havia algo milagroso nele, eu explicava o que estava em minha mente, e ele escutava, mas sua escuta era tão plena que falar com ele era uma experiência incrível; ele não respondia imediatamente, mas ia embora e fazia algo que muitas vezes me surpreendia. Você tinha essa sensação: “Deus, isso é melhor do que o que eu disse a ele! Oh, eu estou tão agradecido por ele ter feito isso!” É como se ele estivesse oferecendo um presente. Era essencialmente o que lhe pedira, mas o sentimento era tão verdadeiro, tão re-experimentado através de seu próprio mecanismo artístico. É quase como dirigir um animal genial... ele até surpreende os outros atores. Às vezes você nem sabe que ele está atuando, ele faz algo e você diz: “Oh, sim, ele está! Ele está fazendo isso!” Ele é muito, muito *underground* – você não sabe como ele consegue o que consegue. Parte disso é intuição, parte é inteligência real, parte é a capacidade de ser empático – ele se conecta com as pessoas.²³⁰

Figura 8. Karl Maden, Kim Hunter, Marlon Brando e Vivien Leigh em *A Streetcar Named Desire* (1951)

Fonte: <http://theredlist.com/>

²²⁹ *Ibid.*, p. 159.

²³⁰ JONES, David Richard. *Great directors at work*, *op. cit.*, p. 149.

Sobre a maneira de Kazan conduzir os seus atores em seus trabalhos, vale aqui destacar alguma premissas importantes que o diferenciavam dos demais diretores. Embora ele acreditasse que “setenta e cinco por cento da direção é o *casting*”²³¹, a sua experiência como ator o transformava em um diretor que tinha a capacidade de entender as personagens sob o ponto de vista também da atuação, conforme ele dizia: “Eu não digo nada ao ator que não possa ser traduzido diretamente em ação.”²³² David Richard Jones, no capítulo *Elia Kazan: A Streetcar Named Desire: A Director at Work*, subdivide, a partir das anotações de Kazan sobre a peça, o processo de trabalho em três etapas fundamentais.

Primeiramente, apropriando-se do termo “*spine*” (tradução literal: espinha dorsal), incorporado pelo GT a partir dos ensinamentos de Bolevávski no *American Lab Theatre*, define-se a ação principal da peça e as ações principais das personagens. No Sistema de Stanislavski, a chave para se definir uma “*spine*” é usar o verbo no infinitivo, pois tal procedimento coloca o ator em movimento, ao que Kazan complementava: “Eu sempre enfatizo *o que* a personagem quer e *por que* quer. O que se torna significativo para ela. Eu não começo por *como* ela vai conseguir até que ela saiba *o que* quer.”²³³ A segunda etapa consistia no desenvolvimento do que Stanislavski chamava de “circunstâncias dadas”, ou seja, o que levava a personagem a se comportar de determinada maneira em cena, o que havia ocorrido antes, e assim por diante. Esta premissa de Stanislavski, inclusive, foi um dos fatores que deu início às controvérsias no GT, uma vez que Lee Strasberg desenvolvia tal etapa a partir da memória afetiva e Stella Adler defendia o entendimento dramatúrgico, conforme dito anteriormente. Mas Kazan interpretava de uma maneira diferente: para ele, “a oposição entre as circunstâncias dadas e os desejos da personagem era a origem do conflito dramático e o grande estímulo para as ações da personagem.”²³⁴ E a terceira etapa no processo de ensaios consistia basicamente em encontrar o comportamento físico da personagem, deixando o ator livre para atingir seus objetivos, sem qualquer julgamento do diretor, na medida do possível, auxiliando o ator a atingir as circunstâncias dadas.

Nesse ponto, é importante destacar o depoimento de alguns atores para identificar a maneira como Kazan trabalhava. Kim Hunter, atriz que interpretou Stela tanto no teatro como no cinema, relembra o quanto Kazan criava intimidade e segurança no processo de trabalho:

[ele era] sempre pessoal, embora nunca cruel. Ele conhecia o ator e nos

²³¹ *Ibid.*, p. 138.

²³² *Ibid.*, p. 141.

²³³ JONES, David Richard. *Great directors at work*, *op. cit.*, p. 141.

²³⁴ *Ibid.*, p. 141.

levava a assuntos pessoais. É sempre pessoal, entre você e ele, focando em qual seria o problema e como superá-lo com nossos próprios recursos internos. Ele jamais lhe pressionava em termos de resultado, mas investigava uma forma de alcançá-lo. Ele empurrava as pessoas até onde elas poderiam ir – e ele sempre estimulava a chave correta.²³⁵

Sabemos que privacidade, confiança e cumplicidade são extremamente importantes para os atores, sobretudo em um ambiente disperso como um *set* de filmagem. Sobre esse aspecto, Brando sintetiza a questão da seguinte maneira:

Se o ator não for muito experiente, alguns diretores podem destruí-lo com sua insensibilidade. Muitas vezes a motivação do ator depende da concentração nos mínimos detalhes. Se o diretor não prepara a equipe técnica e os outros atores, pode destruir o clima da cena. Eles não sabem como é difícil criar uma impressão de fragilidade emocional, nem como é fácil quebrar o encanto. O aspecto mais fatigante da profissão de ator é ter de ligar e desligar as emoções. Não é como acender e apagar a luz e dizer: “Agora vou ficar zangado e esmurrar a parede”, e logo voltar ao que somos. Se a cena é intensa e sugere tristeza ou raiva, por exemplo, às vezes o ator tem de passar horas e horas neste estado emocional, e isso pode ser extremamente extenuante. Alguns diretores não entendem isso porque nunca foram atores ou foram atores ruins.²³⁶

Além de ter essa consciência – e ser, como Brando dizia: “um dos poucos diretores que preparavam um filme com sensatez”²³⁷ –, Kazan também estimulava a constante pesquisa durante as filmagens, permitindo pequenas improvisações e incorporando aparentes “falhas” durante a tomada.²³⁸ Outra característica interessante de Kazan era a sua capacidade de criar imagens estimulantes para os atores. Salem Ludwig relembra que, antes deles iniciarem as filmagens de *America, America (Terra de um sonho distante, 1963)*, Kazan disse a ele que sua personagem dormia com as mãos entre as pernas. A indicação aparentemente inusitada e sem correlação imediata, revelou-se essencial para o ator no sentido de que ele rememorou um período de sua vida quando o medo fazia com que ele dormisse exatamente dessa forma. Kazan costumava dizer:

Uma coisa do sistema Stanislavski sobre a qual sempre insisto é o que aconteceu antes da cena. Eu não só falo sobre isso, como às vezes eu

²³⁵ HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness**, *op. cit.*, p. 330.

²³⁶ BRANDO, Marlon. **Brando**, *op. cit.*, p. 171.

²³⁷ *Ibid.*, p. 173.

²³⁸ Eva Marie Saint, atriz que atuou em *On the Waterfront (Sindicato de Ladrões, 1954)*, relembra do episódio em que deixou cair acidentalmente uma de suas luvas durante uma cena com Marlon Brando, e que ele rapidamente a vestiu em suas mãos. Kazan incorporou a “falha” improvisada no filme, destacando o objeto como símbolo de aproximação.

improviso o ‘antes da cena’. No momento em que as cenas começam, eles estão completamente imersos, não apenas dizendo as falas que foram dadas... Todas essas coisas são cinematográficas na medida em que tiram a dependência do diálogo, da palavra falada e coloca o ator em atividade, atividade interna, desejo, objetos, parceiros... [...] A palavra-chave é... ‘querer’. ‘O que você quer?’²³⁹

E em complemento a esse princípio, na tentativa de se romper com qualquer má teatralização, tom declamatório e falta de conexão com a vida real, principalmente no cinema, Kazan se utilizava de um recurso básico através do qual ele conduzia os atores a “ouvir o que a pessoa está falando e falar com ela, jamais declamar.” Outra artimanha, fruto também da pesquisa do Método era “usar muitos objetos”, pois “todos os objetos são símbolos de uma coisa ou outra... é como se o sentimento fosse concretizado através do objeto.”²⁴⁰ O intuito era fazer com que os atores, ao se concentrarem nos objetos, tirassem o foco de si mesmos, e de seus egos como atores. Esse recurso se tornou uma marca nos filmes de Kazan, pelo qual ele conseguia extrair poesia (outros significados) do ordinário (objetos comuns), como no caso da luva descrito acima (em nota de rodapé).

Outro ponto importante que Kazan destaca no seu desenvolvimento como diretor foi a dramaturgia de Tennessee Williams, que ampliou a sua visão do Método através da ambiguidade que seus personagens apresentavam. Como ele costumava dizer, as ambivalências em *Streetcar* ajudou-o a esclarecer suas próprias atitudes em relação “à ambiguidade das personagens. Eu via essa atração/repulsão, medo/ amor em tudo ao meu redor. [...] Conforme eu comecei a amadurecer minha visão da vida, passei a expressar cada vez mais os impulsos contraditórios em meus filmes.”²⁴¹

Novamente observa-se aqui uma dinâmica semelhante ao que ocorrera no TAM, quando a dramaturgia de Tchekhov proporcionou a Stanislavski novas camadas de entendimento em relação ao seu Sistema e à atuação dos atores. Em *Minha vida na Arte*, Stanislavski descreve o quanto pequenas observações feitas pelo autor a respeito de figurinos e determinadas ações das personagens revelavam em profundidade aspectos que ele mesmo não notara. Um exemplo disso é a observação de Tchekhov sobre o figurino de *Trigorin*, papel que Stanislavski desempenhava em *A gaivota*: “Maravilha, veja que maravilha! Faltam apenas os sapatos rasgados e as calças em xadrez.”²⁴² Tal comentário despretenso ampliou o olhar do diretor-ator, que justamente havia optado por uma composição impecável de

²³⁹ HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness**, *op. cit.*, p. 333.

²⁴⁰ HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness**, *op. cit.*, p. 333.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 336.

²⁴² STANISLAVSKI, Constantin. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 310.

vestes, revelando o quanto suas opções ainda não abarcavam todas as contradições da personagem.

Essa dinâmica era bastante semelhante à que ocorria entre Williams, Kazan e seus atores do Método. E os filmes de Kazan comprovam os resultados de maneira assertiva, conforme Hirsch afirma:

Como o Método em que ele se apoia, também com o trabalho de seu dramaturgo favorito, a técnica visual de Kazan é de um realismo apaixonado, um realismo que transcende a si mesmo enquanto examina as pessoas, os objetos, os lugares e as situações comuns, que revelam a poesia palpitante do lugar comum. Este é o tipo de realismo que o sistema original de Stanislavski tinha como objetivo estético (realidade emocional transformada pela visão criativa) e é o tipo de realismo que sempre foi almejado no Studio. É um realismo que inclui murmúrios e arranhões, ao qual essas qualidades são úteis; mas quando conduzidas ao ápice, revelam a verdade psicológica. É o tipo de realismo que, na América, até agora, teve sua expressão mais completa e duradoura nos anos cinquenta através da obra de Elia Kazan.²⁴³

2.6 O legado do Método em Hollywood

Além de Marlon Brando e James Dean, outros atores passaram a ser identificados como precursores de um novo estilo de atuação nas telas. O exemplo mais notório da década de 1940 foi John Garfield, egresso do GT e o primeiro ator treinado no Método a conseguir uma ampla aceitação do público. Segundo Hirsch, assim como Brando e Dean, Garfield se diferenciou em sua atuação ao imprimir um naturalismo perfeito em seu trabalho vocal e corporal, destoando completamente do padrão de galã que Hollywood perseguia, e parecendo mais perturbado e real do que o herói de cinema padrão. Entre outros nomes que deram continuidade ao Método nas telas, destacam-se: Montgomery Clift, Steve McQueen, Paul Newman, Al Pacino, Dustin Hoffman, Robert De Niro, Kim Stanley, Geraldine Page, Anne Bancroft, Estelle Parsons, Shelley Winters, entre tantos outros. Dentre as características que eles apresentavam em comum estava o fato de serem “pessoais, temperamentais, intuitivos, profundamente sexuais; a força deles é qualificada por lampejos de sensibilidade e humor.”²⁴⁴

Hirsch ainda afirma que quase todos os atores do método eram subversivos. Em suas palavras, eles eram “*potential termites*” (em tradução literal: potenciais cupins), na medida em que para se alcançar a profundidade que o Método propõe, um roteiro superficial podia ser

²⁴³ HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness**, *op. cit.*, 337.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 312.

alterado para enriquecer as nuances que uma boa interpretação exige. Em sua autobiografia, Brando justifica essa postura:

Se o ator está trabalhando com um diretor que não tem bom gosto ou que é perigosamente inseguro, precisa assumir o controle e garantir que a cena seja bem feita; na realidade, o ator tem de dirigir a cena. [...] Há vezes em que o ator improvisa e melhora a história e o espírito da peça, mas isso nem sempre acontece. Se o ator está interpretando algo de Tennessee Williams, convém se ater ao roteiro; mas a maioria dos roteiros não é escrita em pedra, portanto podem ser modificados e ficar mais cômodos para o ator. De vez em quando deparemos com um roteiro que não é muito bom, mas o diretor acha que é. Convém evitar esse tipo de situação a qualquer custo, desde o início.²⁴⁵

Nota-se que, mais do que uma disputa de função, ou interferência gratuita no texto (já que ele defende seguir o roteiro quando este for bem escrito), a reflexão de Brando defende a cena bem feita, ou seja, a obra como um todo. Ele amplia também essa discussão quando reflete sobre a expressão do ator nos enquadramentos: “se dermos tudo [...] num plano geral, daremos menos em planos médios e menos ainda nos closes, que é quando mais precisamos. Temos de aprender a controlar o passo para não termos de estancar no momento do grande primeiro plano.”²⁴⁶ Esta consciência sobre a importância do tamanho de cada plano é destacada por Hirsch como uma das principais qualidades dos atores do Método:

O close-up é a forma ideal para o estilo subterrâneo do Método. Através de movimentos furtivos dos olhos, um lábio contraído, um tique facial que passaria despercebido dentro de toda uma ação no palco; na tela, um ator treinado pelo Studio tem a oportunidade de ampliar o lado obscuro da psique.²⁴⁷

Para exemplificar tal afirmação, ele cita a performance de Al Pacino em *The Godfather* (*O Poderoso Chefão*, 1972), quando a câmera praticamente o acompanha em *close-up* em diversos momentos, reiterando a transformação que sua personagem apresenta em relação ao mundo do crime. E, “como todos os bons atores do Método, Pacino não precisa de diálogo para contar uma história.” Jacqueline Nacache, autora do livro *L’Acteur de cinéma*, também destaca esse aspecto e complementa que “a evolução tecnológica do cinema também interfere, permitindo levar à tela (através do grão da película, da iluminação, das cores) o trabalho microscópico do rosto e da expressão próprio do realismo emocional do Método”²⁴⁸.

²⁴⁵ BRANDO, Marlon. – **Brando**, *op. cit.*, p. 172.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 171.

²⁴⁷ HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness**, *op. cit.*, p. 314.

²⁴⁸ NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**, *op. cit.*, p. 114.

A maneira como cada ator aplica as premissas do Método varia de acordo com seu temperamento. Para Hirsch, um dos mitos sobre a atuação do Actors Studio é a ideia de que, ao treinar os atores para examinarem suas próprias experiências, eles estariam confinados simplesmente na “auto-dramatização” de suas vidas, incentivando-os a reproduzir versões exaltadas dos seus egos analisados. Esta seria uma premissa reducionista, uma vez que ao analisar o trabalho de alguns atores do Método em diversos filmes, uma das características mais proeminentes seria a versatilidade, a capacidade de criar personagens completamente distintos, a exemplo de Brando, De Niro, Hoffman e Robert Duvall.

Essa versatilidade surge em contrapartida ao que Nacache destaca como “a derrocada do primeiro sistema hollywoodiano” (por volta de 1950), onde a lógica do *star system* era reiterada pela “presença irreal e radiosa das estrelas, tal como os estúdios as conservavam, fora de campo, fora dos filmes, fora das salas, no imaginário do público.”²⁴⁹ A partir desse momento, através do “*people acting* inaugurado por Brando”, tornou-se necessário que as estrelas existissem enquanto personagens, ou seja, que as características das personagens invadissem seu corpo (ao contrário do modelo de atuação do *star system*). O Método seria o estopim para isso, pois se “há algo de verdadeiramente novo na representação dos *Method actors*, é a presença, o peso inédito do corpo, a atenção, em todo o caso, prestada à corporalidade, num cinema americano que se privara dela desde o fim do (cinema) mudo.”²⁵⁰

Embora Nacache, e tantos outros teóricos, critiquem veementemente os exageros cometidos pelo Actors (como por exemplo, a visão de que a memória afetiva incitava certa neurose no comportamento dos atores), há a concordância de que “com o Método, a representação (norte) americana encontrava uma forma, uma teoria, um mestre”²⁵¹, pois “o Actors Studio contribuiu, quer pelos seus excessos quer pelas suas faltas, para fixar as normas de representação do ator ocidental.”²⁵²

David Garfield pontua que as controvérsias sobre o Método foram mais intensas na década de 1950, diminuindo um pouco na década de 1960, exceto pela infinitas discussões públicas entre Strasberg e Adler em relação à preferência pela técnica de “ações físicas” de Stanislavski. Porém, em 1964, por exemplo, houve um ciclo de palestras e discussões proferidas por membros do TAM nos EUA, que reiteravam a predileção de Stanislavski pela técnica de “ações físicas”, mas sem abandonar a importância da memória afetiva no trabalho do ator. Uma contradição que até hoje gera inúmeras discussões ao sugerir, como já foi dito

²⁴⁹ NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**, op. cit., p. 110.

²⁵⁰ Ibid., p. 110.

²⁵¹ Ibid., p.112.

²⁵² Ibid., p. 114.

aqui, que ambas as técnicas devem ser observadas de maneira complementar e não excludentes. À medida que os anos se passaram, o Método ganhou notoriedade, comprovando sua eficácia e sendo mais aceito. Porém, vale lembrar, como observava Stanislavski (com o aval de Strasberg):

Além do método, os atores devem ter todas as qualidades que constituem um verdadeiro artista: inspiração, inteligência, gosto, capacidade de comunicação, charme, temperamento, dicção e desenvoltura, excitabilidade rápida e uma aparência expressiva. Não é possível ir muito longe apenas com o método.²⁵³

De qualquer modo, o Método estabeleceu uma distinção muito clara no estilo de atuação dos atores, subdividindo-os em dois tipos: os “atores que constroem suas personagens trabalhando de dentro para fora ou de fora para dentro.”²⁵⁴ Nesse sentido, os atores que trabalham “de dentro para fora” atingiriam a realidade em suas performances; em contrapartida, os atores que trabalham “de fora para dentro” seriam considerados convencionais e falsos. A partir de 1950, com a força do Método comprovada nas telas de cinema, os atores também “surgiram como autores, que aproveitaram suas experiências pessoais para criarem personagens ‘reais’.”²⁵⁵ Em adendo:

O fim da era do Estúdio, e a mudança na exclusividade dos contratos dos atores com a indústria, elevou os atores ao status de estrelas independentes. Esse fato estava intimamente ligado às mudanças das teorias de atuação, que enfatizavam a capacidade de resposta do ator em relação ao roteiro e à personagem. A teoria do Método de atuação também enfatizava a necessidade do ator consciente de sua auto-expressão para, então, criar performances convincentes.²⁵⁶

Ou seja, o Método, além de aprofundar o trabalho do ator nos palcos e nas telas, estabeleceu a consciência de que o ator também poderia ser um autor, um criador, um colaborador da obra como um todo, e não simplesmente uma “estrela” a ser explorada.

²⁵³ GARFIELD, David. **A Player's place**, *op. cit.*, p.185.

²⁵⁴ BARON, C.A. **Before Brando**, *op. cit.*, p. 239.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 245.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 246.

3. A pesquisa brasileira

3.1 A chegada do Sistema de Stanislavski no Brasil

Dando continuidade ao percurso de apropriações, importante destacar que a difusão das ideias de Stanislavski no Brasil “deu-se de maneira gradual e esparsa” e “por múltiplas vias”²⁵⁷, segundo o pesquisador Ney Piacentini. Levando-se em conta a maneira como os livros de Stanislavski foram publicados nos Estados Unidos e como depois foram traduzidos para a América Latina e alguns países europeus, é possível imaginar como tais ensinamentos chegaram por aqui. Vale lembrar que o primeiro livro de Stanislavski, a autobiografia *My life in art* (1924), foi feito sob encomenda americana e redigido às pressas em inglês, língua que o próprio autor não dominava. Stanislavski escreveu outra versão estendida um ano mais tarde, mas o entendimento dos americanos sobre o seu trabalho já estava consolidado. A expectativa por outro livro de Stanislavski nos EUA, com ensinamentos mais específicos sobre seu trabalho, só foi sanada em 1936, com a publicação de *An Actor Prepares*, o primeiro da série de livros que engloba todo o seu Sistema. Sobre a maneira como esse livro foi traduzido, Sharon Marie Carnicke, especialista do Sistema de Stanislavski nos EUA, destaca:

As expectativas mais influentes, como as desenvolvidas pelo Group Theatre, iriam naturalmente afetar uma tradução, se o tradutor fosse sensível ao vocabulário profissional dos leitores; e Elisabeth Reynolds Hapgood certamente consultou uma variedade de atores [norte-]americanos, enquanto trabalhava em *An Actor Prepares*. Isso pode explicar, em parte, as diferenças de terminologia e de ênfases encontradas entre as versões em inglês e em russo. Na verdade, na versão em inglês se destaca muito a vida emocional do ator em relação ao treinamento físico e isso, portanto, tende a confirmar o entendimento do Group Theatre sobre o sistema.²⁵⁸

E foi essa versão traduzida que chegou ao Brasil, pressupondo-se assim, a dificuldade em se dissociar o Sistema Stanislavski do Método do Group Theatre/ Actors Studio. As primeiras traduções brasileiras, traduzidas por Pontes de Paula Lima a partir das versões americanas, foram: *A Preparação do Ator* (1964), *A Construção da Personagem* (1970) e *A Criação de um Papel* (1972). A edição completa de *Minha Vida na Arte* foi traduzida por Paulo Bezerra, em 1989, sendo esta a primeira tradução no Brasil realizada diretamente do

²⁵⁷ PIACENTINI, Ney Luiz. **Eugênio Kusnet**: Do ator ao professor. 2012. Dissertação (Mestrado) São Paulo: ECA-USP, 2012, p. 20 e p. 23.

²⁵⁸ CARNICKE, Sharon Marie. *An Actor Prepares/Rabota aktera nad soboi, Chast' I: A Comparison of the English with the Russian Stanislavsky*, in **Theatre Journal**, vol. 36, n. 4 (dez. 1984), p. 481-494. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins, 2009-2010.

russo.

Mas, antes mesmo das publicações brasileiras dos livros de Stanislavski, podemos destacar alguns “arautos” do sistema stanislavskiano no Brasil, como por exemplo: Sadi Cabral e Luiza Barreto Leite (que seriam as primeiras pessoas a lecionarem Stanislavski no Brasil, segundo Boal²⁵⁹); o diretor polonês Zbigniew M. Ziembinski; o russo Eugênio Kusnet e Augusto Boal. Sobre Ziembinski, há controvérsias. Embora alguns diretores e atores²⁶⁰ identifiquem a influência de Stanislavski no trabalho de Ziembinski, o diretor Antunes Filho²⁶¹, que foi seu assistente de direção no TBC²⁶², afirma que Ziembinski não dirigia seus atores segundo os moldes stanislavskianos:

O Ziembinski procurava caracterizações. Com cada personagem, como ele podia expressar isso, esse caráter. Então, tudo para ele era visual. Era feito visualmente. O Ziembinski trabalhava muito com isso, com negócio de luz. Era visual. O jogo dele era de visualização, não era esse jogo de Stanislavski.²⁶³

Antunes afirma também que foi Kusnet quem de fato aprofundou o conhecimento sobre Stanislavski no Brasil e que, antes dele, todos experimentavam algo, mas não havia um sistema de trabalho – “era Stanislavski a olho.” E que o real interesse sobre o Sistema só surgiu mesmo a partir do Actors Studio, pois “era surpreendente o que os atores faziam. Foi aí que realmente começou a entrar uma escola de Stanislavski (no Brasil).”

Sobre Kusnet, embora tivesse assistido alguns espetáculos de Stanislavski no TAM, ele realmente só entrou em contato com os seus livros quando esses foram publicados no Brasil. Como ator, o estilo de interpretação de Kusnet se diferenciava e se destacava nos palcos paulistanos, tanto no Teatro de Arena como no TBC, companhias teatrais em que ele trabalhou antes do Teatro Oficina, onde também se tornaria um formador de atores. A sua

²⁵⁹ “Não fui a pessoa que introduziu Stanislavski no Brasil. Antes já havia o Sadi Cabral, a Luiza Barreto Leite. A primeira vez em que ouvi falar de Stanislavski foi com eles, em 52, aqui no Rio de Janeiro.” In: CARVALHO, Sérgio de. Um discípulo de Stanislavski. **Folha de S. Paulo**, 6 de setembro de 1998. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06099807.htm> > Acesso em 30 de junho de 2017.

²⁶⁰ Segundo pesquisa de Ney Piacentini, em *Eugênio Kusnet: Do ator ao professor*, Clóvis Garcia, Valmor Chagas e José Celso Martinez Correa veem uma certa influência de Stanislavski no trabalho do diretor polonês. Cf. PIACENTINI, 2011, p. 21-23.

²⁶¹ Antunes Filho ingressa em 1952 como assistente de direção no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), onde tem a oportunidade de observar os trabalhos dos diretores Ziembinski, Adolfo Celi, Luciano Salce (1922-1989), Ruggero Jacobbi (1920-1981) e Flaminio Bollini (1924-1987).

²⁶² O TBC, sigla para Teatro Brasileiro de Comédia, foi uma importante companhia paulistana fundada em 1948 pelo empresário italiano Franco Zampari, também fundador da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949. A companhia se manteve em produção contínua com grandes sucessos teatrais, revelando inúmeros atores e encenadores até aproximadamente 1964.

²⁶³ FILHO, Antunes. Entrevista concedida a mim, em junho de 2017. Todas as citações do diretor procedem dessa mesma fonte, exceto quando indicação contrária.

contribuição se amplia quando ele retorna à Rússia em 1968 e, logo em seguida, traz ao Brasil os conhecimentos adquiridos através do contato com registros de colaboradores que trabalharam com Stanislavski. Na sequência, Kusnet sistematiza um método próprio, (inspirado em Stanislavski, naturalmente), e o registra nos livros: *Iniciação à Arte Dramática* (1970) e *Introdução ao Método da Ação Inconsciente* (1971).

A difusão stanislavskiana de Boal se dá a partir de um intercâmbio nos EUA, onde, a convite de John Gassner²⁶⁴, ele teve a oportunidade de frequentar aulas no próprio Actors Studio, além de aprofundar seus estudos em dramaturgia na *School of Dramatic Arts*. Segundo Maria Silva Betti, em *O impulso e o salto: Boal em Nova York (1953-1955)*:

De volta ao Brasil, em 1956, Boal aplicaria várias dessas técnicas em *Ratos e Homens*, adaptação dramatúrgica do romance de John Steinbeck no Teatro de Arena de São Paulo, trabalho que foi, em suas próprias palavras, o primeiro estudo sistemático de Stanislavski no contexto brasileiro.²⁶⁵

A experiência de Boal nos EUA, também culminou em dois campos a serem explorados por aqui: o estudo da dramaturgia norte-americana e a pesquisa sobre o sistema stanislavskiano, sob o viés do Actors Studio. Em complemento, o pesquisador Sebastião Milaré²⁶⁶ também reitera essa influência da visão americana sobre o trabalho de Stanislavski no Brasil:

Por intermédio do cinema, especialmente com o Actors Studio, o realismo stanislavskiano chegou ao Brasil, influenciando de modo decisivo toda a primeira geração de encenadores modernos, entre os quais Antunes Filho. Já nos anos 1940 artistas amadores conheceram o método de Stanislavski, entretanto não se sabe se algum deles pesquisou a sério os meios interpretativos, aproveitando os seus ensinamentos. Os diretores contratados pelo TBC – Teatro Brasileiro de Comédia a partir de 1950, procedentes de escola neorrealista italiana, tinham familiaridade com o método e aplicavam alguns dos seus princípios na encenação. Para os nossos jovens criadores, no entanto, nada disso tinha fascínio comparável ao dos filmes americanos.²⁶⁷

²⁶⁴ John Gassner, expoente da *scholarship* e da crítica norte-americana, foi professor de Dramaturgia na Universidade de Columbia, na *Yale Drama School* e no Laboratório Dramático de Piscator, além de editor, dramaturgista do *Theatre Guild* e encenador de peças. É autor do livro *Mestres do Teatro II*, Editora Perspectiva, 2007.

²⁶⁵ BETTI, Maria Silvia. O impulso e o salto: Boal em Nova York (1953-1955). **Revista Sala Preta do PPGAC da USP**, São Paulo, v.15, n.1, p. 156-179, 2015, p. 162. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97308/98325>>. Acesso em 25 jul. 2015.

²⁶⁶ Principal pesquisador da obra de Antunes Filho e autor dos seguintes livros: *Antunes filho e a Dimensão Utopica* (1994), *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho* (2010) e *Antunes Filho: poeta da cena* (2011).

²⁶⁷ MILARÉ, Hierofania, *op. cit.*, p. 31.

Antunes também reverbera essa visão e destaca que “o Actors Studio era um novo olhar que havia sobre a arte dramática, e foi aí que começou a se gostar do Stanislavski; através da publicidade que o Actors Studio fazia.” Nesse sentido, podemos considerar que a interpretação dos atores do Método no cinema americano também foi um elemento importante no desenvolvimento do estilo de interpretação dos atores brasileiros, tanto no teatro como no cinema. Apenas destaco essa questão para aproximar a influência do cinema no trabalho do diretor Antunes Filho²⁶⁸, e como isso reverbera em seus trabalhos.

3.2 O cinema no teatro de Antunes Filho

O diálogo de Antunes Filho com o cinema sempre esteve presente em sua trajetória, desde seus primeiros espetáculos, como *Pic-nic*, de William Inge, e *Plantão 21*, de Sidney Kingsley, ambas realizadas em 1959 com relativo sucesso de crítica e público.²⁶⁹ Em *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*, primeiro livro publicado sobre a obra de Antunes, Sebastião Milaré afirma:

Além do Realismo, muitas vezes tangendo o Naturalismo, eram peças cujos paradigmas da concreção cênica estavam no cinema. Percebe-se nas montagens de Antunes o esforço por alcançar uma agilidade cênica compatível à dinâmica cinematográfica. Esse aspecto, que já se observava nas criações anteriores, foi levado às últimas consequências nas montagens realizadas em 1959.²⁷⁰

Somado ao brilhantismo destacado pelos críticos na concepção cênica de ambas as peças, sobretudo em *Plantão 21*, que contava com um cenário complexo e engenhoso, outro elemento chamou a atenção dos críticos e do público: o trabalho dos atores. Com um elenco formado por trinta atores, a maioria desconhecida e sem experiência de palco, Antunes extraiu

²⁶⁸ José Alves Antunes Filho, mais conhecido como Antunes Filho, reconhecido diretor teatral brasileiro, dirigiu cerca de 57 peças teatrais, 29 teleteatros para a TV Cultura, além de inúmeros teleteatros para a extinta TV Tupi e um longa metragem. Como dramaturgo, constam seis adaptações literárias para o teatro e duas obras originais. Seus espetáculos teatrais participaram de vários festivais no Brasil e no exterior, e entre os inúmeros prêmios recebidos em sua carreira, destacam-se o Prêmio Multicultural Estadão (1997), além de prêmios internacionais, como o concedido pela Associação Internacional de Críticos Teatrais (AICT – 1988), o prêmio de melhor diretor – Poeta da Cena – do Festival de Montreal (1986), o *Gallo de Oro*, concedido pela Casa das Américas de Cuba (2005), e mais recentemente o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, como destaque cultural em 2015. Antunes também é criador do projeto *Prêt-à-Porter*, premiado em 2008 pelo Prêmio Shell de Teatro de São Paulo, por sua inestimável contribuição artística em suas dez edições realizadas. Desde 1982, é coordenador e diretor do CPT (Centro de Pesquisa Teatral), criado pelo Sesc São Paulo com o intuito de fomentar a produção teatral, onde centenas de atores e criadores de diversas gerações tiveram a oportunidade de pesquisar técnicas de atuação e estéticas cênicas.

²⁶⁹ As peças também tiveram adaptações cinematográficas americanas que foram sucesso de público no Brasil.

²⁷⁰ MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 83.

uma homogeneidade de interpretação que mereceu destaque na época e que tornar-se-ia a sua marca como diretor: a habilidade de extrair grandes interpretações de atores novatos. A veracidade das atuações foi outra questão levantada, revelando um estilo de interpretação mais próximo da vida do que do palco, segundo alguns críticos, marcando “um novo método de ‘preparação do ator’”.²⁷¹

Outras peças encenadas na sequência pelo diretor também reiteravam essa busca, como por exemplo *Vereda da Salvação*, *A falecida* e *Peer Gynt*.²⁷² Antunes experimentou procedimentos até então inéditos com os atores paulistanos durante os processos de ensaios, inserindo improvisações para além do texto escrito e provocando seus atores com métodos pouco usuais na época.²⁷³ Ele também recorda que

Os atores participavam e faziam laboratórios. Muitas das coisas que eu utilizei no *Vereda da Salvação*, o Stênio (Garcia), que tinha lido livros de mímica, de pantomina, ele usava certas coisas lá para fazer experiências. Então se faziam experiências de ficar à noite na selva, de ficar em um sítio qualquer, no meio da mata.[...] Então acho que tudo começou no *Vereda da Salvação* e graças ao Stênio Garcia. Ele que fazia, ele que veio com essas ideias.

Se, até então, o trabalho de Antunes com os atores revelavam as potencialidades que estes nem sabiam que possuíam, a partir de *Vereda da Salvação* tornou-se claro para ele que a investigação do teatro deveria se consolidar através do ator. Tal constatação estimulou o desenvolvimento de um método de atuação próprio, ou seja, o método de preparação e formação de atores desenvolvido por Antunes Filho.

O ponto de virada na carreira do diretor, como usualmente é destacado, se deu com o famoso espetáculo *Macunaíma*²⁷⁴, um divisor de águas em seu trabalho e que marca

²⁷¹ *Ibid.*, p. 89.

²⁷² *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, estreou em 1964 no TBC. *A falecida*, de Nelson Rodrigues, montagem feita sob encomenda pela EAD, estreou em 1965 no Teatro Leopoldo Fróes. Neste segundo espetáculo, segundo Milaré, os métodos experimentados em *Vereda da Salvação* foram aprimorados e ampliados, solicitando a participação ativa dos atores na própria criação do espetáculo, desde a concepção. Antunes também destaca *Peer Gynt* de Ibsen, montagem de 1971. O diretor também remontou duas dessas peças anos depois, já dentro do repertório do CPT: *Vereda da Salvação*, em 1993, e *A falecida vapt-vupt*, em 2009.

²⁷³ Segundo Milaré (**Antunes Filho: poeta da cena**. São Paulo: Edições SESC-SP, 2010, p. 282), para *Vereda da Salvação*: “O ator foi desafiado a pesquisar fisicamente a realidade em que viviam os lavradores de que fala o texto. Os cinquenta exercícios que Antunes criou foram exaustivamente ministrados ao elenco por Stênio Garcia. Entre eles, alguns tomavam bichos e vermes como exemplos, e através deles o ator pesquisava os limites da perda de autoestima e da carência da autoestima”.

²⁷⁴ O espetáculo estreou em 15 de setembro de 1978, no Theatro São Pedro, no bairro da Barra Funda, em São Paulo. Cumprida longa temporada e, em 1979, teve apresentações no Festival de Teatro Latino-Americano de Nova York, onde gerou forte impacto. A partir de então, a peça excursionou várias vezes pela Europa nos anos seguintes e chegou até o Extremo Oriente. A última apresentação da peça ocorreu em Atenas, no dia 5 de julho de 1987.

definitivamente sua ruptura com o teatro comercial²⁷⁵ que desenvolvera até então. O espetáculo é uma adaptação da obra homônima literária de Mário de Andrade e consolida a dedicação integral de Antunes ao teatro de pesquisa. *Macunaíma* teve uma grande repercussão internacional, viajando por diversos países, e alçou Antunes Filho ao *status* de um dos maiores encenadores teatrais do país, além do pleno reconhecimento do seu trabalho na direção dos atores.

Mas o tão esperado novo método para o ator demoraria mais de duas décadas para se consolidar, uma jornada que, sob a análise de Milaré em seus livros, revela-se sempre em permanente aprimoramento, acompanhando o desenvolvimento das peças encenadas. Ainda assim, pode-se dizer que a matéria bruta da pesquisa de Antunes já estava contida em suas primeiras montagens. A busca por um novo método de interpretação do ator sempre esteve presente em todas as suas encenações, mesmo que os resultados cênicos implicassem em interpretações totalmente divergentes do naturalismo contido nessas primeiras experimentações.

Não cabe aqui analisar a trajetória cênica de Antunes Filho, nem tentar identificar uma possível equação comum em toda sua obra em termos estéticos. A trajetória do encenador é bastante vasta e suficientemente esmiuçada nos livros de Milaré, tanto pelo resultado cênico como pelos processos de trabalho em cada montagem. Citei aqui os primórdios da pesquisa de Antunes, através de algumas montagens de inspiração cinematográfica, apenas para traçar um paralelo com o trabalho que, trinta anos depois, aprofundaria com afinco o embrião do naturalismo almejado naquela época: o projeto *Prêt-à-Porter*.²⁷⁶

²⁷⁵ A última montagem de Antunes feita “sob encomenda” foi *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee, com produção de Raul Cortez e Tônia Carreiro. A peça estreou no mesmo ano que *Macunaíma* e, a partir de então, Antunes só se dedicou ao seu grupo de teatro e aos seus projetos pessoais.

²⁷⁶ Em tradução literal do francês: “pronto para vestir”, normalmente empregado no vocabulário da moda para designar roupas casuais, do “dia-a-dia”. Em entrevista a Milaré, Antunes declara: “é pronto para ser feito, pronto para ser levado... tem conotação de coisa simples. Coloca-se tudo numa Van e se faz o espetáculo sem cenário, sem figurino, sem iluminação, sem som, ou com radinho de pilha. É um ‘pronto para ser usado’. Pode até ser metáfora de teatro pobre”. In: ANTUNES FILHO, José Alves. Antunes Filho e a arte do ator – entrevista concedida a Sebastião Milaré, in **Sete Palcos**, n. 3, Coimbra, set. 1998.

3.3 A criação do *Prêt-à-porter*²⁷⁷

“ O homem está com saudades do homem.”
Antunes Filho

Antes de tratar do projeto em si, faz-se necessário uma breve explanação sobre o contexto em que ele foi criado. Se, como foi dito anteriormente, o espetáculo *Macunaíma* marca o primeiro grande *turning point* na carreira de Antunes Filho, a segunda virada significativa pode ser identificada em 1995-96, quando ocorre uma cisão com os atores do grupo que o acompanhava há mais de dez anos. Com a saída de Luís Melo, “o ator em que Antunes apostava para chegar a uma definição do método”²⁷⁸, Antunes dispensou o restante do elenco e optou por recomeçar do zero, investindo em jovens oriundos do curso mantido pelo CPT como iniciação ao método. Na falta de atores que tivessem a maturidade artística necessária para dar continuidade às pesquisas desenvolvidas até então, Antunes realizou a montagem de *Drácula e outros vampiros* (1996), um espetáculo marcado mais por peripécias de encenação do que pela atuação dos atores. Ao final da temporada desta montagem, Antunes selecionou alguns atores do espetáculo, e outros oriundos do *Cepetezinho*²⁷⁹, trabalhando durante quase dois anos na formação desses atores²⁸⁰, sem realizar nenhum espetáculo teatral. Entre esses jovens selecionados, eu estava presente, testemunhando e participando da formação de um novo procedimento de trabalho no CPT. O objetivo dessa reclusão era a sistematização de um método de trabalho para o ator, a partir de toda a pesquisa realizada ao longo dos anos. Nas palavras de Milaré:

O núcleo de interpretação, nesse período, deixou de atuar sobre projetos visando à encenação de obras e iniciou uma fase de experimentação diária das técnicas e dos procedimentos criativos. Os exercícios que fazem parte do dia a dia do grupo não eram praticados com vistas a um trabalho específico, mas com o propósito de reflexão crítica, para viabilizar a equação deles e estabelecer um sistema, repensando as técnicas já elaboradas, de modo a

²⁷⁷ Doravante citado sob a abreviação PP.

²⁷⁸ MILARÉ, Sebastião. **Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: SESC, 2010, p. 353.

²⁷⁹ Desde a criação do CPT, em 1982, um curso de iniciação aos atores, chamado *Cepetezinho*, é oferecido anualmente, com duração de seis meses. Cerca de centenas de candidatos disputam as vinte vagas oferecidas e passam por uma bateria de testes durante a seleção. O curso é de iniciação, não de permanência, mas eventualmente Antunes seleciona alguns desses alunos para integrarem as montagens do CPT, explicando-se assim a alta rotatividade do elenco do Grupo Macunaíma.

²⁸⁰ Entre os jovens atores que foram selecionados para esse grupo, os que permaneceram durante todo esse primeiro período de criação foram: Emerson Danesi, Gabriela Flores, Silvia Lourenço, Daniela Nefussi e eu, Sabrina Greve. Outros participaram em um primeiro momento, tais como: Ludmila Rosa, Ricardo Gali, Geraldo Mário, Leonardo Antunes, Luiz Paetow, Lianna Mateus, Ondina Castilho, Norma Gabriel, Thiago, entre outros. E posteriormente entraram: Juliana Galdino, Suzan Damasceno, Donizetti Mazonas, Gilda Nomacce, Arieta Correa e o restante do elenco da peça consecutiva.

constituir um método para o ator. [...] Em tal ambiente de reflexão sobre o já feito e a consequente equação do procedimento, nasceu o *prêt-à-porter*, como elemento aglutinador de técnicas.²⁸¹

Notam-se algumas semelhanças em termos de trajetória no processo de criação do PP com o processo de *Macunaíma*. Em ambos os casos, Antunes opta por trabalhar com jovens atores inexperientes, oriundos de um curso de atuação ministrado por ele mesmo. Podemos perceber a tentativa de se criar um novo paradigma de interpretação teatral, um paralelo com a experiência de Stanislavski ao fundar o Teatro de Arte de Moscou, em parceria com Nemiróvitch Danchenko, e posteriormente os *Estúdios*, uma ramificação do TAM com viés mais experimental e pedagógico. No livro *Minha vida na arte*, Stanislavski descreve a dificuldade em convencer os atores profissionais a aceitarem um novo estilo de interpretação,²⁸² ao contrário dos atores mais jovens e inexperientes que não tinham recurso algum, nem ao menos para questionar algo. Conclui-se, a partir daí, que a escolha em trabalhar com atores novatos, sem vícios de outros trabalhos teatrais, propicia um terreno fértil na instauração de um novo método de trabalho e, consequentemente, a legitimação de uma nova pesquisa.

No caso do PP, soma-se a essa escolha a maturidade artística de Antunes, uma vez que ele já havia comprovado alguns resultados positivos de pesquisa nos espetáculos ao longo de sua trajetória, já tendo igualmente experimentado algo semelhante ao projeto na metade da década de 1980²⁸³, com a apresentação informal de alguns exercícios de naturalismo para o público. Nas palavras de Antunes:

Nós começamos a fazer experiências aqui em cima, para poder fazer as peças. E aí vimos que dá certo e pensamos: que tal fazer isso para todo mundo ver e discutir em São Paulo? Discutir tudo isso? Então se levou para todo mundo. Vinha todo mundo aqui assistir, lotava. Então se fazia uma cena e eu criticava a cena, tipo Actors Studio.

Em continuidade a esse primeiro experimento, que consistia basicamente na apresentação de cenas de naturalismo criadas sempre por uma dupla de atores, Antunes foi delineando qual seria um possível formato para o projeto PP, tentando transformar o seu

²⁸¹ MILARÉ, **Antunes Filho**: poeta da cena, op. cit., p. 367-368.

²⁸² Ver descrição de Stanislavski em nota de rodapé 152 no cap. 2 dessa dissertação.

²⁸³ Em 1986, “mais precisamente durante a temporada de *A hora e vez de Augusto Matraga*, os atores/alunos apresentavam os exercícios no palco do Teatro Sesc Anchieta, aos sábados à tarde, para todos os interessados que lá comparecessem, fossem ou não ligados ao CPT. Apresentada a cena, Antunes fazia a sua crítica e estimulava tanto atores do grupo quanto pessoas que lá estavam apenas assistindo a se manifestarem sobre a mesma, pensando sempre, é claro, numa estética naturalista, no sentido da cena ser *um pedaço da vida*.” In: MILARÉ, Sebastião. **Hierofania**, op. cit., p. 339.

caráter de exercício interno do CPT em criação de um “espetáculo.”²⁸⁴ Em 1998, com o avanço da pesquisa dramaturgica e o aprofundamento dos atores na linguagem naturalista, o projeto finalmente tomou forma. Embora não houvesse um estudo deliberado sobre o naturalismo no teatro, é possível encontrar alguns princípios dramaturgicos semelhantes ao naturalismo almejado no final do século XIX, como por exemplo o praticado no *Théâtre-Libre*,²⁸⁵ fundado por André Antoine²⁸⁶. Como discípulo do movimento encabeçado por Émile Zola (tanto na literatura quanto no teatro), o *Théâtre-Libre* apresentava “peças curtas, em um ato, as chamadas *tranches de vie* [fatias de vida] – nas quais o naturalismo se faz presente nos temas, na linguagem, no meio social abordado e na construção das personagens.”²⁸⁷ De forma semelhante, cada PP apresentava a reunião de três peças curtas independentes e, dada a duração de cada “micropeça”, a dramaturgia se assemelhava muito a esse princípio descrito como “fatias de vida.”

Além de serem responsáveis pela dramaturgia da cena, os atores também respondiam pela direção, pela escolha das personagens, do figurino, do cenário, da trilha musical (no princípio, sempre diegética) e da interpretação propriamente dita. Antunes não interferia na criação das cenas, mas coordenava a ação dos intérpretes e, se via algum potencial dramaturgico, fazia críticas estimulando seu aprimoramento. As cenas eram retrabalhadas e reapresentadas novamente a ele e, de acordo com o avanço de seus criadores, eram ou não selecionadas para o projeto. Do conjunto de cenas selecionadas saíam as três micropeças (cada cena tinha em torno de 20 a 30 minutos) que compunham o repertório a ser apresentado ao público, ficando geralmente em cartaz durante um ano.²⁸⁸ Periodicamente, as peças eram renovadas e o formato se consolidou como *Prêt-à-Porter I, II, III* e assim sucessivamente até 2011, quando chegou à décima edição.

²⁸⁴ Conforme descrito no Manifesto (em anexo) para a primeira edição, e redistribuído ao longo de todas as edições: “o *prêt-à-porter* é um não espetáculo que é espetáculo. Uma improvisação que não é improvisação, um esboço descartável na sua aparência. É e não é – é apenas uma probabilidade de ser não sendo. O *prêt-à-porter* é uma virtualidade.” In: ANTUNES FILHO, José Alves. **Ser e não ser, eis a solução**. SESC-SP:1998.

²⁸⁵ O *Théâtre-Libre* manteve-se em atividade entre 1887 e 1894, período em que apresentou cerca de 120 peças.

²⁸⁶ Com Antoine, inspirado pelo naturalismo, nasce a modernidade cênica e a figura do encenador tal como conhecemos hoje.

²⁸⁷ GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto Gomes de. **O naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 1175.

²⁸⁸ As cenas eram apresentadas uma vez por semana, sempre aos sábados, no hall de entrada do Sesc Consolação. Depois de alguns anos, passaram a ser apresentadas na sala de ensaio do CPT, no 7º andar do Sesc. De toda forma, o projeto tinha como premissa a apresentação em lugares alternativos, como salas de aula, lugares improvisados etc., mas sempre mantendo a necessidade de uma proximidade espacial com o público.

É curioso notar a recusa de Antunes em assumir o papel de diretor do projeto e, nas palavras de Millaré, “paradoxalmente, o *prêt-à-porter* é uma das suas maiores criações dentro do teatro”²⁸⁹. Tal constatação também é endossada pelo próprio Antunes:

No *prêt-à-porter*, eu faço com que as pessoas varram o palco, pensem a cena, ensaiem a cena, dirijam e interpretem. É uma maneira deles se educarem, de educar a juventude para fazer teatro plenamente. O ator tem que saber dramaturgia, então é bom que ele aprenda a escrever e saber os pontos de apoio para desenvolver o drama. *Eu acho que o melhor benefício que eu prestei, que eu presto na minha vida, foi através do prêt-à-porter.* Porque é procurar dar independência às pessoas, elas serem independentes e optarem pelo teatro. E não simplesmente a utilização deles como funcionários. Serem pessoas realmente plenas de teatro. Assim como eu levei café para o Sergio Cardoso, para a Cacilda (Becker), para a Cleyde (Yáconis), o Paulo Autran, desse pessoal todinho, eles têm que aprender também a varrer o chão (eu já varri muitas vezes o chão para poder ensaiar). É bom que eles ensaiem, arrumem as coisas, tenham ideias como diretor, porque eles vão respeitar muito mais o diretor depois. Vão aprender que tem uma lógica naquilo que o diretor quer, não é um “a olho”, não é um “vem para cá, vai para lá”, faz o que você quer. Por mais que haja um Dionísio, tem que haver o apolíneo. Com o apolíneo você faz o dionisíaco ficar funcional. Então, na verdade, é a busca da independência do criador, para que o ator seja criador. Mas para ele ser criador, ele tem que ser conhecedor. E o *Prêt-à-Porter* nada mais é do que isso: de tornar o ator um cidadão. Livre.²⁹⁰

Figura 9. Antunes Filho coordenando cena do PP em sala de ensaio, no CPT.

Fonte: Fotografia: Carlos Rennó, março de 2006.

²⁸⁹ MILARÉ, Sebastião. **Hierofania**, *op. cit.*, p. 360.

²⁹⁰ Depoimento extraído da série *Teatro e Circunstância: Paradigmas - Dialética da História – Prêt-à-porter*, 2008. Direção: Amílcar Claro, Realização: Sesc TV. Disponível em: < <https://youtu.be/hAOqW1cwvOc> >. Acesso em: 10 de abril de 2016 (grifo meu).

A ideia do projeto em si não era original, mas dentro da lógica da trajetória de Antunes era algo novo. E consequência de um percurso que se assemelha, de certa maneira, ao processo de Stanislavski quando ele inaugura em 1912 o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou. Com a insistência de Stanislavski em continuar o aprofundamento de seu Sistema e a constante resistência da trupe do TAM em aceitar suas pesquisas, o Estúdio era um oásis no qual Stanislavski podia experimentar e formar novos atores. Soma-se a essa empreitada a sugestão de Maksim Gorki em “tentar um processo com jovens estudantes e atores no qual a escrita de textos teatrais se desse por meio de um processo coletivo de improvisação e estruturação de cena.”²⁹¹ Stanislavski, no entanto, já havia feito essa tentativa ainda com seu grupo amador, onde eles experimentaram “todas as angústias da criação”. Em *Minha vida na arte*, ele descreve a experiência da criação de um texto e de uma partitura musical a partir de improvisações, e o quanto isso foi extremamente importante na aproximação entre personagens e atores. Se o resultado não correspondeu a uma obra satisfatória, conforme ele próprio constata (“naquele momento não compreendemos as causas do nosso fracasso literário, mas o simples fato de nós mesmos termos trabalhado no campo literário e musical já era positivo e útil”²⁹²), a experiência comprovou, ao menos, a importância do ator em ter o conhecimento do processo criativo durante a criação de uma peça para, posteriormente, se apropriar das peças dos dramaturgos com mais eficiência.

No Actors Studio também houve experimentos semelhantes em relação à criação dramática feita pelos atores, na tentativa de se atingir uma interpretação mais verossímil no palco. Mas o procedimento era um pouco diferente, pois estabelecia-se o contato entre autor e ator na sala de ensaio. Conforme descrito no capítulo anterior, Kazan estimulava a improvisação dos atores a partir das cenas criadas pelos autores, e modificava a escrita do texto final do autor a partir desses experimentos. Foster Hirsch resume do seguinte modo o procedimento adotado nas primeiras encenações produzidas pelo Studio: “a peça surgia através da troca entre o autor e os atores e, portanto, era um verdadeiro processo colaborativo, um texto feito sob medida para o Método.”²⁹³

Partindo do pressuposto de que Stanislavski defendia uma cena centrada no ator e que o ator deveria se tornar “cúmplice do dramaturgo”, o “criador e autor de sua própria atuação”²⁹⁴, uma vez que “ao ator é necessário assimilar e fazer com que as palavras ditas

²⁹¹ VÁSSINA, Elena. **Stanislávski: vida, obra e Sistema**, *op. cit.*, p. 45.

²⁹² STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha vida na arte**, *op. cit.*, p. 68.

²⁹³ HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness**, *op. cit.*, p. 253.

²⁹⁴ GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto Gomes de. **O naturalismo**, *op. cit.*, p.1327.

sobre o placó sejam percebidas pela plateia como se fossem suas”²⁹⁵, podemos afirmar que o projeto PP é o exemplo que melhor concretiza todas essas premissas. Pois, justamente por transformar o ator em autor, o PP revela-se como síntese de pesquisa de todos esses outros pesquisadores.

O emprego do exercício de improvisação, por exemplo, era apenas um dos aspectos básicos na construção do projeto, e remete à metodologia de trabalho que Antunes experimentava desde seus primórdios como diretor. Se na primeira montagem de *Vereda da Salvação*, assim como em *Peer Gynt*, Antunes se utilizava de laboratórios, prospecções cênicas baseadas na improvisação dos atores, criando quase um texto paralelo para que eles se apropriassem organicamente das palavras dos autores e, em *Macunaíma*, tais técnicas avançaram para a adaptação de um texto literário através das improvisações de cenas; no projeto PP nota-se a radicalização desses processos na medida em que os textos são de autoria dos próprios atores.

Porém, não se esperava do ator provas de genialidade ou talento dramático, mas um permanente enfrentamento com suas precariedades, conforme destacava Milaré. O uso da precariedade dos atores transformava-se em matéria-prima para a criação, estimulando-os a usufruírem de suas visões de mundo e das suas próprias vidas no processo criativo. E para tal, era necessário que o ator estivesse em permanente *processo de individuação*²⁹⁶, questão nuclear do sistema de Antunes Filho. Mas os atores não deviam interpretar a si mesmos, o exercício estimulava a construção, a ilusão. E tal premissa também estava presente no Método do Actors Studio, por mais que se afirme o contrário, conforme Robert Lewis esclarece:

Será que o objetivo do Método é o de criar a vida real no palco – e será que alguém está interessado em vê-la? O próprio Stanislavski disse que “um ‘fato’ autêntico e uma realidade genuína não existem no palco!” Realidade não é arte; esta, por sua própria natureza, exige invenção artística, o que significa, em primeiro lugar, o trabalho de um autor. A tarefa do ator e sua técnica criadora consistem em transformar a peça que foi inventada em um fato artístico e cênico.²⁹⁷

²⁹⁵ *Ibid*, p. 1335.

²⁹⁶ “A individuação, em geral, é o processo de formação e particularização do ser individual e, em especial, é o desenvolvimento do indivíduo psicológico como ser distinto do conjunto, da psicologia coletiva. É portanto um processo de diferenciação que objetiva o desenvolvimento da personalidade individual. [...] Uma vez que o indivíduo não é um ser único, mas pressupõe também um relacionamento coletivo para sua existência, também o processo de individuação não leva ao isolamento, mas a um relacionamento coletivo mais intenso e mais abrangente.” In: JUNG, C. G. **Tipos Psicológicos**. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 426-427, § 853.

²⁹⁷ LEWIS, Robert. **Método ou loucura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 3a. ed., 2000, p. 87, grifo do autor.

Cientes desse raciocínio, que também vinha de encontro às palavras do próprio Antunes, e com o desafio de se transformarem em “atores-autores”, alguns atores se arriscavam em personagens de diversos tipos, experimentando sotaques, ou faixa etária diversas; não necessariamente correspondentes ao seu *physique du rôle*. Outros colocavam apenas uma “lente de aumento” em algumas de suas características “esquisitas”, o que também dialogava muito com a observação de Eugênio Kusnet em relação ao trabalho do Actors Studio:

O relatório de uma das aulas realizadas em 1958 no “Actor’s Studio” em Nova York pela primeira vez me fez sentir a necessidade de pesquisar a possibilidade de encontrar um método que permitisse ao ator agir exatamente como agimos nós contemporaneamente, isto é, sob a permanente influência da nossa vida interior, do nosso subconsciente. Este fator a meu ver forma, hoje em dia, os traços característicos do homem atual, traços que poderíamos chamar de sua “esquisitice normal”, ou se quiserem, sua “anormalidade costumeira”. Sem ela, um homem deixa de ser tipicamente atual.²⁹⁸

Os atores envolvidos, sobretudo nas primeiras edições, buscavam retratar o homem contemporâneo em seu cotidiano, algo que estava próximo deles e, conseqüentemente, soava verdadeiro. Para tal, apropriavam-se de muitas referências cinematográficas, tanto no aspecto relativo à atuação quanto em termos de dramaturgia. O resultado alcançado, descrito pela dramaturga e jornalista Marici Salomão, revela de alguma maneira como as inspirações cinematográficas resultavam dramaturgicamente:

Se examinarmos cada um dos dezoito movimentos já apresentados ao público, sob um ponto de vista dramático, perceberemos alguns denominadores comuns que fundamentam a espinha dorsal do projeto. Talvez o principal deles seja a expressão de uma dramaturgia marcadamente apoiada em não-ditos.²⁹⁹

Tal aspecto é reiterado quando ela se depara com um dos textos escritos, onde as “parcas três páginas e meia de diálogos curtos” não continham as rubricas pessoais de cada ator, caso contrário a cena escrita duplicaria de tamanho. Nota-se nesse ponto que “as rubricas, em *Prêt-à-Porter*, podem ser consideradas tão importantes quanto os diálogos distendidos nos vinte minutos de peça.”³⁰⁰ Logo, conclui-se que o ator e o dramaturgo não são

²⁹⁸ KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. São Paulo/ Rio de Janeiro: Hucitec, 1992, p. 137.

²⁹⁹ Cf. FERNANDES, Ricardo Muniz (org.). **Prêt-à-Porter 12345**. São Paulo: SESC, 2004, p.152.

³⁰⁰ *Ibid*, p.153.

instâncias separadas no PP, “daí a dificuldade de o dramaturgo exógeno participar do processo; ele teria, por sua vez, de ser um ator-criador para responder ao mesmo *modus operandi* do projeto.”³⁰¹ Além das rubricas, Simone Iliescu³⁰², atriz participante do projeto, destaca que a dramaturgia no PP :

Não é apenas a dramaturgia escrita, do texto de teatro. Mas a dramaturgia dos gestos, da fala, da respiração, do silêncio, da pausa... Se o vaso sobre a mesa é velho e rachado, ou novo... Se a flor é branca, seca, ou se o vaso está vazio. Cada detalhe diz algo sobre a personagem.³⁰³

Houve algumas tentativas de se incluir um dramaturgo externo, mas não se revelaram produtivas, conforme Salomão observa. Sobre este aspecto, Emerson Danesi³⁰⁴ explica:

Acredito que quando o próprio ator escreve, o texto brota de uma essencialidade pesquisada no universo da cena. Surge organicamente para o ator que já mergulhou nessa busca: vida/personagem – que já construiu o passado desse ser, estabeleceu relações delicadas e profundas com a dupla, outra vida/personagem. Então, a palavra, o gesto, as ações quase que se manifestavam como consequência dessa pesquisa e dessa relação "olho no olho", "respiração com respiração", que era a base da criação no *Prêt-à-Porter*. Quando tivemos a experiência de autores "externos" escrevendo, essa química acabou, algo de fora estava chegando e os atores deveriam dar conta daquelas falas, daqueles textos que carregavam a sensibilidade ou a percepção dos dramaturgos e não mais da dupla. Caíamos, então, numa relação tradicional, posso dizer, de montagem, autores-atores e diretores. Já não era mais o *Prêt-à-Porter*.³⁰⁵

Outra aspecto importante a ressaltar diz respeito à escolha por espaços que proporcionassem maior proximidade entre palco e plateia. Tanto nos Estúdios de Stanislavski, quanto nas experiências do Actors Studio e no formato do PP, a opção por espaços pequenos não é aleatória. Stanislavski ressaltava a importância do jovem artista atuar sem forçar a voz, o sentimento e a expressão, ou seja, sem corresponder a uma atuação compatível com as

³⁰¹ *Ibid*, p.154.

³⁰² Simone Iliescu esteve no CPT em dois períodos: 2000 a 2002, como atriz do espetáculo “Medéia”; e de 2006 a 2009, atuando em *A Pedra do Reino* e no *Prêt-a-Portêr 9*. Também integrou o Núcleo de Dramaturgia e foi professora de corpo e interpretação no *Cpetezinho*.

³⁰³ ILIESCU, Simone. Entrevista concedida por e-mail, em maio de 2017. Todas as citações da atriz procedem dessa mesma fonte.

³⁰⁴ Emerson Danesi atuou como ator em seis espetáculos dirigidos por Antunes Filho, e em sete edições e duas coletâneas do *Prêt-à-Porter*. Também foi produtor executivo do PP ao longo dos dez anos de existência e dirigiu o espetáculo *Lamartine Babo*, com dramaturgia de Antunes. Além de ator e diretor, também exerce no CPT as funções de produtor, administrador e professor do *Cepetezinho*.

³⁰⁵ DANESI, Emerson. Entrevista concedida no CPT, em 9 de março de 2016. Todas as citações do ator procedem dessa mesma fonte.

dimensões de um palco tradicional. A descrição de Stanislavski sobre a apresentação da terceira peça³⁰⁶ encenada pelo Estúdio dá a dimensão do que essa experiência poderia alcançar:

[...] o espetáculo era inusitadamente íntimo e comovente. A peça exigia dos atores não uma interpretação comum, mas uma interpretação especialmente íntima, que tocasse diretamente o coração do espectador. Talvez tenham soado pela primeira vez nesse espetáculo aquelas notas afetuosas e profundas do sentimento *supraconsciente*, na medida e na forma que eu havia sonhado. Essas nuances se perdiam e não chegavam ao espectador no grande espaço do teatro apinhado e mal acolhedor, onde o ator é forçado a elevar e forçar a voz e enfatizar de forma teatral a interpretação.³⁰⁷

Esse aspecto da “intimidade” mencionada por Stanislavski estava presente duplamente nas cenas de PP, tanto na questão da proximidade com o público, quanto no texto oriundo do próprio ator. Porém, vale lembrar que, para Antunes, o objetivo do PP nunca foi fazer algo intimista, conforme ele afirma: “eu não estou procurando o naturalismo pelo naturalismo. [...] o meu naturalismo é procurar a respiração certa da cena, e da personagem e do momento.” Para ele, a questão da estética naturalista foi um pretexto para que os atores se aprofundassem na aventura humana, no conhecimento humano.

Dessa forma, como o enfoque era e a interpretação do ator e não o “naturalismo pelo naturalismo”; a ambientação das cenas (ou o cenário propriamente dito), não se aproximava em nada de uma estética naturalista. Os objetos usados em cena apenas sugeriam o ambiente em que se encontravam as personagens, e eram praticamente inexistentes. Conforme descreve Danesi: “um bar era composto por uma garrafa de bebida e dois copos, o que já dava todo o imaginário desdobrado daquele lugar.” Esse despojamento de cenário e figurinos instauravam uma atmosfera de simplicidade no fazer teatral, que remetia de certa maneira, ao *teatro pobre* de Jerzy Grotowski³⁰⁸. Porém, vale ressaltar que a “simplicidade é o resultado de um

³⁰⁶ A primeira encenação do Estúdio foi *O grilo da ladeira*, adaptada para o palco por B. M. Suchkiêvitch a partir da obra de Charles Dickens. Segundo Stanislavski, “a peça deu ao Primeiro Estúdio o mesmo que *A gaivota* de Tchekhov deu ao Teatro de Arte de Moscou.” In: STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha vida na arte**, op. cit., p. 476.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 476.

³⁰⁸ “[...] através do conceito de ‘teatro pobre’, Grotowski defende que a especificidade do Teatro está na relação ator-público, pois seria ela que distinguiria em essência a Arte Teatral do Cinema e da Televisão. Por essa razão, a criação cênica deveria, na visão do diretor polonês, voltar-se para a exploração da psicofisiologia do ator, e não para os efeitos visuais e sonoros produzidos pelos recursos materiais da encenação, ou seja, pela iluminação, cenário, trilha sonora, figurino e etc.” OLINTO, Lidia. **Teatro Pobre: meta ou caminho?**, in *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 333-340, jan./abr. 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/36412/25095>>. Acessado em: 19/06/17.

complexo trabalho”³⁰⁹. Para Gabriela Flores, atriz participante das primeiras edições do PP, “Antunes abdicou dos recursos de iluminação, cenário e figurinos do espetáculo e deu ênfase ao trabalho do ator/atriz, [...] o mínimo de recurso com a intenção de obter o máximo de expressividade é umas das ressonâncias de Grotowski em Antunes.”³¹⁰

Outro aspecto importante, era a autonomia dos atores no processo criativo que também se estendia ao período da temporada, uma vez que Antunes não acompanhava mais o desenvolvimento das cenas depois da estreia, cabendo aos próprios atores continuarem seu aprimoramento. As cenas não se modificavam em sua estrutura principal, “mas pequenos ajustes eram feitos de acordo com o amadurecimento dos atores e o retorno do público”.³¹¹ O depoimento da atriz Daniela Nefussi³¹², criadora na primeira edição, endossa essa questão: “o processo de criação do *Prêt-à-Porter* só se concluiu realmente, para mim, durante as apresentações. O que vivenciamos como processo e entendimento do PP sob a coordenação direta do Antunes, foi muito modificado, aprofundado e recriado a partir do meu contato com o público, tanto em cena como nos debates.”³¹³ Para Ricardo Muniz Fernandes, sociólogo, produtor cultural e organizador do livro *Prêt-à-Porter 12345*, esse princípio garantia um frescor único nas apresentações, sobretudo nas primeiras edições, justamente por provocar a sensação de que o que era apresentado ali nunca havia sido repetido:

As cenas de *Prêt-à-Porter* eram construídas sobre o tempo real, com todos os silêncios, ruídos e incongruências da realidade, com sua dispersão e obscurecimento, com mudanças surgindo a cada repetição. Nenhuma gênese era a mesma, nunca houve um texto definitivo [...] nem mesmo a marcação do espaço ou dos gestos dos personagens. Cada momento era único e inapreensível. Essa ideia permanece ainda hoje, e, se propusermos a assistir várias vezes a mesma cena, ela sempre estará em construção. Não se trata da situação, vivenciada pelos atores e apreendida por eles, de diferença de cada espetáculo; aqui não estamos falando de um espetáculo, mas de uma experiência onde outras variáveis se misturam, se dissolvem e constroem cada encenação.³¹⁴

Ainda que essas impressões sejam reflexos sobretudo das primeiras edições, esse *modus operandi* se manteve essencialmente ao longo da trajetória do PP. E a questão do

³⁰⁹ VÁSSINA, Elena. **Stanislávski: vida, obra e Sistema**, *op. cit.*, p. 166.

³¹⁰ FLORES, Gabriela. Entrevista concedida por e-mail, em março de 2016. Todas as citações da atriz procedem dessa mesma fonte.

³¹¹ Cf. FERNANDES, Ricardo Muniz (org.). **Prêt-à-Porter 12345**, *op. cit.*, p. 179.

³¹² Daniela Nefussi, ingressou no CPT em janeiro de 1997 e atuou até o final de 1999 no PP 1. Participou também dos ensaios de *Fragmentos Troianos*, mas não chegou a estreiar na montagem.

³¹³ NEFUSSI, Daniela. Entrevista concedida por e-mail, em março de 2016. Todas as citações da atriz procedem dessa mesma fonte.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 179.

exercício da autonomia sempre foi o epicentro de todo o projeto, uma vez que “o espaço onde o ator começa a exercer de fato a autonomia criativa é na criação de cenas de *prêt-à-porter*”.³¹⁵

3.3.1 A estrutura do *Prêt-à-porter* e a pesquisa dramatúrgica

Nas primeiras edições, o formato da sessão incluía: uma micro apresentação de um ator expondo a mecânica da apresentação e a ideologia do CPT, a exposição da gênese³¹⁶ das personagens que os atores iriam interpretar, a cena em si, e um debate com o público ao término das três cenas. Aos poucos, a apresentação da gênese e o debate foram se extinguindo, mas a presença de apenas dois atores em cada cena, assim como o conjunto de três cenas, se mantiveram estruturalmente. Curiosamente, essa mesma dinâmica se assemelha às sessões do Actors Studio, com a diferença de que lá eram feitas apenas para os seus associados e jamais apresentadas ao público comum. Nesse sentido, a exposição dos atores no PP e a construção de um diálogo aberto com o público era algo extremamente desafiante.

Emerson Danesi, o único ator que esteve presente durante toda a trajetória do projeto, aponta alguns aspectos no desenvolvimento do PP ao longo dos anos.³¹⁷ A utilização da descrição da gênese das personagens, por exemplo, elemento importante das primeiras edições, que estabelecia uma certa cumplicidade com o público, passou a ser suprimida a partir da quarta edição, uma vez que o processo denotou que as cenas se sustentavam dramaturgicamente sem a presença desse elemento. A ideia era que a gênese estivesse incorporada dentro da estrutura da cena, ou seja, que as personagens contassem sua história pregressa dentro da própria cena. Isso alterava a dramaturgia como um todo, uma vez que os silêncios contidos anteriormente não eram mais preenchidos pela imaginário do público, que já conhecia a história *a priori*. Por conta da gênese incorporada na cena, e a criação de um exercício na época intitulado como “o exercício dos monólogos”³¹⁸, uma dinâmica interessante se estabeleceu: a junção de uma personagem mais verborrágica com outra mais silenciosa. Inconscientemente, os atores estruturavam a dramaturgia dessa forma na tentativa de equilibrar a dinâmica da cena. Esse padrão perdurou particularmente na transição do PP 4

³¹⁵ MILARÉ, *Hierofania*, op. cit., p. 356.

³¹⁶ Antes de realizarem a cena, os atores contavam diretamente para o público, em primeira ou terceira pessoa, alguns dados importantes em relação às personagens que iriam interpretar. A gênese era quase como um “primeiro ato” da cena, ou uma sinopse expandida, e era elaborada de maneira dramatúrgica, expondo elementos importantes com o intuito de tornar o público cúmplice da ação a ser desenrolada na cena em si.

³¹⁷ Em entrevista concedida a mim, em 9 de março de 2016, e da qual procede toda a evolução aqui descrita.

³¹⁸ O exercício consistia basicamente no ator começar a falar a partir de uma imagem inventada e criar histórias com muitas ramificações, sem interromper sua fala, estimulando uma certa verborragia textual.

para o PP 5.

A partir do PP 6, e com a utilização mais contundente do estudo da retórica³¹⁹ como elemento de construção da cena, Antunes começou a solicitar uma dramaturgia mais “torta”, com personagens que fugissem do senso comum e de situações corriqueiras. Um princípio inventado por Antunes e nomeado como “absurdo coerente”³²⁰, impulsionava o encontro de personagens extra-cotidianos, como por exemplo a junção de uma transexual com um cirurgião plástico evangélico³²¹, uma dinâmica que já se apresentava conflituosa em sua base. O foco da pesquisa acabou se modificando e, se até então a dramaturgia servia apenas de suporte para a investigação de aspectos relativos à interpretação – tais como a limpeza dos gestos, a profundidade dos olhares e sobretudo o silêncio preenchido por alguma carga emocional –, a partir de então a pesquisa dramatúrgica tornou-se a busca principal. O processo passou a estimular com maior contundência a investigação de uma dramaturgia, digamos, “atoral”.

Figura 10. Espaço Cênico, apresentação do PP 6.

Fonte: Fotografia: Carlos Rennó, março de 2006.

³¹⁹ Os dois principais livros utilizados como material de estudo eram: *Manual de Retórica*, de Armando Plebe e Pietro Emanuele (São Paulo: Martins Fontes, 1992) e *Introdução à Retórica*, de Olivier Reboul (São Paulo: Martins Fontes, 2004).

³²⁰ Essa ideia era um estímulo, um “truque mental” para que os atores estimulassem a imaginação no ato de criação e rompessem com a lógica social imposta.

³²¹ Esta era a premissa da cena *Estrela da manhã* de Emerson Danesi e Kaio Pezutti, presente no PP 6.

Antunes também suprimiu o debate no final, depois do PP6, na tentativa de modificar o conceito do projeto que, até então, muitos consideravam apenas como um excelente exercício para o ator. E o objetivo era que o PP fosse considerado um espetáculo. Para isso, foi necessário emprestar os recursos do teatro, ou seja, aboliu-se o “OK” ao término das cenas (um dispositivo usado anteriormente por um ator fora de cena), uma vez que sem os recursos tradicionais de iluminação, não era possível identificar quando a cena acabava.³²² A partir de então, adotou-se o recurso teatral do *blackout*.

As outras edições não tiveram mudanças estruturais significativas, a não ser aquelas relativas à pesquisa dramaturgica. O PP 7 revelou a maturidade das características de criação de cada ator, a identidade de cada um como realizador do projeto. E, se até o PP 7, o cinema era um grande material de referência (dramaturgica e de interpretação) para a construção das cenas, nas edições seguintes, com a exigência de uma autoria mais elaborada, os atores passaram a escrever as cenas antes mesmo de improvisá-las. Importante destacar que, a partir do PP 8, criadores que estavam no projeto desde as primeiras edições, como por exemplo Juliana Galdino (PP 3, 4, 5, 6 e 7), se desligaram do CPT, abrindo uma frente de pesquisa com novos atores. O projeto foi ficando mais teatral, e com enfoque maior na carpintaria dramaturgica, com diálogos elaborados e ritmo, em contrapartida aos “silêncios preenchidos” das edições anteriores.

Apesar da nítida mudança de foco ao longo do projeto, resultado da busca de uma dramaturgia mais elaborada, cabe observar que, ainda assim, tratava-se de uma dramaturgia criada pelo ator. Sobre este aspecto, Emerson observa:

[...] quando o ator cria o texto, pelo menos no PP, havia algo genuíno, verdadeiro brotando de cada dupla. Para essa pesquisa, a dramaturgia não era somente o que estava escrito, mas as ações, o olhar, a respiração, a escolha de um figurino ou um objeto também era dramaturgia, pois tínhamos que dar vida e criar histórias para tudo que entrasse em cena. Tudo teria que fazer um sentido absoluto para o universo abordado. Então, a qualidade de imersão dos atores nas personagens e na inter-relação era preenchida de sensações, de pensamentos, de sentimentos e nuances que resultavam quase em uma vida alheia sendo observada pela janela ou pelo *buraco da fechadura*, como Antunes costumava dizer.

Essa questão do “buraco da fechadura” manteve-se como referência principal na construção do projeto ao longo do seu percurso, mesmo com a mudança do enfoque da pesquisa. Nesse sentido, cabe estabelecer um paralelo com a análise que André Bazin faz dos

³²² Podemos notar certa semelhança com a palavra “corta”, utilizada num set de filmagem ao final de cada tomada, por exemplo.

filmes de Jean Cocteau, no capítulo “Teatro e Cinema” de *O que é o cinema?*, quando ele afirma que: “Foi Cocteau quem disse que o cinema era uma acontecimento visto pelo buraco da fechadura. Da fechadura fica a impressão de uma invasão de domicílio, a quase obscenidade do ‘ver’”.³²³ Esta impressão de “invasão de domicílio” no cinema, sobretudo na linguagem ilusionista, obriga os atores a não demonstrarem que estão interpretando, sendo “quase inevitável que o ator desapareça na personagem, ou vice-versa, a personagem desapareça no ator.”³²⁴ Essa premissa era também uma característica marcante no trabalho do PP.

Como a proximidade dos atores com o público liberava-os da necessidade de projetar a voz e de se utilizar de gestos amplos na expressão física, a intimidade que se estabelecia nessa relação entre ator e público era quase tão próxima quanto a relação entre ator e câmera. Simone Iliescu recorda que: “era como se existisse uma lupa, uma lente de aumento sobre cada detalhe. Tudo era deflagrado pelo expectador, como pela câmera, em seus mínimos detalhes.” A ilusão de realidade proposta, semelhante à experiência do dispositivo cinematográfico, provocava comentários peculiares na plateia, conforme Antunes cita em uma entrevista: “Quero reações como a da grande Lélia Abramo que, depois de assistir a um dos primeiros *Prêt-à-Porter*, me disse, espantada: ‘Parece que os atores estavam conversando comigo e não interpretando’.”³²⁵

Essa característica, que se contrapõe à atuação tradicional teatral, também foi experimentada nas primeiras produções teatrais do Actors Studio, mais especificamente na montagem de *Sundown Beach*, de Bessie Breuer, dirigida por Elia Kazan. Apesar de todos os elogios entusiasmados em relação ao espetáculo e à atuação do elenco, a crítica observava que havia uma tendência dos atores em “murmurar suas falas.”³²⁶ Robert Lewis também diz algo parecido: “uma das acusações mais constantes feitas aos atores que usam o Método é a de que são uns ‘resmungadores’”.³²⁷ Sobre essas críticas, Marlon Brando justificava:

Quando eu murmurava minhas falas em alguns papéis, deixava os críticos confusos. Fiz muitos papéis em que não murmurei sequer uma sílaba, mas em outros fiz isso de propósito, porque é assim que todo mundo fala na vida diária. [...] No dia-a-dia raramente sabemos exatamente o que vamos dizer quando abrimos a boca e expressamos nossos pensamentos. Ainda estamos

³²³ BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 171.

³²⁴ LOVELL, A; KRAMER, P. (Ed.). *Screen Acting*. Londres: Routledge, 1999, p. 2.

³²⁵ BRASIL, Ubiratan. Antunes Filho busca naturalismo em seu *Prêt-à-Porter* 10. *O Estado de S. Paulo* (26/08/11), disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/cultura,antunes-filho-busca-naturalismo-em-seu-pret-a-porter-10,ntunes-filho-busca-naturalismo-em-seu-pret-a-porter-10-imp-,763806>>. Acesso em: 6/6/2017.

³²⁶ GARFIELD, David. *A Player's place*, *op. cit.*, p. 67.

³²⁷ LEWIS, Robert. *Método ou loucura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 3a. ed., 2000, p. 14.

pensando e o fato de procurarmos as palavras fica estampado no rosto. [...] Hoje espera-se que os atores falem, pensem e procurem as palavras para dar a impressão de que estão vivendo de fato aquele momento.³²⁸

Isso também vai ao encontro da afirmação de Bazin ao dizer que a linguagem cinematográfica “modificou, com efeito, nosso senso de verossimilhança na interpretação.”³²⁹ Dessa forma, a verossimilhança no teatro também foi obrigada a sofrer alterações, pelo menos no que se refere à linguagem naturalista. Antunes afirma que, ao menos no projeto PP, “não me interessa aquela montagem em que o espectador perceba que o ator está representando.”³³⁰ Embora o projeto não tivesse como objetivo se aproximar da verossimilhança do cinema, ao ser indagado sobre essa possibilidade, Antunes reflete:

O cinema, na verdade, porque está próximo. Então você sente a respiração. Na verdade, o que eu quero falar a respeito de corpo, no naturalismo que se faz, que eu mando fazer; eu pratico esse naturalismo, não é para a pessoa ser natural. Mas para a pessoa respirar. Tudo é feito para a respiração.

E como para ele, a interpretação no cinema também é só respiração, a exemplo de sua análise sobre Greta Garbo – onde “ela não fala, ela é falada. Ela só trabalha na respiração” –, podemos supor que a interpretação dos atores do PP, conseqüentemente, estava mais próxima de uma interpretação cinematográfica.

3.3.2 A visão dos atores criadores do *Prêt-à-Porter*

Uma vez que Antunes se colocava como coordenador do projeto, é interessante observar como se configurou essa relação e qual o objetivo da mesma. Em depoimento ao documentário *Teatro e Circunstância*, Antunes expõe seu entendimento sobre a função do diretor:

Eu não queria ser apenas um encenador, eu queria ser diretor. [...] O encenador não tem contato com o ator, o ator é um objeto na mão do encenador. E na mão do diretor não, é ‘ombro a ombro’, ‘suor com suor’, ‘transpiração com transpiração’, para poder realizar o trabalho. Então, pensei: o *Prêt-à-porter* vai ser a saída³³¹.

³²⁸ BRANDO, Marlon. **Brando**, *op. cit.*, p. 168.

³²⁹ BAZIN, André. **O que é o cinema?**, *op. cit.*, p. 196.

³³⁰ BRASIL, Ubiratan. Antunes Filho busca naturalismo em seu *Prêt-à-Porter* 10, art. cit. Acesso em: 6/6/2017.

³³¹ Depoimento extraído da série *Teatro e Circunstância: Paradigmas - Dialética da História – Prêt-à-porter*, 2008. Direção Amílcar Claro, Realização Sesc Tv. Disponível em: <<https://youtu.be/hAOqW1cwvOc>> Acesso em : 10 de abril de 2016.

Em outra entrevista, ele também critica a função do diretor na atualidade: “A era do diretor tirou a confiança dos atores. Eu estou querendo restabelecer isso. Os atores têm que ter confiança em si para poder criar. Eu não posso ter atores dependentes. Eu quero atores interlocutores.”³³² Entende-se, a partir dessas duas falas, qual a relação que ele almeja com seus atores enquanto diretor, e a função do “coordenador” seria a primeira etapa para se concretizar essa relação. Pois não podemos negar que, mesmo como coordenador, ele continuava como uma espécie de diretor durante o processo, uma vez que ele direcionava seus atores após as apresentações das cenas com diversas críticas, referências, análises e sugestões. Mas, por outro lado, ele não interferia em nada no processo de criação, pois precisava estimular a total autonomia dos atores durante o processo de construção das cenas, uma vez que seu objetivo era estabelecer um novo diálogo com os mesmos em outros trabalhos.

É importante ressaltar que Antunes pesquisou exaustivamente durante dois anos qual seria o formato do projeto a ser apresentado para o público, e vários atores que não participaram das edições propriamente ditas, colaboraram muito nessa pesquisa. É o caso da atriz Ludmila Rosa³³³, por exemplo, que esteve presente nesse processo antes mesmo do nascimento do projeto. Para ela, uma das características principais do PP era a autonomia de criação aliada ao processo de improvisação (praticada com mais afincos nos primórdios da pesquisa, como observado anteriormente), fundamental para o processo na medida em que o processo criativo também se dava na ação, e “portanto no corpo e suas pulsões e não apenas em uma análise psicológica, filosófica ou intelectual. E isso vale tanto para a cena e o resultado final, quanto para a criação da personagem.”³³⁴ Fazendo um paralelo com as ideias de Strasberg, onde “a improvisação [...] também auxilia na descoberta do comportamento lógico da personagem para que o ator não se sinta apenas encorajado a ‘meramente ilustrar’ o significado óbvio de suas palavras”³³⁵, observa-se que o exercício de improvisar e descobrir uma dramaturgia durante a ação era o que diferenciava a construção das cenas no PP. Ludmila descreve também que a disponibilidade para o jogo era fundamental nessa construção, uma vez que “a cena não está em mim, não está no outro, mas no espaço subjetivo entre as personagens.”

³³² FILHO, Antunes. Antunes Filho e suas obsessões recorrentes – entrevista concedida a Luiz Fernando Ramos, em novembro de 2006, in **Revista Sala Preta**, v. 6, 2006, p. 106. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57299/60281>>. Acesso em: 12 abril de 2016.

³³³ Ludmila Rosa integrou o Grupo Macunaíma do CPT no período de 1993 à 1998, atuando nos seguintes espetáculos: *Nova Velha História*, *Nas trilhas da Transilvânia* e *Drácula e outros vampiros*. Participou do processo de pesquisa do PP, foi monitora de Antunes em workshops e professora no *Cepetezinho*.

³³⁴ ROSA, Ludmila. Entrevista concedida por e-mail, em março de 2016. Todas as citações da atriz procedem dessa mesma fonte.

³³⁵ STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão**, *op. cit.*, p. 139.

Daniela Nefussi e Silvia Lourenço³³⁶, atrizes criadoras da primeira edição do PP, ecoam também esses apontamentos em relação à construção dramaturgica das cenas. Para Daniela, “a descoberta de que a dramaturgia está totalmente implicada na interpretação do ator, e vice-versa, foi determinante [...] e portanto essas artes não estão tão separadas, nem são distintas, como eu havia aprendido antes dessa experiência.” E Silvia complementa: “foi com o processo de desenvolvimento de cenas naturalistas que eu aprendi a ter consciência da construção da narrativa.”³³⁷ Já Simone Iliescu afirma que no PP : “tudo é dramaturgia da personagem” e “o estudo de dramaturgia e encenação, juntamente com o questionamento constante das relações humanas, ajuda a ampliar as possibilidades do ator.”³³⁸

Para alimentar esse processo criativo entre interpretação, encenação e dramaturgia, além de suas experiências pessoais, os atores tinham que criar um repertório. Somado às referências das artes plásticas, da literatura, das teorias teatrais, assim como as teorias filosóficas orientais e a física quântica, entre diversos outros preceitos teóricos fundamentais para a pesquisa realizada no CPT, o cinema sempre foi uma grande referência de criação no trabalho de Antunes Filho. Tanto que, durante os cursos anuais destinados à formação do ator, o *Cepetezinho*, além das aulas com os exercícios propriamente ditos desenvolvidos no CPT e os livros indicados, figuram também diversos filmes obrigatórios. A lista dos filmes exibidos durante o curso contempla obras de Eisenstein, Pudovkin, Carl Dreyer, D. W. Griffith. Ingmar Bergman, Kazan e, mais recentemente, inclui títulos de cineastas como Shûji Terayama, Eric Rohmer, Béla Tarr, Tsai Ming-liang, Bruno Dumont, Apichatpong Weerasethakul, Albert Serra, entre outros.

O estímulo para a contemplação dos filmes perpassa dois vieses: a observação estética da obra em si e, naturalmente, a observação da interpretação dos atores. Em entrevista concedida em 2013 para a *Revista Brasileiros*, Antunes diz: “O cinema talvez seja a forma de representação que eu mais goste. [...] O cinema é uma coisa mais de elevação, de transcendência”.³³⁹ Lourenço também reafirma esse diálogo de Antunes com o cinema³⁴⁰,

³³⁶ Silvia Lourenço, ingressou no CPT em 1997, onde permaneceu em cartaz com os PP 1, PP 2, PP 3 até o final de 2002.

³³⁷ LOURENÇO, Silvia. Entrevista concedida por e-mail, em março de 2016. Todas as citações da atriz procedem dessa mesma fonte, exceto quando indicação contrária.

³³⁸ ILIESCU, Simone. Entrevista concedida por e-mail, em maio de 2017. Todas as citações da atriz procedem dessa mesma fonte.

³³⁹ ANTUNES FILHO, JOSÉ ALVES. Antunes Filho decodificado – entrevista concedida a Gonçalo Junior, in *Revista Brasileiros*, São Paulo, nov. 2013. Disponível em: < <http://brasileiros.com.br/XvF4N> >. Acesso em: 4/4/2016.

³⁴⁰ Apesar de ser um grande amante da sétima arte, Antunes teve a oportunidade de dirigir apenas um longa metragem em toda sua carreira: *Compasso de Espera*. O filme tem como premissa a questão racial no Brasil, sendo o argumento e roteiro de sua autoria, além da direção, produção e distribuição. O longa teve um tortuoso

sobretudo na criação do PP:

Acho que o cinema foi uma coisa que ajudou muito. A gente tinha umas jornadas de filmes que eram comentados pelo Antunes. E ao mesmo tempo, contemporaneamente, a gente tinha vários movimentos artísticos que ecoavam o que o Antunes queria dizer. Você olhava a Liv Ullmann interpretando ou qualquer ator do Lars von Trier e olhava o movimento do *Dogma*³⁴¹, você entendia o que ele estava querendo dizer. Era uma referência viva.³⁴²

Iliescu também reitera que a linguagem cinematográfica na pesquisa do CPT “é sempre presente e fundamental na formação dos atores, assim como filosofia, física, retórica, artes plásticas... Mas no caso do PP isso se acentua ainda mais, pois usamos muito a referência do cinema para a construção das cenas.” Sobre esse aspecto, o ator Lee Taylor³⁴³ também destaca que “nas cenas, buscava-se a assimilação de uma expressão cinematográfica como referência para a atuação, em contraste com a expressão teatral tradicional, em geral, menos minimalista que a primeira”.³⁴⁴

Durante os primórdios da pesquisa do PP, Antunes também estimulava muito a discussão das entrevistas concedidas pelos atores no lendário programa *Inside the Actors Studio*³⁴⁵. Os processos de criação dos atores revelados nas entrevistas eram utilizados como material de apropriação ou de anteparo às pesquisas desenvolvidas no PP. Naturalmente, essa discussão se dava em conjunto com toda a pesquisa de Antunes, em associação com a filosofia oriental e a física quântica, e com o seu entendimento próprio em relação ao Sistema de Stanislavski (este influenciado pela visão americana, conforme destacado anteriormente).

Ao invés de identificar o que difere e o que se assemelha ao PP em relação às outras pesquisas, creio que sublinhar a visão filosófica que Antunes propõe, ao se deparar com todas essas teorias, acrescente um viés de reflexão mais produtivo. Conforme aponta Millaré, a

processo de realização, que se iniciou em 1968, estreando apenas em 1975 no Festival de Cinema de Brasília. Segundo Antunes Filho, o filme teve cerca de três ou quatro cópias, ficando restrito apenas a exibições em festivais, por não se tratar de um filme comercial, a seu ver. Ainda assim, *Compasso de Espera* foi agraciado com diversos prêmios, entre eles o extinto Prêmio Air France de Melhor diretor.

³⁴¹ A atriz se refere ao movimento *Dogma 95*, criado por Thomas Vinterberg e Lars von Trier, cujo *Manifesto* publicado em 13 de março de 1995 restringia alguns aparatos técnicos na execução dos filmes.

³⁴² Depoimento extraído da série *Teatro e Circunstância: Paradigmas - Dialética da História – Prêt-à-porter*, 2008. Direção Amílcar Claro, Realização Sesc Tv. Disponível em: <<https://youtu.be/hAOqW1cwwOc>> Acesso em: 10/4/2016.

³⁴³ De 2004 a 2013, Lee Taylor participou do CPT como ator e professor do Cepetezinho, atuando nos seguintes espetáculos: *A Pedra do Reino*, *Foi Carmen*, *A Falecida vapt-vupt* e *Polícarpo Quaresma*.

³⁴⁴ PAULA, L. T. M. **Manifestação do Ator**: Formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). Dissertação (Mestrado). São Paulo: ECA-USP, 2014, p. 91.

³⁴⁵ O programa é um *talk show* criado em 1994, exibido no Estados Unidos por um canal a cabo. Nos primórdios da pesquisa do PP, em 1997, Antunes gravava essas entrevistas em VHS e mostrava aos seus atores.

simples prática dos exercícios no CPT não ecoa em resultados estéticos sem a transformação do olhar do ator perante a realidade, pois

O método propõe que primeiro se transforme o ator, o ser humano, para que depois a transformação se manifeste em cena, gerando novas formas estéticas. Arte e vida estão imbricadas. Não são a mesma coisa, mas se espelham e se condicionam mutuamente. Só depois de compreender a ideologia, que inclui uma concepção não cartesiana da realidade, o ator poderá praticar exercícios com alguma possibilidade de êxito.³⁴⁶

No caso específico do projeto PP, Antunes sempre dizia que, a partir do momento em que o ator estudou toda a sua programação (sua gênese, os objetivos da cena, o texto, as intenções etc.), ele deve jogar tudo fora e entrar em cena com a “cabeça vazia”³⁴⁷. Colocar-se de prontidão para o “aqui e agora”, “costurando” as intenções no momento presente da cena, logo com a cabeça livre para pensar o que vier na hora. E que isso seria a grande diversão do ator em cena; pois atuar não é repetir, é estar aberto às infinitas associações de pensamentos e sentimentos que a presença cênica propicia. Obviamente que isso seria apenas um estado mental, “a mente contém o cérebro, mas o cérebro não contém a mente”³⁴⁸, e que o ator na verdade iria sempre dizer o mesmo texto e executar as mesmas ações ao longo da temporada. Esta ideia, aparentemente simples, revelou-se bastante difícil no início do processo do PP (os atores entravam em cena pensando no que iam realizar em cena, logo: programados), daí o auxílio da filosofia oriental para semear nos atores o princípio das “diversas realidades coexistindo simultaneamente”, e de que tudo é uma ilusão (o ator é um criador de ilusões, “shivaísta”³⁴⁹), e de que não existe o “segundo passo”, tudo é uma sucessão de “primeiros passos”. Juliana Galdino³⁵⁰ explica essas questões, em depoimento para a série documental *Prêt-à-Porter: Teatro e Circunstância*:

as sensações e experiências de vida, essa ligação que cada um tem, quando pensa em uma imagem, quando pensa numa palavra, é única. Se o ator

³⁴⁶ MILARÉ, **Hierofania**, op. cit., p. 25.

³⁴⁷ Nas palavras do diretor: “Você não tem o que esquecer, já é esquecido. Oriente-se pelos impulsos do outro, da situação, e fique sensível a tudo, sensível às recorrências daquilo que estudou. Se quiser lembrar, vai imediatamente para o outro sistema. É inevitável. Qualquer erro você vai para o *egossistema*.” In: MILARÉ, **Hierofania**, op. cit., p. 324.

³⁴⁸ Esta é uma frase recorrente de Antunes, na qual ele relaciona a intuição (no caso, a mente), com a razão (o cérebro).

³⁴⁹ Segundo o hinduísmo, todas as coisas são parte de um grande processo rítmico de criação e destruição, de morte e renascimento, e o deus Shiva (e sua dança) simboliza esse eterno ritmo de vida e morte que se desdobra em ciclos intermináveis. Antunes afirma que seus atores devem ser sempre *shivaístas*.

³⁵⁰ Juliana Galdino atuou nos seguintes espetáculos: *Fragmentos Troianos*, *Medéia*, *Medéia 2* (prêmio Shell de Melhor Atriz), *O Canto do Gregório*, *Foi Carmen*, *Antígona*, e em cinco edições do PP.

respeita e deixa que aquilo aconteça, é uma espécie de acontecimento. Esse acontecimento tem a ver com uma coisa que o Antunes sempre falava, que para gente também era quase coisa de guru do Tibet: *o aqui e agora*. [...] Para que haja o “aqui e agora” é necessário frear essa coisa de querer falar e isso muda completamente o andamento interno. Você começa a perceber o mundo, os outros, e começa a entender que tudo é significativo. Então, se você suspira, aquilo tem uma significância extrema, e se você coloca uma coisa pessoal no seu suspiro, ele passa a ser poesia. Não basta suspirar para mostrar que está vivo. É uma escolha, você escolhe a maneira como você quer ver o mundo. Mas para isso você tem que parar, frear, esperar que a coisa aconteça.³⁵¹

Nefussi também reitera essa questão, e descreve o seu entendimento em relação à apropriação da filosofia oriental no trabalho do ator da seguinte maneira:

Com certeza, o conhecimento do Taoísmo foi e é a referência fundamental para minha vida e para meu entendimento de dramaturgia e interpretação. Exercitar, tanto física como mentalmente, as complementaridades sem oposições, o sentido da vida como fluxo, a impermanência, a transitoriedade, enfim, a aceitação de que há um jogo constante entre mim e o universo, é a base filosófica que adquiri no *Prêt-à-Porter*. Ainda destacaria o entendimento da física quântica e suas proposições sobre as várias realidades, a não-linearidade e os novos conceitos de tempo-espço que romperam com conceitos antigos de dramaturgia e geraram diferentes percepções na interpretação das personagens.

Tais pressupostos filosóficos, além do resultado em si do projeto PP, acabaram encontrando continuidade no trabalho dos atores-criadores em outras searas, sobretudo no cinema. Vale destacar que vários cineastas passaram a frequentar as apresentações do projeto, principalmente nos primórdios, convidando muitos dos intérpretes para atuarem em seus filmes, depois de assistirem suas cenas. Foi o caso de Daniela Nefussi (PP 1, 1999), que estreou no cinema em *O bicho de sete cabeças* (2000) de Laís Bodanski; Silvia Lourenço (PP 1, 2 e 3, 1999 a 2002) em *Contra Todos* (2004), de Roberto Moreira; eu mesma fui convidada a protagonizar o filme *Uma vida em segredo* (2001), de Suzana Amaral, depois que a cineasta me viu em cena do PP 3 (2000); Juliana Galdino (PP 3, 4, 5 e 6, 2000 a 2006) em *Nina* (2004) de Heitor Dhalia; Simone Iliescu (PP 9, 2008) em *Bruna Surfistinha* (2011) de Marcus Baldini; Emerson Danesi (PP 3, 5, 6, 7, 8, 9, 2000 a 2011) em *É proibido Fumar* (2009) de Anna Muylaert; Lee Taylor (participante do projeto) em *Salve Geral* (2009) de Sérgio Resende; além de Gabriela Flores, Arieta Correa, e tantos outros atores participantes do projeto. Muitos diziam que os atores participantes do PP tinham uma certa familiaridade com

³⁵¹ Depoimento extraído da série *O Teatro segundo Antunes Filho: O método*. Cap. 06, 2001. Direção Amílcar Claro, Realização Sesc Tv. Disponível em: < <https://youtu.be/wXMwNoB5dHo> >. Acesso em: 10 de abril de 2016.

a interpretação naturalista do cinema. Sobre essa observação, coletei aqui as reflexões dos atores que atuaram no PP, e no cinema posteriormente.

3.3.3 A experiência dos atores do *Prêt-à-Porter* no cinema brasileiro

A primeira edição do PP estreou em 1998, exatamente três anos após o que foi considerado a retomada do cinema brasileiro. Nesse mesmo período, juntamente com uma certa insatisfação dos cineastas em relação à interpretação dos atores para o cinema, tornou-se mais recorrente e sistemático o uso de *preparadores de elenco*³⁵² nas produções cinematográficas brasileiras. Em um primeiro momento, apenas no trabalho com atores não profissionais e, posteriormente, se estendendo também aos atores profissionais.

Conforme observa Jacques Aumont, o uso do ator não profissional, também conhecido como “não-ator”, é uma contribuição estritamente cinematográfica, que surgiu no cinema primitivo onde se “recorria a figurantes não profissionais, utilizados por sua silhueta.” Ao longo do seu desenvolvimento, o cinema absorveu o trabalho com não-atores, subdividindo-os em dois tipos: o amador que interpreta um papel, e aquele que desempenha seu próprio papel. De toda forma, ambos são considerados como “brinquedos do diretor, que explora a natureza física do intérprete (corpo, gestos e voz) no sentido em que desejar.”³⁵³

Nessa perspectiva, uma vez que o não-ator obviamente não tem nenhuma formação, e na falta de um conhecimento específico do diretor na condução desse tipo de “ator”, a função do preparador do elenco torna-se essencial. Porém, no Brasil, além do trabalho com não-atores, tal função também passou a ser absorvida no trabalho com atores profissionais. Lembrando que, para Strasberg, o “ator é tanto o artista quanto o instrumento. Em outras palavras, violinista e violino a um só tempo”³⁵⁴, e considerando o violinista como o criador, e o violino como a criatura, o ator é “criador e criatura” ao mesmo tempo. Dessa forma, como o não-ator não é um criador, o preparador acaba assumindo essa função, concedendo-lhe apenas o papel de criatura. Posto isso, qual seria então a função dos preparadores com os “criadores e criaturas”, ou seja, com os atores profissionais?

³⁵² Sendo mais específica, a partir da retomada, o filme *Cidade de Deus* (2002), com preparação de elenco realizado por Fátima Toledo, foi o divisor de águas para o estabelecimento dessa nova função no cinema brasileiro. Anteriormente, temos como exemplo bem sucedido o filme *Bicho de Sete Cabeças* (2000) de Laís Bodanski, com preparação de Sergio Penna.

³⁵³ AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema** / Jacques Aumont, Michel Marie; tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003, p. 24.

³⁵⁴ STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão**, op. cit., p. 152.

O preparador de elenco também acabou se tornando uma espécie de ponte entre a direção e o elenco. Importante destacar que a figura do preparador é uma invenção brasileira, pois conforme aponta Fátima Toledo,³⁵⁵ o preparador difere da função do *coach* nos Estados Unidos: “[...] o *coach* desenvolve o roteiro com um ator individualmente, aperfeiçoando o tom, a pronúncia e a voz. É, portanto, um profissional capaz de aperfeiçoar os recursos do ator a partir da leitura e da memorização das falas”.³⁵⁶ Além disso, “o preparador [*coach*] é contratado para ajudar o ator a superar problemas como montar a cavalo, aprender um sotaque ou plantar bananeira.”³⁵⁷ Ou seja, o *coach* exerce uma função específica e compartimentada, enquanto o trabalho do preparador de elenco *à brasileira* é bem mais amplo. Ele pode interferir na escolha do elenco, no preparo dos atores antes das filmagens, no levantamento e criação de novas cenas do roteiro, e eventualmente, estar presente no *set* de filmagem.

Para Antunes Filho, “os atores dos filmes nacionais ‘fazem bem a ação externa’. ‘Mas e a ação interna?’ [...] ‘Posso induzir você a chorar, mas isso não quer dizer que você seja ator. Estou utilizando você de forma domesticada.’”³⁵⁸ Simone Iliescu resume bem essa questão quando descreve uma experiência com preparador de elenco:

Se eu fico um tempão chacoalhando a cabeça, dizendo “não, não,” trazendo uma memória ruim da minha vida pessoal, até chegar à exaustão física e enjojo, claro que vou chorar. [...] Mas, de que isso me adianta para a construção da personagem? Parece-me mais uma sessão ruim de terapia. Imagino que seja importante para não-atores. Mas os *atores* aprendem a acessar suas emoções de acordo com a necessidade. E não existe receita para isso. Cada um sabe seu ponto de acesso. Além disso, o trabalho do ator não se resume a isso, que é só uma parte do trabalho. Saber acessar essa emoção não necessariamente é o mais importante, e sim, como expressá-la.

A questão da expressão dialoga com a premissa de Bolelávski, segundo a qual deve-se substituir “o fato real pela criação. A criação deve ser real, mas esta é a única realidade que deve haver ali.”³⁵⁹ O exemplo do exercício citado por Simone nos remete à aplicação do exercício da *memória afetiva*, aquele em que o ator recorre a alguma experiência pessoal marcante para se atingir determinada emoção. Porém, ao contrário do que se perpetua por aqui, o Método do Actors Studio não defendia o uso aleatório desse exercício, pois ele só deveria ser utilizado como último recurso. Strasberg advertia os atores “para usar a memória

³⁵⁵ Pioneira nessa função desde *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco.

³⁵⁶ CARDOSO, M. **Fátima Toledo**: interpretar a vida, viver o cinema. São Paulo: LiberArs, 2014, p. 77.

³⁵⁷ FRAIA, Emilio. Como não ser ator. **Revista Piauí**, n. 29, janeiro de 2009. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/como-nao-ser-ator/>>. Acesso em: 20/6/2017.

³⁵⁸ Apud *ibid*.

³⁵⁹ BOLES LAVSKI, Richard. **A arte do ator**: as primeiras seis lições. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 44.

afetiva somente quando estavam com problemas, e apenas nos momentos auges de uma peça.”³⁶⁰ E insistia que :

o trabalho sobre as emoções não deve ser utilizado para ações ou caracterizações. O trabalho com a memória afetiva não é indicado para filmes (embora possa ser usado lá), mas para o teatro, onde o ator necessita retornar à emoção várias vezes por semana.³⁶¹

Complementando essa observação, vale a pena destacar outra máxima de Strasberg, em que ele afirma que “a natureza da arte não é a espontaneidade; arte é composição. Mas para tornar a arte viva, é necessário espontaneidade.”³⁶² Ou seja, apenas atingir uma determinada emoção não é criação. Estar “natural” e “confortável” em cena, ser “espontâneo” também não é criação. Porém, para se iludir o espectador é necessário ter espontaneidade, conforme Strasberg aponta. Em outras palavras, considerando a espontaneidade como um processo de criação, Juliana Galdino exemplifica o treino efetuado no trabalho do *Prêt-à-porter*:

O que é o *Prêt-à-porter*? Não é eu estar natural em cena, mas eu estar constituindo, arquitetando todo o gesto, toda a respiração. Na medida em que eu faço um gesto de “coçar o nariz”, você nunca vai saber se estou criando espontaneamente esse gesto ou se eu estou arquitetando. Mas soa natural, então, isso é o “falso naturalismo”, sempre com a ideia de iludir [...].³⁶³

A ideia do “falso-naturalismo”, a que a atriz se refere, foi uma nomenclatura criada por Antunes para se distanciar da ideia do naturalismo praticado na televisão – a seu ver, repleta de estereótipos. Lee Taylor sintetiza a premissa do falso-naturalismo da seguinte maneira:

Falso, na visão de Antunes, por não se tratar de uma naturalidade simplesmente espontânea e cotidiana, mas de uma naturalidade elaborada e “desenhada” pelo ator, segundo a qual até mesmo um mínimo gesto deveria ser carregado de significado. Ao mesmo tempo em que a ação deveria ser construída, a mesma deveria criar a ilusão de improviso e espontaneidade no momento de sua expressão. A realidade cotidiana serviria apenas de base para o surgimento de outra dimensão da realidade e a imaginação do ator criaria ilusões para o espectador por meio de situações aparentemente cotidianas. A proposta do *Prêt-à-porter*, portanto, procurava ir além da

³⁶⁰ HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness**, *op. cit.*, p. 211.

³⁶¹ HODGE, Alison. **Actor Training**, *op. cit.*, p. 151.

³⁶² HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness**, *op. cit.*, p. 145.

³⁶³ Depoimento extraído da série *O Teatro segundo Antunes Filho: O método*. Cap. 06, 2001. Direção Amílcar Claro, Realização Sesc Tv. Disponível em: < <https://youtu.be/wXMwNoB5dHo> >. Acesso em: 10/4/2016.

imitação e reprodução da realidade cotidiana, pois a naturalidade almejada deixaria de ser trivial ao adquirir significados propositadamente arquitetados e construídos pelos atores, podendo, assim, alcançar sentidos múltiplos para além do cotidiano.³⁶⁴

Silvia Lourenço afirma que as ideias e o treino no PP foram fundamentais na sua experiência com o cinema, pois “a capacidade de usar todo um repertório de gestos naturalistas e transformá-los em ações significativas ao longo de um plano, e brincar com a possibilidade da ilusão de naturalidade que o cinema leva ao extremo, aprendi fazendo *Prêt-à-porter*”. Simone Iliescu afirma que, em sua essência, o PP é “extremamente cinematográfico, já que a plateia está muito próxima dos atores, o que leva a uma interpretação minimalista em que o menor gesto, uma mudança sutil de respiração se torna evidente. No *Prêt-à-Porter*, o menos é mais.” Lee Taylor também ecoa essa aproximação: “As cenas de *Prêt-à-Porter* foram as únicas, na experiência que tive no CPT, que me aproximaram de uma atuação cinematográfica, por explorarem, quase em sua totalidade, a estética realista.”³⁶⁵

Nesse sentido, é possível comparar o desdobramento dos atores do PP no cinema à semelhança do que ocorria no Actors Studio, conforme descrição de Millaré:

[...] por ser o cinema o destino de grande parte dos seus alunos, o *Actors Studio* desenvolveu técnicas buscando dar ao ator o máximo de uma presumível *naturalidade*. Cada gesto e cada olhar são construídos linear e dinamicamente, sempre valorizando minúcias que desapareceriam no palco e que a câmera, ao contrário, capta e realça. Essa linguagem oriunda do método Stanislavsky deu forma ao modo naturalista norte-americano, que se cristalizou no cinema e é até hoje praticado. Radicando-se no naturalismo, sem a síntese realista dos russos, essa técnica despoja a teatralidade da ação dramática, dando continuidade *natural* (cinematográfica) a cada gesto, como se a cena fosse vida.³⁶⁶

Partindo dessa perspectiva de atores que estão mais próximos da vida do que da representação, Daniela Nefussi descreve que passou a ser considerada uma “atriz não-interpretativa” no mercado de *casting* cinematográfico. Ela observa que a experiência no PP lhe preparou para o cinema, no sentido de que “o *Prêt-à-Porter* era feito de proximidade, voz baixa, respiração valorizada, olhar, intimidade. Tudo isso é cinema (ou alguns cinemas...)”. Lee também afirma que a experiência do PP auxiliou-o no cinema, sobretudo na investigação da “importância da respiração para comunicar as emoções da personagem, o silêncio

³⁶⁴ PAULA, L. T. M. **Manifestação do Ator**, op. cit., p. 93

³⁶⁵ TAYLOR, Lee. Entrevista concedida por e-mail, em julho de 2017. Todas as citações do ator procedem dessa mesma fonte, exceto quando indicação contrária.

³⁶⁶ MILARÉ, **Hierofania**, op. cit., p. 30.

preenchido, a comunicação não-verbal, o gesto preciso e necessário, o olhar, o tempo poético.” Ao que Silvia Lourenço complementa:

Então, sair do CPT para fazer cinema foi uma continuação natural de um caminho que eu já vinha traçando intuitivamente. A forma de respirar em cena, de falar no tom menos projetado e mais verdadeiro possível, o jeito de lidar com o tempo sabendo que a câmera está a meu serviço, e cabe a mim aproveitar o tempo do plano, esculpindo-o com as ações que eu queira até que seja dado o “corta”, foi algo que eu aprendi no *Prêt-à-Porter*.

Ludmila Rosa ressalta essa questão do tempo como fator predominante na aproximação da experiência do PP com a linguagem cinematográfica, pois “de alguma forma, nas improvisações que levaram ao *Prêt-à-Porter*, nós experimentávamos o tempo cinematográfico.” Tal observação vai ao encontro da sensação que Augusto Boal descreve quando esteve no Actors Studio, onde ele recorda que “o tempo subjetivo do ator não correspondia ao tempo objetivo da cena.”³⁶⁷ Em sua visão, a gestualidade era conduzida de acordo com a pausa, o *close-up* do cinema, recurso este também absorvido no trabalho do PP.

Somado à ideia do naturalismo construído, o treino do PP também prepara o ator para dominar uma das grandes dificuldades na interpretação: a questão da repetição. Tal questão também ecoa no cinema, na medida em que o ator tem que repetir o mesmo *take* muitas vezes, e ainda assim criar “a ilusão da primeira vez”³⁶⁸, como Strasberg dizia. E como a interpretação cinematográfica necessita de uma veracidade absoluta em cada plano, como se fosse sempre “a primeira vez”, o ator necessita ter a consciência e o sentido da sua capacidade de construção/criação.

A prática proposta pelo PP, onde se buscava o “ator com técnica e consciência da sua arte, dono da sua expressão”³⁶⁹, dialoga também com a premissa proposta por Stanislavski, segundo a qual o trabalho de criação necessita da intuição, do inconsciente, mas só emerge a partir de um trabalho preparatório consciente. Em suas palavras: “por meio do consciente, atingir o inconsciente – eis o lema de nossa arte e de nossa técnica.”³⁷⁰ Ou seja, para o ator se tornar criatura (inconsciente), ele precisa ter domínio do seu processo de criação (consciente).

³⁶⁷ CARVALHO, Sérgio de. Um discípulo de Stanislavski. **Folha de S. Paulo**, 6 de setembro de 1998. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06099807.htm> > Acesso em: 30/6/2017.

³⁶⁸ “Durante uma apresentação, os atores devem sempre manter o sentido de improvisação, para entrar no palco com o que o ator americano William Gillette chamou de ‘ilusão da primeira vez’.” In: HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness**, *op. cit.*, p. 145.

³⁶⁹ ANTUNES FILHO, José Alves. **Ser e não ser, eis a solução**, 1998. Texto do folheto de apresentação do *Prêt-à-Porter I*, e reproduzido em quase todas as outras edições.

³⁷⁰ STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 27.

A meu ver, o cinema é o lugar onde se potencializa essa possibilidade, uma vez que a presença da câmera concretiza para o ator ainda mais essa dinâmica “criador-criatura” a um só tempo. Aqui cabe lembrar a noção de *quarta parede*, idealizado por Diderot, pela qual os atores deveriam ignorar a existência da plateia e se concentrarem exclusivamente no jogo de cena. Se no teatro a ruptura da quarta parede ocorre quando o ator interage com o público; no cinema, considerando a câmera como o olhar do público, a ruptura da ilusão ocorre quando o ator olha para a objetiva da câmera. Mas, comparando a diferença espacial do público no palco³⁷¹ em relação ao set de filmagem, o ator no teatro possui uma “proteção” maior para a sua imersão no jogo ilusório de cena. A plateia no teatro invariavelmente está no escuro, enquanto no cinema não há essa linha divisória. Além disso, há uma liberdade de movimentação no teatro que é limitada no cinema, no sentido de que o ator é sempre “enquadrado”. Ou seja, o ator precisa construir seus movimentos juntamente com o movimento da câmera, caso contrário, o espectador não verá o que ele expressa. Dessa forma, a sensação da *quarta parede* para o ator no cinema é praticamente inexistente, já que não existe a possibilidade dele ignorar completamente a presença da câmera.

Considerando ainda a questão da descontinuidade durante o processo de filmagem e o fato da personagem se revelar de maneira sincopada, plano a plano, podemos afirmar que o jogo do ator com a câmera reitera, o tempo todo, o seu lado criador enquanto ele se revela como criatura. Ou seja, a criatura é arquitetada de maneira fragmentada, e tanto o ator como o diretor precisam da consciência permanente dessa criação.

Além disso, a ideia de “falso-naturalismo” ou “naturalismo arquitetado”, preconizado no projeto PP, encontra paralelismo também no conceito de Pudovkin, que considera o ator como uma espécie de “montador”, no ato da sua representação. Sendo assim, o ator deveria ter a consciência da *decupagem* proposta pelo diretor, pois, dessa maneira, ele poderia arquitetar melhor a sua expressividade a cada plano e construir, juntamente com o diretor, a personagem a ser representada.

Ao contrário dessas ideias, muitos diretores optam por manter os atores inconscientes no processo de construção de um filme. Além disso, alguns diretores também optam por não conduzir, pessoalmente, o processo de seus atores, conforme o ator Lee Taylor descreve:

[...] os diretores nem sempre têm formação adequada para acessar a sensibilidade dos atores visando um resultado expressivo coerente na tela e terceirizam sua função. No cinema, um segundo a mais ou a menos

³⁷¹ Estou considerando apenas a espacialidade do palco italiano, onde a plateia é colocada frontalmente ao palco, existindo apenas esse ponto de vista.

sustentando um olhar ou a respiração pode mudar completamente uma intenção e até mesmo expressar o oposto do que se pretende. Considero o papel da direção dos atores mais importante no cinema do que no teatro por conta da sutileza que a câmera é capaz de captar e pela natureza da produção cinematográfica, que nem sempre tem um processo de ensaios e que, na maioria das vezes, durante as filmagens, ocorre do modo descontínuo e num ambiente mais disperso.

Retomando a pergunta sobre qual seria de fato a função do preparador de atores, creio que o aspecto de “terceirização”, abordado por Lee, responde parcialmente essa questão. Outro aspecto importante a se destacar é o ambiente disperso do *set* de filmagem, que sempre representa um desafio para o ator, e depende muito da dinâmica que se estabelece com a equipe técnica. Em relação à expressividade relacionada ao processo de *decupagem*, alguns atores, depois de muitos anos de prática, acabam se familiarizando com a lógica dos enquadramentos e dos movimentos de câmera, e aprendem a jogar com isso durante a representação de suas personagens. Mas se os atores pudessem ter a consciência desse processo de antemão, provavelmente o resultado dos filmes poderia atingir um outro patamar de atuação. Levando-se em conta que, além da câmera, o único público do ator no set é o diretor, ambos deveriam estar interligados e cúmplices durante todo o processo cinematográfico.

Para isso, seria necessário que se estimulasse o conhecimento sobre o trabalho dos atores na formação dos diretores, e vice-versa. Dessa forma, poderia se construir uma equipe mais orgânica, onde as funções não fossem tão compartimentadas, nem tão impermeáveis, gerando a sensação de completude e maior organicidade no processo como um todo. Meu intuito nesta pesquisa foi apontar o trabalho do *Prêt-à-Porter* como um exemplo de aprimoramento na formação dos atores *também* para o cinema, uma vez que, indiretamente, auxiliou vários atores em suas experiências cinematográficas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa fui observando que, assim como Stanislavski, praticamente todos os diretores aqui citados (desde Kuleshov, Eisenstein e Pudovkin, até Lee Strasberg, Elia Kazan e Antunes Filho) também eram atores ou, no mínimo, se interessavam em investigar profundamente o trabalho dos atores. Outro fator importante a se destacar é a experiência acumulada tanto na direção teatral como na cinematográfica, caso mais específico de Eisenstein e Kazan, que se apropriaram do processo de criação com seus atores no teatro para o cinema. Curioso também notar como Eisenstein insistia para que seus alunos cineastas praticassem exercícios físicos de Biomecânica, afirmando que “as técnicas do ator e do diretor são [...] indistinguíveis, a partir do momento em que o diretor [...] é também, numa certa medida, um ator”.³⁷²

Desde o experimento de Kuleshov, onde se constatou que o significado da expressão do ator podia ser alterado de acordo com a combinação de outros planos, comprovou-se também que “seja qual for o trabalho entre o ator e o diretor durante a filmagem, a performance no corte final é montada a partir da seleção das expressões físicas e vocais que melhor incorporam os temas subjacentes e o estilo estético do filme.”³⁷³ Ou seja, a escolha final da interpretação do ator, ao contrário do teatro, é sempre submetida às decisões do diretor e “os atores entendem que os diretores de cinema afetam seus desempenhos, contribuindo para as decisões sobre o que será visto no filme concluído.”³⁷⁴ Na melhor das hipóteses, nas palavras do ator Richard Widmark: “o resultado do que você vê na tela é uma combinação do ator com o diretor, na maioria dos casos. Não há como distinguir o que o diretor faz e o que o ator faz. Você não pode dizer pelo resultado final na tela como isso ocorreu.”³⁷⁵

Lembrando que, durante a atuação, o primeiro e único público do ator no cinema é o diretor, a dinâmica que se estabelece entre os dois é crucial para o resultado de uma interpretação satisfatória. Se, no teatro, o ator ainda tem a chance de aprofundar a sua interpretação, juntamente com a reação do público ao longo de várias apresentações, no cinema, essa possibilidade de aprofundamento está estritamente interligada à sua relação com o diretor. Ou seja, ambos se tornam interdependentes, e deve-se levar em conta que, conforme

³⁷² EISENSTEIN, *O Sentido do Filme*, *op. cit.*, p. 29.

³⁷³ CARNICKE, Sharon M. Screen Performance and Director's Visions. In: **More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance**/ edited by Cynthia Baron, Diane Carson, and Frank Tomasulo. Detroit: Wayne State University Press, 2004, p. 45.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 43.

³⁷⁵ ROSS, Lilian; ROSS, Helen. **The player: a Profile of an Art**. Nova York: Simon and Shuster, 1962, p. 308.

explicita a atriz Lee Remick, “ao fazer filmes, você precisa poder confiar no seu diretor, porque não há outra audiência [...] Nos filmes, há muitas pessoas tentando lhe dizer o que fazer e como fazê-lo [...] Você precisa do apoio de quem é realmente responsável pelo que você faz, ou seja, o diretor.”³⁷⁶ Ao que Brando complementa: “Um ator pode se beneficiar muito com um diretor bom, mas em geral, os diretores que não se sentem preparados, procuram ocultar isso mostrando-se autoritários, emitindo ordens e ultimatoss.”³⁷⁷ Richard Widmark ainda acrescenta: “a maioria dos diretores são medíocres, poucos são realmente bons. E existem pouquíssimos cineastas realmente muito bons.”³⁷⁸

Tais reclamações por parte dos atores são bastante comuns em relação aos diretores, e vice-versa, denotando o quanto a relação criativa entre ator e diretor no cinema ainda suscita diversas frustrações para ambos, tanto durante as filmagens, como no corte final do filme. Na tentativa de aproximar o ator das decisões do diretor, e amenizar o aspecto “ditatorial” dos diretores, Pudovkin defendeu a colaboração do ator do início ao fim no processo cinematográfico, inclusive estimulando a presença dele na sala de montagem. Embora tal ideia possa parecer impraticável, por uma série de razões (dinâmica de produção, ou mesmo falta de formação dos atores para tal), a pesquisadora Sharon Carnicke destaca uma sugestão do ator Robert De Niro, que dialoga muito com as ideias de Pudovkin e poderia minimizar os ruídos que existem na relação entre ambos: “o diretor deveria deixar os atores saberem o que ele está tentando fazer enquanto estila.”³⁷⁹ Ou seja, “ele sugere que os atores poderiam ajudar a criar esses momentos.” Tal observação de De Niro esclarece também que, apenas através da consciência da visão do diretor, o ator pode ajustar e afinar os detalhes de sua performance.

Nesse sentido, e ciente da impossibilidade de se dissociar a visão do diretor do trabalho do ator no cinema, podemos concluir que qualquer tentativa de pesquisa sobre a atuação cinematográfica seria improdutiva se não considerar a relação entre ambos. Dessa forma, procurei levantar alguns procedimentos relevantes dos diretores aqui abordados que, a meu ver, contribuíram para o aprimoramento do trabalho do ator no cinema. Destaquei a visão conjunta do processo de criação entre ator e diretor, identificada primeiramente às teorias e práticas dos russos, e depois ao trabalho dos americanos, com enfoque maior na condução de Elia Kazan, o diretor que mais comprovou a eficácia do Método, adotando a via de mão dupla entre o teatro e o cinema. Os depoimentos dos atores que trabalharam com ele, assim como a

³⁷⁶ ROSS, Lilian; ROSS, Helen. **The player**, *op. cit.*, p.254-255.

³⁷⁷ BRANDO, Marlon. **Brando**, *op. cit.*, p. 172.

³⁷⁸ ROSS, Lilian; ROSS, Helen. **The player**, *op. cit.*, p. 308.

³⁷⁹ CARNICKE, 2004, p. 45 apud CARDULLO, 1998, p.282.

dinâmica estabelecida entre Kazan e Brando, comprovaram a possibilidade de uma parceria frutífera no resultado final da atuação em seus filmes.

Além da relação entre ator e diretor, outro aspecto abordado nesta pesquisa foi a defesa da presença do autor, uma dinâmica experimentada por Kazan durante o processo de criação de *A Streetcar Named Desire*, por exemplo. Conforme vimos, desde a sua experiência teatral, Kazan estimulava a presença de Tennessee Williams durante os ensaios com os atores, dando-lhes a oportunidade de criarem conjuntamente o texto final da obra. Esse processo colaborativo, exaustivamente experimentado no Actors Studio através dos exercícios de improvisações, revelou-se como um procedimento positivo não só nas inter-relações entre autor e diretor, como também diretor e ator, e ator e personagem. Em adendo, o exercício também se revelou eficaz na aproximação das palavras do autor pelo ator, e agregou ainda o conceito do “estado improvisacional” que o ator deveria conquistar durante sua atuação, tanto no teatro como no cinema.

Em relação às críticas constantes sobre o método do Actors Studio, creio que haja alguns aspectos importantes a serem levantados. O primeiro é o fato do projeto ter sido criado por Kazan (em conjunto com Robert Lewis e Cheryl Crawford), e Strasberg não estar desde o início. Kazan não necessariamente concordava com o radicalismo de algumas propostas de Strasberg e, embora concordasse que ele era um excelente professor, Kazan utilizou-se do Método à sua maneira. O “método em si”, conforme destacamos no capítulo 2, era o conjunto de várias pesquisas, incluindo as ideias de Clurman, Kazan, Lewis, Adler, Meisner e todos os colaboradores do Group Theatre. Porém, como sabemos, Strasberg foi alçado ao posto de diretor artístico do Actors a partir de 1951; e um pouco depois da criação do Studio, no período conhecido como “caça às bruxas” do macarthismo, na década de 1950, Kazan delatou vários de seus amigos, uma mancha terrível e imperdoável em sua carreira. Nesse sentido, talvez possa se concluir que o legado de Kazan ficou bastante comprometido em termos de continuidade de pesquisa, imperando a visão parcial e autoritária de Strasberg sobre o Método praticado no Actors Studio.

De toda forma, independente das contradições, ou das falhas de caráter das duas figuras mais expoentes do Actors Studio, em relação ao método em si, as palavras de Eli Wallach, um dos integrantes do Studio desde os primórdios, revelam alguns exageros cometidos pelos atores que dizem seguir o Método:

O problema hoje é que muitos jovens estão atuando, e dizendo que eles são atores do Método, mas eles não entendem que eles são meramente técnicos,

fazendo o que eles acham que é o Método. Eles estão perdendo todo o prazer em atuar. E alguns dos nossos melhores atores que se encaixam como exemplos de atores do Método, afirmam que esses jovens deveriam parar de fazer um tumulto sobre o que eles pensam ser criação, e simplesmente criar. Lee Strasberg seria o primeiro a concordar com tais críticas. [...] Todos os bons atores aspiram ao mesmo fim. A verdade na arte, é o que todos almejamos. Você usa tudo o que puder para alcançar esse fim. Se o Método é parte do que eu posso usar, eu sou a favor dele.³⁸⁰

No Brasil, o Método específico do Actors Studio também chegou de maneira aleatória e, em um primeiro momento, conforme exposto no capítulo 3, relacionado às entrelinhas do Sistema de Stanislavski. Levando-se em consideração que não há traduções para o português dos principais livros sobre a formação e o desenvolvimento das técnicas aplicadas no Actors Studio (tais como *A Method to their Madness*, de Foster Hirsch, e *A Player's place*, de David Garfield, ambos contemplados nesta pesquisa), o Método no Brasil é comumente relacionado somente às ideias de Strasberg, e muitas vezes, de maneira equivocada, principalmente em relação ao famoso exercício da *memória afetiva*.

Nesse ponto, vale lembrar que Strasberg nunca estimulou o uso desse exercício para o cinema, pois conforme ele dizia: “não é indicado para filmes (embora possa ser usado lá), mas para o teatro, onde o ator necessita retornar à emoção várias vezes por semana.”³⁸¹ Porém, em artigo intitulado *Lee Strasberg's paradox of the actor*, a pesquisadora americana Carnicke observa que:

As redefinições de ‘ação’ e ‘lógica’ propostas por Strasberg, bem como as técnicas de memória afetiva e momentos privados, abordam de forma eloquente as diferentes condições de trabalho entre o palco e a tela, quando as cenas são filmadas fora de ordem; quando o ator não tem acesso ao roteiro completo; quando o parceiro do ator não está presente no set para provocar as reações apropriadas; ou quando o ator precisa responder no vazio, para o som e os efeitos especiais que serão aplicados posteriormente. As inovações de Strasberg proporcionam ferramentas aos atores para lidarem com essas situações de trabalho no cinema.³⁸²

Na visão da autora, essas apropriações das ideias de Strasberg para o cinema, embora tenham sido positivas sob um aspecto, por outro lado enalteceu “o senso de direção que adapta o ator à realidade do poder do diretor sobre o resultado do produto final na tela”³⁸³, condição esta que ela critica ferozmente, pois seria uma má apropriação do Sistema de

³⁸⁰ ROSS, Lilian; ROSS, Helen. **The player**, *op. cit.*, p.161.

³⁸¹ HODGE, Alison. **Actor Training**, *op. cit.*, p. 151.

³⁸² CARNICKE, Sharon Marie. Lee Strasberg's paradox of the actor. In: LOVELL, A; KRAMER, P. (Ed.). **Screen Acting**. Londres: Routledge, 1999, cap. 6, p. 83-84.

³⁸³ Ibid., p. 84.

Stanislavski. Em suas palavras, enquanto Stanislavski acreditava que o ator era um artista independente, que colaborava livremente com o diretor na análise do texto, na criação da personagem e na dinâmica do desempenho, as apropriações das ideias de Strasberg para o cinema reforçaram a condição de autoridade e controle do diretor sobre o desempenho do ator, equiparando-se ainda às primeiras descobertas de Kuleshov.³⁸⁴ Em outras palavras, o ator no cinema estaria condicionado a ser apenas uma marionete na mão do diretor, segundo o viés do Método de Strasberg.

Não creio que a aplicação de algumas ideias de Strasberg possam ser identificadas de maneira tão contraproducentes, como a autora sugere. Mesmo não sendo o objetivo inicial do Método, deve-se levar em consideração que, indiretamente, alguns de seus preceitos encontraram um terreno bastante fértil no cinema, como ela mesma aponta. Porém, cabe analisar se estão sendo apropriados de maneira correta pois, conforme vimos no capítulo 2, muitos exercícios ainda são mal interpretados e equivocadamente utilizados. De toda forma, mais do que defender a utilização de uma técnica ou outra, vale ainda destacar as palavras do ator Eli Wallach sobre o Método: “Ele [Lee Strasberg] sempre nos disse que uma técnica existe apenas para ajudá-lo, e se a técnica o impede, não a use.”³⁸⁵ Ao que a atriz Kim Hunter complementa: “seja qual for a técnica, seu objetivo deve ser sempre alcançar o controle sobre o público.”³⁸⁶

Tentei neste trabalho contemplar tais questões e ampliar a visão da dinâmica de trabalho entre ator e diretor, incluindo também a proposta do projeto *Prêt-à-Porter* coordenado por Antunes Filho. Como descrito no capítulo 3, o projeto nasceu justamente da necessidade de Antunes em tornar seus atores conscientes da criação de uma obra como um todo. O objetivo era que os atores ampliassem seus conhecimentos em relação ao fazer teatral para, assim, estabelecerem um diálogo mais colaborativo com o diretor em outras montagens. Para tal, além da atuação, os atores também se tornaram responsáveis pela dramaturgia, direção e concepção final das cenas. Como consequência, a pesquisa desenvolvida no projeto acabou resultando de maneira produtiva para os atores que atuaram nos filmes da fase pós-retomada do cinema brasileiro. Nesse sentido, minha intenção foi apresentar esse processo de trabalho do *Prêt-à-Porter* como um adendo, uma sugestão, um caminho de ensino para o aprimoramento do ator, tanto no teatro, como no cinema brasileiro.

³⁸⁴ CARNICKE, Sharon Marie. Lee Strasberg's paradox of the actor. In: LOVELL, A; KRAMER, P. (Ed.). **Screen Acting**. London, USA e Canadá: Routledge, 1999. cap. 6, p. 76.

³⁸⁵ ROSS, Lilian; ROSS, Helen. **The player**, *op. cit.*, p.161.

³⁸⁶ *Ibid.*, 325.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Leilane Lima Sena De, et al. A expressividade do cinema mudo na construção de significados. **Distúrb Comun**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 604-611, mar. 2014.
- ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução/ J. Dudley Andrew; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- ANTUNES FILHO, José Alves. In: MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a arte do ator**. Sete Palcos, Coimbra, no 3, set. 1998.
- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica, problema da ética. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema** / Jacques Aumont, Michel Marie; tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BARON, C.A. **Before Brando**: Film Acting in The Hollywood Studio Era. 1996. 279 f. Dissertação (Doutorado) – University of Southern California, California, 1996.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BETTI, Maria Silvia. O impulso e o salto: Boal em Nova York (1953-1955). **Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 156-179, fev. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97308/98325>>. Acesso em: 25 jul. 2015.
- BOLES LAVSKI, Richard. **A arte do ator**: as primeiras seis lições. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BOLOGNESI, Mario. **O teatro na Rússia no início do sec. XX** - Meyerhold: experimentalismo e vanguarda: seminário de pesquisa. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.
- BORGES, D.S. **A retomada do cinema brasileiro**: uma análise da Indústria Cinematográfica Nacional de 1995 a 2005. 2007. 170 f. Tese (Doutorado) - Barcelona: Ciências da Comunicação / Universidade Autônoma, 2007.
- BRANDO, Marlon. **Brando**: canções que minha mãe me ensinou / Marlon Brando e Robert Lindsey; tradução J.E. Smith Caldas. São Paulo: Siciliano, 1994.
- BRASIL, Ubiratan. Antunes Filho busca naturalismo em ‘Prêt-à-Porter 10’. **O Estado de São Paulo**, 26 de agosto de 2011. Caderno2, p.46. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,antunes-filho-busca-naturalismo-em-seu-pret-a-porter-10-imp-,763806>> Acesso em: 12 de abril de 2016.
- CARDOSO, M. **Fátima Toledo**: interpretar a vida, viver o cinema. São Paulo: LiberArs, 2014.

CARVALHO, Sérgio de. Um discípulo de Stanislavski. **Folha de S. Paulo**, 6 de setembro de 1998. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06099807.htm> > Acesso em 30 de junho de 2017.

CARNICKE, Sharon Marie. An Actor Prepares/Rabota aktera nad soboi, Chast' I: A Comparison of the English with the Russian Stanislavsky. **Theatre Journal**, New York, v. 36, n. 4, p. 481-494, dez.1984.

_____. Lee Strasberg's paradox of the actor. In: LOVELL, A; KRAMER, P. (Ed.). In: **Screen Acting**. London, USA e Canadá: Routledge, 1999. cap. 6, p. 75-87.

_____. Screen Performance and Director's Visions. In: **More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance/** edited by Cynthia Baron, Diane Carson, and Frank Tomasulo. EUA: Wayne State University Press, 2004, p. 42-67.

CAVALIERE, Arlete Orlando. MEYERHOLD E A BIOMECÂNICA: UMA POÉTICA DO CORPO. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 2, p. 119-125, jul. 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13885/15703>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena. A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos. **Crop - Revista da Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês**, São Paulo, v. 2, n. 7, p. 307-327, jul. 2001. Disponível em: <http://200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao7/v07a16_A_herana_de_Stanislavski_no_teatro.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2017.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CYPRIANO, Fabio. Atriz principal vem do CPT de Antunes. **Folha de S. Paulo**, 24 de julho de 2000. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2407200015.htm> > Acesso em 06 de junho de 2017.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DIDEROT, Denis. **Diderot**: Textos escolhidos. Trad. Marilena Chauí, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Brasilense, 1986.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **Notes of a Film Director**. Ed. R. Yurenev. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1959.

_____. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

EISENSTEIN, Sergei; TRETYAKOV, Sergei. Expressive Movement. **Millennium Film Journal**, America, n. 3, p. 30-38, mar. 1979. Disponível em: <<http://mfj-online.org/journalPages/MFJ3/MFJ3TOC.HTML>>. Acesso em: 24 jun. 2017.

FERNANDES, Ricardo Muniz (Org.). **Prêt-à-Porter 12345**. São Paulo: SESC, 2004.

FRAIA, Emilio. COMO NÃO SER ATOR. **Piauí**, São Paulo, n. 28, jan. 2009. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/como-nao-ser-ator/>>. Acesso em: 31 mai. 2017.

GARFIELD, David. **A Player's place**. New York: Macmillan Publishing, 1980.

GONÇALO, Junior. Antunes Filho decodificado. **Revista Brasileiros**, São Paulo, nov. 2013. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/XvF4N> > Acesso em: 4 abril de 2016.

GOODWIN, James. **Eisenstein, Cinema, and History**. University of Illinois Press, 1993.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. O sexo e a palavra: Pereio, um ator-autor. In: SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, XVI., 2013, São Paulo. **Anais de Textos Completos**. São Paulo: SENAC, 2013.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (Org.). **O naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

HETHMON, Robert H. **El método del Actors Sudio**. 14º ed. Espanha: Editorial Fundamentos, S.L, 2015.

HIRSCH, Foster. **A Method to their Madness: The History of The Actors Studio**. New York: De Capo Presse; 2001.

HODGE, Alison. **Actor Training** / edited by Alison Hodge – 2nd ed. London, United Kingdom: Taylor & Francis Ltd, 2010.

JONES, David Richard. **Great directors at work**. Berkeley and California: University of California Press, Ltd., 1986.

JUNG, C. G. **Tipos Psicológicos**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda, 1991.

KAZAN, Elia. **Elia Kazan**: interviews/edited by William Baer. United States of America: University Press of Mississippi, 2000.

KAZAN, Elia. **Kazan on Directing**. New York: Alfred A. Knopf, 2009.

KULESHOV, Lev. **Kuleshov on Film**: Writings. University of California Press, 1974.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. São Paulo - Rio de Janeiro: Editora Hucitec, 1992.

LAW, A. H.; GORDON, M. **Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics**: Actor training in revolutionary Russia. EUA: McFarland and Company, 1996.

LAWSON'S, Mark. Theatre history as told by the Tony awards. **The Guardian**, 5 de junho de 2015. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/stage/2015/jun/05/theatre-history-tony-awards> >. Acesso em: 13 jul. 2017.

LEWIS, Robert. **Método ou loucura**. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982.

MCDONALD, Paul. Why Study Film Acting? – Some Opening Reflections. In: **More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance**/ edited by Cynthia Baron, Diane Carson, and Frank Tomasulo. EUA: Wayne State University Press, 2004.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Textos teóricos**. Madri: ADEE, 1992.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a Dimensão Utópica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.

_____. **Antunes Filho, poeta de cena**. São Paulo: Edições SESC-SP, 2010.

_____. **Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: SESC, 2010.

MURPHY, Brenda. **Tennessee Williams and Elia Kazan: A Collaboration in the Theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**. LISBOA: Edições Texto&Grafia, 2012.

OLINTO, Lidia. Teatro Pobre: meta ou caminho?. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 333-340, jan./abr. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/36412>>. Acesso em: 24 jun. 2017.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein Ultrateatral: Movimento Expressivo e Montagem de Atrações na Teoria do Espetáculo de Serguei Eisenstein**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAULA, L. T. M. **Manifestação do Ator: Formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)**. 2014. 226 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

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

PIACENTINI, Ney Luiz. **Eugênio Kusnet: Do ator ao professor**. 2012. 115p. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

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

_____. **Diretor e Ator no Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Iris, 1956.

_____. Stanislavsky's System in the Cinema. **The Anglo-Soviet Journal**, Russia, p. 33-44, set./out. 1952. Disponível em: <<http://www.unz.org/Pub/AngloSovietJ-1952q3-00034>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

RAMOS, Luiz Fernando. Antunes Filho e suas obsessões recorrentes. **Sala Preta**, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 103-112, nov. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57299/60281>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

ROSS, Lilian; ROSS, Helen. **The player: a Profile of an Art**. New York: Simon and Shuster, 1962.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A, 1963. 1v.

SANTOS, Maria Thais. **Questões em torno da Biomecânica - Meyerhold: experimentalismo e vanguarda: seminário de pesquisa**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

SILVA, Andréia Elisete Barros. **Vakhtangov em busca da teatralidade**. 2008. 117f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto das Artes III, Campinas, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

_____. **A criação de um papel**. 8º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

STEIN, Peter. **O Tio Vânia**: [Programa]. Porto: Teatro Nacional São João, 2005. (Cadernos Tchekov, vol. 1) Trad. Regina Guimarães. Disponível em: <<http://ensembledeactores.com/files/47/475.pdf>> . Acesso em: 1 de julho de 2017.

STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. **The Lee Strasberg Notes** / [compiled and edited by] Lola Cohen. New York: Routledge, 2010.

TAYLOR, Richard (ed.). **The Poetics of Cinema**. Oxford: Russian Poetics in Translation Publications, 1982. Disponível em: <https://monoskop.org/images/0/08/Eikhenbaum_BM_ed_The_Poetics_of_Cinema.pdf>. Acessado em: 20/04/2016.

VÁRIOS. **Delsarte System of Oratory**. 4º ed. New York: Edgar S. Werner, 1893.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislavski: vida, obra e Sistema**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

VALLERI, J. Hohman. **Russian Culture and Theatrical Performance in America 1891-1933**. Palgrave MacMillan, Palgrave Studies in Theatre and Performance History, New York 2011.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **O olhar e a cena**: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZOLA, Emile. **O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ZOLOTOW, Maurice. Here's Where Actors are Born. **The Saturday Evening Post**, EUA, v. 217, n. 41, p. 26, abr. 1. Disponível em: <<http://www.theactorswork.com/2016/07/the-best-acting-teacher-you-never-heard.html>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

Sites consultados:

ANTUNES Filho. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18335/antunes-filho>>. Acesso em: 06 de Jun. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CPT - Centro de Pesquisa Teatral do Sesc. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo401300/cpt-centro-de-pesquisa-de-teatro>>. Acesso em: 14 de Jul. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

THE ACTORS STUDIO. **The official website of the actors studio**. Disponível em: <<http://theactorsstudio.org>>. Acesso em: 05 jul. 2017.

THE PROJECT GUTENBERG. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/12200/12200-h/12200-h.htm>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

WIDOK. TEORIE I PRAKTYKI KULTURY WIZUALNEJ. **Striking factory and strike of consciousness in the work of s. m. eisenstein**. Disponível em: <<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/196/355>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

Vídeos/Filmes

LISTEN to me Marlon. Direção: Stevan Riley. Produção: John Battsek, 2015, DVD, 103 min.

PRÊT – À – PORTER – edições 01 a 10. Realização Sesc Tv. Disponível na Viodoteca do CPT, Sesc Consolação.

O TEATRO segundo Antunes Filho: O método. Caps. 01 à 06, 2001. Direção Amílcar M. Claro. Realização Sesc Tv. Disponível em: <<https://youtu.be/johVGcp8qlg>>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2016.

TEATRO e Circunstância: Paradigmas - Dialética da História – Prêt-à-porter, 2008. Direção Amílcar M. Claro, Realização Sesc Tv. Disponível em: <<https://youtu.be/hAOqW1cwwOc>>. Acesso em : 10 de abril de 2016.

ANEXOS

Entrevista com Antunes Filho, realizada no Centro de Pesquisa Teatral (CPT) em 28 de junho de 2017.

Sabrina Greve: A chegada do Sistema de Stanislavski no Brasil ocorre de maneira imprecisa, o acesso aos livros de Stanislavski traduzidos para o português só ocorre a partir de 1964. Mas antes, especula-se que ainda na época do TBC, alguns diretores italianos tinham conhecimento sobre o Stanislavski, sobretudo Ziembinski, do qual vc foi assistente de direção. Também há relatos de que o Sadi Cabral no Rio de Janeiro, por volta de 1952, traduziu alguns escritos do Stanislavski e experimentava no seu teatro. E o Boal... Há um depoimento do Walmor Chagas onde ele diz que no TBC, aplicava-se “Stanislavski sem falar que era Stanislavski”. Minha primeira questão é: como você entrou em contato com as ideias do Stanislavski, o que você apreendeu com o Ziembinski e o que de fato te inspirou para a pesquisa do seu próprio Método.

Antunes Filho: Nunca ouvi nem o Sadi, nem o Ziembinski falarem de Stanislavski. E eu não concordo que o Ziembinski fazia alguma coisa de Stanislavski. Se o fazia era através da Polônia, através da prática dos atores na Polônia. Porque os atores estão vivendo, compram o livro e etc e tal. É o que acontecia no Brasil. Todo mundo tinha Stanislavski, mas ninguém praticava... praticava assim, em um certo realismo “x”, um realismo interessante. A coisa ficou muito evidente, muito forte para nós, foi através do Actors Studio mesmo. Foi ali que deu o “estouro da boiada”, que era surpreendente o que os atores faziam. Foi aí que realmente começou a entrar uma escola de Stanislavski. Antes era tudo, vamos ler Stanislavski, se falava de Stanislavski, se discutia. Eu era muito amigo do tradutor do Stanislavski, o mineiro Pontes de Paula Lima. O Boal tentou alguma coisa de Stanislavski... Ele usava o Stanislavski para algumas coisas. Todo mundo usava o Stanislavski para algumas coisas: “faz esse exercício que dá certo para isso”. Mas não havia um sistema. Era Stanislavski a olho. A memória emotiva... se usava muito. O que se fazia era: a gente apagava a luz e deixava a memória do ator aparecer, ver o que vinha, etc e tal (risos). Fazia-se isso, fazia-se experimentos. No TBC não. No Boal se fazia assim. Também tem uma menina, ela tinha um curso também que era tudo Stanislavski. Era uma cômica. Esqueci o nome.

Sabrina: No Rio de Janeiro?

Antunes: São Paulo. No Rio de Janeiro acho que era a mesma coisa. O que acontecia com o Stanislavski, com os livros do Stanislavski, era que determinados tópicos do livro dele, eram utilizados por atores que compravam o livro. Mas não tinha ninguém sistematizando isso para ninguém. (digressão sobre a utilização da luz com o Ziembinski). Mas não havia um Stanislavski assim ferrenho. Começou com o Kusnet.

Sabrina: Segundo Piacentini, o Kusnet viu peças no TAM, mas só entrou em contato mesmo com os livros sobre o Sistema de Stanislavski aqui no Brasil. Com as traduções aqui no Brasil, junto com vocês. Depois ele foi para a Rússia e quando retornou, sistematizou.

Antunes: O início foi autodidata. Todos autodidatas aqui. Stanislavski no autodidatismo. Não era uma coisa frequente. Não era.

Sabrina: E a questão dos filmes? Do Actors Studio? Vocês tiveram acesso ao tipo de interpretação do Actors Studio através dos filmes. Ali por volta de 1952.... *Um bonde chamado desejo*...

Antunes: É que pegava certos ângulos das personagens que antes não era mostrado. Tudo era meio *infarinato*, em farinha sabe? Bem feito, *armato*... tudo bem armado. E nós descobrimos uma outra pulsão, que rasgava, que violentava a própria condição de ser. Essa violência que havia consigo mesmo em relação aos outros; o Actors Studio era um novo olhar que havia sobre a arte dramática. Foi aí que começou a se gostar do Stanislavski. Através da publicidade que o Actors Studio fazia.

Sabrina: O Milaré cita duas peças em seu início de carreira, que flertavam, tinham a atmosfera da linguagem cinematográfica: *Pic Nic* e *Plantão 21*.

Antunes: *Plantão 21* era cinema puro.

Sabrina: Com os atores, a interpretação também era dessa maneira?

Antunes: Não. Foi *à la* Ziembinski. Ou seja: dava o modelo, dava o modelo que estava na cabeça, passava o modelo e ficava vendo como você falava. Daí dizia-se: “fala mais assim, que fica mais característico”. E procurava caracterizações. O Ziembinski procurava caracterizações. Com cada personagem, como ele podia expressar isso, esse caráter. Então,

tudo para ele era visual. Era feito visualmente. O Ziembinski trabalhava muito com isso, com negócio de luz. Era visual. O jogo dele era de visualização, não era esse jogo de Stanislavski. Não havia isso. Ele até... era estranho, porque ele dava... eu vi tantas vezes nos ensaios, eu fui assistente dele em duas peças. Ele dava a inflexão e o cara tinha que decorar : “meu caro amigo! Não, faz a mão assim. Caro a – MI – go.” Ele ensaiava tudo. Pra mim, o Ziembinski foi uma coisa interessante que me fez aproximar do conhecimento do homem brasileiro. Porque ele fazia uma espécie de caricatura, quase que de tudo. Ele via traços fortes, e depois eu me utilizava desses traços fortes e dava uma psicologia a isso. Ele vivia a psicologia em termos de “bonecos”. O bom e o mau, que faz isso, faz aquilo. E eu sou... Ele era muito romântico. Muito sonho, muita luz. Então, ele era mais estereotipado. E nesses estereótipos, eu aprendi a ver o homem brasileiro, nos estereótipos que ele dava. Ele via a linha forte, a linha que ele dava como estrangeiro. Como estrangeiro ele podia dar, nós brasileiros não podíamos dar. Nós estávamos acomodados naquela realidade. Nós estávamos na própria realidade, não sabíamos distinguir o que era diferente. Ele, como estrangeiro, soube distinguir, ele via diferente. E aí eu comecei a ver certos ângulos da realidade, do homem, do corpo do homem e da voz do homem, que ele dava. Mas era meio artificial nele. Mas ao mesmo tempo ele conduzia uma direção. Eu me baseei muito nessa direção para fazer Nelson Rodrigues e para entender Nelson Rodrigues. Então, eu sei, eu brinco muito de fazer tipos, mas daí eu preencho com alguma coisa a mais. Entra com a alma, entra com uma outra coisa. O mistério. O mistério entra de certa maneira... entra... Não sei como entrou na minha vida o mistério. Foi com o Bergman. Aquelas coisas de parar, olhar, ficar. Bergman tem muito a ver com isso. Mas não era só Bergman, antes de Bergman, por exemplo o John Ford. Ele é um pouco estereotipado, mas é uma baita interpretação a dos atores do John Ford. O Wayne é um canastrão, mas funciona na mão dele. Funciona.

Sabrina: Antecipando uma questão: tudo o que você foi estabelecendo como método de trabalho, você sempre partiu do ator. E observei que praticamente todos os diretores que investiguei nessa minha pesquisa, o Kazan, o Strasberg, Ziembinski, o Pudovkin, Stanislavski... todos eram atores-diretores. Você não é ator, mas por outro lado, tudo o que você experimenta e ensina...

Antunes: É através de mim.

Sabrina: ... é através de você. Então você é um ator...

Antunes: Eu sou um ator e acho que faço qualquer papel. Sou vaidoso nisso, eu acho que faço qualquer papel. Você me dá as condições e eu faço qualquer papel. Porque eu fico nas contradições, eu lido com as contradições. E geralmente os atores de cinema que você vê por aí (ele se refere ao cinema nacional), eles idealizam uma interpretação. Eu também posso idealizar, mas eu coloco em xeque. Eu bombardeio para ver o que dá. Que leite dá aquilo. Eu fico bombardeando tudo o que você me fala, tudo o que eu vejo, tudo o que eu dirijo, fico bombardeando.

Sabrina: E isso desde as suas primeiras direções?

Antunes: Eu acho que sim. Porque o ator me interessa muito. Me interessa muito. Por exemplo, no Bergman eu ficava fascinado, os silêncios do Bergman. O mistério que havia em tudo aquilo e em profundidade. E aí a física quântica veio só ajudar tudo isso. Veio o lado oriental das coisas... do (teatro) Nô. Eu gosto muito de Nô...

Sabrina: Sim, todas as referências que aprendemos do Método aqui no CPT. Agora fazendo uma pequena transição para o projeto PP. Você consegue decodificar o ator, você sabe como dirigir o ator, porém, ao contrário do que você narrou sobre o Ziembinski - em relação a reprodução de proposta de gestos - você criou um método para auxiliar o ator a descobrir sozinho sua própria gestualidade. Quando foi que você deu esse “pulo do gato” na sua trajetória para investir sua pesquisa sobretudo no trabalho do ator?

Antunes: Acho que foi o Sesc, né? O Sesc que me propiciou o centro de pesquisa de teatro.

Sabrina: Mas você já tinha esse DNA.

Antunes: Tinha, mas por exemplo, *Macunaíma* foi feito na base da colaboração de todos. Quantas cenas... as cenas eram escritas, adaptadas e dirigidas, às vezes, pelos atores todos. Todos eram obrigados a participar, a escrever, a inventar cena, criar cena, tudo isso. Antes de *Macunaíma* aconteceu um outro espetáculo...

Sabrina: *Vereda da Salvação* (1964)? Você fazia experimentos...

Antunes: É. *Vereda da Salvação* no TBC. E *Peer Gynt* (1971) do Ibsen também, havia muito disso. Os atores participavam e faziam laboratórios. Muitas das coisas que eu utilizei no *Vereda da Salvação*, o Stênio (Garcia), que tinha lido livros de mímica, de pantomina, ele usava certas coisas lá para fazer experiências. Então se faziam experiências de ficar à noite na selva, de ficar em um sítio qualquer, no meio da mata...

Sabrina: Laboratórios?

Antunes: Como laboratórios, se fazia muito. Então o que foi feito de laboratório para se fazer *Vereda da Salvação* foi incrível. Então acho que tudo começou no *Vereda da Salvação* e graças ao Stênio Garcia. Ele que fazia, ele que veio com essas ideias.

Sabrina: Aí você foi mais a fundo com *Macunaíma*...

Antunes: Aí eu descambei.

Sabrina: E depois o CPT.

Antunes: Aí foi... mas para mim acho que a virada mesmo foi o *Macunaíma* (pausa). Não, a virada foi *Vereda da Salvação* e depois *Macunaíma*, *Peer Gynt* também.

Sabrina: Ali você descobriu um caminho a ser explorado.

Antunes: E daí, quando chegou aqui no Sesc, havia já um repertório de coisas que podíamos praticar.

Sabrina: O Milaré conta que houve uma espécie de pré PP na época do *Augusto Matraga*, em 1986, onde vocês faziam apresentações de cenas no palco do Sesc Anchieta e você discutia as cenas no final...

Antunes: Ali era para discutir a interpretação dos atores. Quase lotava. Todo sábado lotava o teatro.

Sabrina: Era algo inspirado nas sessões do Actors Studio?

Antunes: Nós começamos a fazer experiências aqui em cima, para poder fazer as peças. E aí vimos que dá certo e pensamos: que tal fazer isso para todo mundo ver e discutir em São Paulo? Discutir tudo isso? Então se levou para todo mundo. Vinha todo mundo aqui assistir, lotava. Então se fazia uma cena e eu criticava a cena, tipo Actors Studio.

Sabrina: Lá no Actors era mais ou menos assim, mas não era aberto ao público. Só para os associados.

Antunes: Sim, não era. O próprio Jardel Filho foi lá fazer o curso, ficou um mês e voltou. Achou muito chato (risos).

Sabrina: E aí, só treze anos depois que você formatou o projeto PP. Eu me lembro que, nos primórdios do PP, você falava que a gente não sabia fazer naturalismo, que o naturalismo não tinha nada a ver com o naturalismo da televisão. E daí você criou uma nova nomenclatura, o “falso-naturalismo” para se diferenciar do naturalismo televisivo. Você acha que o “falso naturalismo” teria a ver com o naturalismo do cinema?

Antunes: (longo silêncio) Teria a ver com o homem. O cinema, na verdade, porque está próximo. Então você sente a respiração. Na verdade, o que eu quero falar a respeito de corpo, no naturalismo que se faz, que eu mando fazer; eu pratico esse naturalismo, não é para a pessoa ser natural. Mas para a pessoa respirar. Tudo é feito para a respiração. (faz um exemplo em *fonemol*³⁸⁷) Eu preciso desses *foles*. Do ritmo que dá. Eu não consigo fazer isso se não for, sem realmente usar meus ossos, meus órgãos, meus músculos. O cinema é bom porque já está aí. É só respiração, você não fala mais, quem fala são os *foles*³⁸⁸.

Sabrina: Isso tem a ver com o que você sempre dizia? De que a expressão está atrás da nuca, que o rosto não faz nada?

Antunes: (outro exemplo em *fonemol*) Eu faço o estereótipo do sentimento e supero o estereótipo. Faço o estereótipo para o organismo saber e aí eu não falo mais. São os

³⁸⁷ O *fonemol* é uma espécie de língua inventada, ininteligível. O diretor se utiliza desse artifício para os exercícios vocais dentro do CPT e já o utilizou como linguagem em algumas peças. É mais ou menos equivalente ao “*gibberish*” de Lee Strasberg e à “*tatatiração*” de Stanislavski.

³⁸⁸ Antunes se utiliza da imagem do fole para se referir à respiração do ator. O corpo do ator tem que ser como a “gaita do fole” ou sanfona, onde o ar produz som.

movimentos musculares que falam. Então o naturalismo serve para mim, pra você disponibilizar, preparar seu organismo, para fazer com naturalidade a sua música. Eu não estou procurando o naturalismo pelo naturalismo. Eu estou procurando o naturalismo para ter os *foles* convenientes, os tempos. (outro exemplo em *fonemol*) O estereótipo serve apenas para indicar o rumo e depois você supera com a respiração. A respiração é a coisa fundamental da arte dramática. E o meu naturalismo é procurar a respiração certa da cena, e da personagem e do momento. E o seu organismo, através da respiração, dá conta da verdade.

Sabrina: E como se deu a sua percepção em relação a respiração?

Antunes: Greta Garbo. Ela não fala nada que não seja... (suspira) Ela é incrível. Ela foi modelo durante muito tempo aqui.

Sabrina: Eu me lembro que você mandava a gente estudar a Greta Garbo. Vou relacionar isso dos *foles* com o que você mesmo disse em uma entrevista, sobre o cinema ser “mais uma forma de elevação, de transcendência”.

Antunes: É isso. Você chega na sua alma, na sua essência. Você chega na tua substância.

Sabrina: E o PP é o exemplo disso...

Antunes: É o exemplo de poder praticar o ator para poder fazer teatro. E não somente isso, quantas pessoas passaram a escrever?

Sabrina: Acho que não foi uma coincidência o fato de vários atores do PP serem chamados para fazer cinema... Se pensarmos que a retomada do cinema brasileiro se dá em 1995 e a primeira edição do PP foi em 1999, e naquela época não existirem escolas específicas de interpretação para o cinema...

Antunes: O PP foi modelo. Claro, foi modelo. Básico para nós.

Sabrina: Os cineastas começaram a puxar atores do PP, a seu contragosto, para fazer cinema...

Antunes: Eu proibi de fazer cinema?

Sabrina: Não. Mas você ficou chateado um pouco...

Antunes: Não... isso é bobagem. Eu torço pelo teatro. Eu adoro cinema, a coisa que mais gosto é cinema. E também teatro. Então, eu não sei pra que lado... se você me mexe com alguma coisa no cinema, eu fico louco. No teatro também. Eu estou com as duas coisas. Fico louco com as duas coisas. É um casal desgraçado (risos).

Sabrina: Retomando a questão de que você como diretor também é ator...

Antunes: Eu não fui para o palco como ator, mas como diretor de teatro tenho que saber tudo de ator. Pelo menos tentar saber tudo do ator. Eu tenho que facilitar a cabeça dele, o corpo dele, para ele poder atuar. Se eu não mexer na cabeça do cara, não adianta. É por isso que eu insisto em ver muito cinema, para mexer com a cabeça dele, ir em exposição, obrigar a ir na exposição. Vai somando conhecimento. Então você vai começar a usar coisas que você não sabe, que você aprendeu vendo cinema, vendo exposição... Então, você vai apurando a sua sensibilidade. Tem que ter sensibilidade e onde adquiro essa sensibilidade? Cinema, poesia, exposição é fundamental. Raramente eu vejo atores em exposição, em Bienal, em mostras de artes... quer dizer, não é ator, eu não vejo ninguém de teatro. E você educa a sensibilidade vendo essa gente. A sensibilidade não aparece, parece uma coisa que não aparece, ela não é visível. Ela só é visível através de alguém que fique sensibilizado e relate isso a você.

Sabrina: E o PP nesse sentido, sintetiza todo esse percurso.

Antunes: O PP vai ser sempre aquele projeto em que os atores e os autores vão conseguir fazer grupos. Um grupo dá certo, outro não dá certo e assim por diante. Aquele grupo deu quase todo certo. Cada um se encaminhou, de uma maneira ou de outra. Mas mesmo assim, acho que ainda falta aprofundar a respiração. Porque não é que você vai fazer uma coisa intimista. Eu não quero fazer uma coisa intimista. Eu quero fazer uma coisa significativa, uma coisa que conta a minha aventura humana, o meu conhecimento humano.

Sabrina: E no cinema...

Antunes: A respiração. Tem que bater. A empatia é isso: quando a respiração do ator coincide com a da plateia. Quando está junto, você eleva. Quando não, não tem empatia. Você tem que falar tudo de acordo com a respiração, não deve falar nada fora da respiração. Pronto, acabou (a entrevista). Agora, eu disse coisas, coisas para você aí....

Sabrina: Coisas incríveis, obrigada.

Antunes: Tudo é um jogo. Mas é real.

Sabrina: Porque a respiração é real...

Antunes: Mas você precisa do jogo para se adentrar.

Sabrina: O sentimento é fingimento...

Antunes: Eu preciso me adentrar. Para adentrar é um jogo. Você não pode mais responder literariamente. Você não pode estar com o texto na cabeça. O texto já era. Decora o texto e esquece. O ator precisa da atuação do outro. Para dar apoio para ele. A respiração... você tem que ficar disponível para sentir o que o outro fala e então, você pega aquele ar, e é o ar que vai falar. Você precisa do outro, de estímulos externos. Você fica externo e interno. Um pensamento também muda a sua respiração. Mas tudo está em movimento, a mil por hora. Veja a Greta Garbo. Ela não fala, ela é falada. Ela só trabalha na respiração. O ritmo é a respiração que dá. Tudo é respiração.

MANIFESTO

*Ser e não ser, eis a solução*³⁸⁹

*“Acredito que nunca ficarei completamente maduro nem nas ideias,
nem no estilo, mas sempre verde, incompleto e experimental.”*

Gilberto Freire

Antunes Filho pretende uma nova teatralidade, em que propõe o primado do ator. Essa nova proposta de trabalho busca chegar ao fundo, destruir todos os macetes, todas as muletas de que o ator dispõe e procurar as reais potencialidades dele e do teatro. Um teatro vivo, com atores vivos, sempre em trânsito, não um teatro de funcionários.

Mexer efetivamente com o espírito humano, com o desenvolvimento espiritual de cada ator e de cada espectador.

Toda a arte dramática – teatro, cinema e televisão – está viciada e viciosa. Infelizmente, a atuação no Brasil, em quase sua totalidade, é realizada em cima (e somente) de estereótipos. Os modelos todos estão falidos. Ensinam-se por quem não sabe. Todos os jovens que desejam e sonham fazer teatro estão sendo jogados ribanceira abaixo – e ninguém está se dando conta de tamanho desperdício, de tamanha tragédia?

O que predomina em nossos palcos é o ator tecnicamente despreparado, carente de recursos, vítima dos próprios músculos-tentáculos que angustiosamente o amordaçam. E não existem falas, balbucios ou gritos que não sejam acompanhados de trejeitos e gestos para cima, para baixo ou para o lado (um verdadeiro espanador!) – como se isso pudesse salvá-lo do tamanho sufoco da ansiedade.

Se se fecha com rolha, como é que se consegue tirar vinho da garrafa? E o vinho, no caso, é a sensibilidade, é o verdadeiro sentimento solicitado pela cena, e não uma máscara que não seja estereotipada – se é que pode existir alguma máscara que não seja estereotipada – cobrindo a face tensa, dura. Não são os músculos que devem representar, e sim o espírito, sem puxão ou empurrão internos. Tudo deve se suceder por si só (*Tzu-Jan*).

Nas entrevistas, ouve-se sempre os atores que andam por aí dizerem, felizes da vida, que já estão sentindo as personagens por dentro, “tomados” – como se o teatro fosse terreiro de macumba ou sessão espírita. Caso clínico.

³⁸⁹ O Manifesto, parte integrante do programa entregue ao público, foi redigido por Antunes Filho com a colaboração dos atores participantes do PP 1. A primeira apresentação do projeto ocorreu em 26 de março de 1998 em uma sala alternativa do Teatro Castro Mendes em Campinas – SP. Desde então, o Manifesto foi replicado em todos os programas das outras edições do PP.

O comediante (não confundir com cômico de televisão) é aquele ator que sobrevoa a realidade imediata e tudo “percebe” com sua mente, que contém o cérebro/computador à disposição, com toda a programação já analisada e sistematizada. Ele entra no jogo “emprestando” com a sensibilidade seus reais sentimentos aos efeitos das ações que se sucedem.

E então, em vez do ator masoquista, mártir, ansioso, propõe-se o ator liberto, ser humano desapegado (no sentido budista), amante da liberdade – condição *sine qua non* para ter a vastíssima planície do imaginário ao seu dispor. E alegria, muita alegria, festejando sempre sua sacralidade do viver e a legião de seres que cada um contém em si. Alegria do dançar (*Lila*), do jogo – e por meio dele expressar todos os projetos e prefigurações que no momento se atualizam.

Para isso, acima de qualquer coisa, foi criado o Prêt-à-Porter – a queimação dos estereótipos, o ator com técnica e consciência da sua arte, dono da sua expressão.

A realidade imediata servindo apenas de plataforma para o voo a outras realidades, o *yin* e o *yang* interagindo (*Hsiang Sheng*) e possibilitando uma nova maneira de estar e de evoluir em cena, com sensibilidade, no reino do imaginário, criando astuciosamente ilusões para o espectador por meio do artifício do naturalismo: o ator ilusionista.

O trabalho é lento, e começa-se estimulando e ativando o homem criador (recriador?), o ator-artista, procurando coloca-lo em sintonia com a natureza por meio da complementaridade da aspiração e expiração, do dia e da noite (*Li*). E o que sintoniza, além da respiração, é a mente, no vórtice do grande vazio (*Sunyata*) das 10 mil coisas (*Wan Wu*), e não o frio computador/cérebro. Ela, a mente, é que comanda o cérebro, e não o contrário.

Com o espírito aguçado, a sensibilidade desenvolvida, o ator-artista está solto no fluxo da sua respiração e atento/relaxado a todas as coisas, longe de qualquer tensão, para “costurar” plenamente no agora-já a representação, as complementaridades, as circunstâncias propostas e os objetivos de programação. Como um satélite, ele sobrevoa toda a condição humana com o vasto e inesgotável repertório da natureza. A mente é o centro do universo, e o ator que experimenta isso sabe que tem em suas mãos a pedra filosofal para criar e transformar.

E, antes de tudo, para tornar-se um criador é necessário o afastamento. A parte frontal do ator é uma grande tela onde ele, por trás, propõe figurações, espectros, personagens. O ator artista são dois. Isso é fundamental no método: o afastamento. Só distanciado dessa realidade do espectador, do cotidiano, mas dentro da outra realidade superior e distinta, ele pode criar jogos infinitos, para que iluda o espectador com eficácia, “fingindo” naturalidade. Como o

deus Shiva, dançando, cria novos ilusórios universos. O ator criador de cosmogonias.

E não há possibilidade de um reflorescimento da dramaturgia com atores despreparados e estereotipados, energizados burramente, com seus músculos opressos e aos berros – que texto artístico e que nuances sensíveis e subliminares podem resistir?

Por isso surgiu o diretor-*designer*, autoritário, para compensar a ausência de intérpretes reais. E por isso a fuga dos atores com senso de profundidade.

O possível dramaturgo foge do teatro e prefere, correndo, escrever contos, romances, poesia – ou então, se quer ganhar dinheiro, recorre a telenovelas.

A Nova Teatralidade propõe o ator senhor do palco. Sem interferência, ele cria, escreve (estimulando futuros autores) e dirige possíveis cenas, improvisando o tempo todo. Absolutamente livre de todo e qualquer dogma e comando – e mesmo do que dizem e escrevem todas aquelas autoridades do teatro oficial.

Não se procura a originalidade pela originalidade: há um esforço no sentido de um avanço no campo do conhecimento para, e por meio dele, serem encontradas saídas para o caos que aí está. A partir de estudos e de várias fontes culturais, é estabelecida a organização de uma plataforma sobre o qual ele, ator, possa se firmar como artista.

O Prêt-à-Porter é uma busca de renovação de oxigênio, uma fuga dessa mesmice estereotipada em todos os níveis do teatro. Há um exílio dos palcos, um exílio não somente dos atores, mas também dos autores e do público, que vive à sombra, entediado, sem saber exatamente o que se passa, mas que esperatamente sabe fugir cada dia mais das casas de espetáculos.

O Prêt-à-Porter é um não-espetáculo que é espetáculo – uma improvisação que não é improvisação, um esboço descartável na sua aparência, mas uma reflexão sobre o fazer teatral.

Um espaço que não é palco, sem refletores, sem aparelhos de som, sem qualquer condição de um teatro convencional.

São meses e meses de trabalho, de leituras e reflexões, e de muita prática por meio de exercícios diários. Ele pretende ser uma proposta básica. É e não é – é apenas uma probabilidade de ser não sendo. O Prêt-à-Porter é uma virtualidade.

E com a saudação “Viva a entropia!”, Antunes, coordenador do CPT-Sesc, arrematou sua proposta dizendo: “*Ad majorem Dei gloriam*”.

Ficha técnica do *Prêt-à-Porter*

Prêt-à-Porter 1

BR16 – Daniela Nefussi e Gabriela Flores

1 Minuto de Silêncio – Gabriela Flores e Silvia Lourenço

Sopa de Feijão – Daniela Nefussi e Silvia Lourenço

Prêt-à-Porter 2

Na contramão – Lianna Mateus e Silvia Lourenço

Horas de Castigo – Luiz Paetow e Sabrina Greve

Asas da Sombra – Lianna Mateus e Luiz Paetow

Prêt-à-Porter 3

Bom dia – Donizeti Mazonas e Juliana Galdino

Leque de Inverno – Emerson Danesi e Silvia Lourenço

Posso Cantar? – Juliana Galdino e Sabrina Greve

Prêt-à-Porter 4

Ah Com'è Bella! – Adriana Patias e Juliana Galdino

Os Ebugalhados Olhos de Deus – Donizeti Mazonas e Suzan Damasceno

For He's a Jolly Good Fellow – Juliana Galdino e Sabrina Greve

Prêt-à-Porter 5

Uma fábula – Arieta Correa e Suzan Damasceno

Mulher de Olhos Fechados - Arieta Correa e Juliana Galdino

O Poente do Sol Nascente – Emerson Danesi e Suzan Damasceno

Prêt-à-Porter 6

Senhorita Helena – Arieta Correa e Carlos Morelli

Casa de Laurinha – Juliana Galdino e Simone Feliciano

Estrela da Manhã – Emerson Danesi e Kaio Pezzutti

Prêt-à-Porter 7

A Garota da Internet – Arieta Correa e Marcelo Szpektor

Chuva Cai e Bambu Dorme – Emerson Danesi e Nara Chaib

Castelos de Areia – Arieta Correa e Juliana Galdino

Prêt-à-Porter 8

Exiladas – Aline Filócomo e Marília Simões

Ponto sem retorno – Emerson Danesi e Marcelo Szpektor

Velejando na Beirada - Marcelo Szpektor e Pedro Abnull

Prêt-à-Porter 9

Edifício Copan – Simone Iliescu e Vanessa Bruno

Um Escritório ao Entardecer – Osvaldo Gazotti e Vanessa Bruno

Bibelot de Estrada – Emerson Danesi e Marília Simões

Prêt-à-Porter 10

Adorável Callas – Nara Chaib e Patrícia Carvalho

O Homem das Viagens – Marcos de Andrade e Natalie Pascoal

Cruzamentos – Geraldo Mário e Marcelo Szpektor