

O ATOR DE FORMAÇÃO TEATRAL E SUA PERFORMANCE DE ATUAÇÃO NO AUDIOVISUAL

Anelise de Brito Turela Ferrão (UNICAMP)
Programa de Pós - Graduação em Artes da Cena Mestrado.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar como os atores e atrizes, que possuem formação teatral, seja de nível técnico-profissionalizante, seja de nível superior, podem se capacitar para realizar sua performance de atuação no meio audiovisual a partir da perspectiva apontada no Artigo de Paulo Marcus Focus de Brito, intitulado "A Formação do Ator no Brasil", no qual, o autor classifica os atores, observando seu ofício no teatro, sob três pontos de vista diferentes: "ator-artesão", "ator-artista", "ator-intelectual". E, a partir dessa classificação, verificar de que forma esses atores e atrizes, formados no meio teatral, adaptam sua performance no meio audiovisual. Conseguindo, assim, realizar isso, tanto por meio do estudo de novas técnicas apropriadas, como por meio da prática diária do seu ofício diante das câmeras dos sets de filmagens, ou ainda, através da racionalização intelectual da nova linguagem que se inserir. O estudo ainda aponta como a linguagem do meio audiovisual pode interferir na atuação, ao observar as diferenças de execução existentes na linguagem do teatro, do cinema e da televisão. E analisa, abordando a temática a partir das reflexões e experimentações feitas pelo renomado diretor de cinema Pudovkin com os atores de seus filmes, apontadas detalhadamente em seu artigo "O Sistema Stanislavski no Cinema" que foi publicado em 1952 em uma revista do British Film Institute (BFI), como o Sistema de atuação criado por Stanislavski pode ser aplicado no cinema; e aponta, por fim, algumas das técnicas de interpretação oriundas deste Sistema que são atualmente utilizadas pelos atores e atrizes na atuação no audiovisual.

Palavras-chave: Ator. Audiovisual. Cinema, Stanislavski. Pudovkin,

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios, a profissão de ator e atriz é, geralmente, associada ao ofício teatral, por isso a formação dos intérpretes, seja ela técnica ou de nível superior, costuma estar atrelada ao conhecimento teórico e prático voltado à encenação para o teatro. No entanto, com o advento da tecnologia, com o surgimento do cinema e de outros meios audiovisuais, o campo profissional dos atores e das atrizes também se expandiu para esse mercado de trabalho.

A indústria do entretenimento midiático expande-se cada vez mais, principalmente, devido à nova forma de divulgação de filmes, de séries e de outros formatos, com as novas plataformas de streaming.

A performance dos intérpretes com formação teatral precisa se adaptar à linguagem desses meios. Quando um ator, no meio audiovisual, é qualificado como teatral, associa-se de forma negativa que a sua interpretação se mostra exagerada ou artificial para compor o personagem no vídeo. Isso acontece porque a atuação para a câmera precisa ser o mais verossímil possível, os personagens, no vídeo, estão, na maioria das vezes, representando situações humanas, cotidianas. Para a interpretação convencer, ele deve ter um caminho mais natural e realista possível.

A FORMAÇÃO DO ATOR NO BRASIL

Ao analisar em seu artigo, “A Formação do Ator no Brasil”, Paulo Marcus Focus de Brito aponta que, para se profissionalizar no país, o ator pode buscar formação em cursos de nível técnico ou superior ou até mesmo comprovar sua experiência da prática do ofício teatral no sindicato de trabalho específico. Sempre associando a formação do ator com o teatro, na teoria e na prática, ele classifica três pontos de vistas diferentes da formação da arte do ator, qualificando os atores e atrizes como: artesãos, artistas e intelectuais.

Segundo seu estudo, o “ator-artesão” é o que aprende sua profissão no dia a dia, na prática intensiva do ofício, a forma mais clássica da formação: como antigamente não existia uma escola específica, a qualidade artística era passada do mestre ao aprendiz, durante os ensaios e apresentações, os atores iniciantes aprendiam vendo os atores mais experientes e, assim, começavam a ter pequenas participações. Sob essa classificação, a qualidade da atuação se desenvolve, portanto, na prática diária do ofício.

Já o “ator-artista” surgiu paralelamente com os artistas renovadores que criaram sistemas e pesquisas aprofundadas sobre a atuação teatral. Entre eles, Stanislavski, Copeau, entre outros. Aqui se defende o aprendizado da técnica, ao considerar a si mesmo como o instrumento principal de seu trabalho, o ator precisa desenvolver-se através de um treino árduo de suas habilidades. Além disso, surge, através dessa perspectiva, o trabalho coletivo, o estudo aprofundado das personagens e a valorização da figura do diretor em unificar os elementos criativos da cena.

Ja o “ator-intelectual” surgiu com as universidades, o ensino superior do teatro. Aqui se enfatiza uma racionalização e intelectualização do fazer e da criação artística. Problematização do fazer teatral, análise e reflexão da própria linguagem e do papel do teatro na sociedade.

O ATOR NO AUDIOVISUAL

Como vemos em seu artigo, a maioria das escolas técnicas profissionalizantes de atuação e os cursos acadêmicos de graduação em Artes Cênicas são voltados para o estudo teórico e prático teatral. Embora, atualmente, existam diversos cursos livres e alguns profissionalizantes voltados à atuação para cinema e televisão, grande parte dos atores e atrizes que buscam entrar no mercado audiovisual possuem formação voltada à encenação teatral. Se os atores e atrizes aprendem, em sua formação

básica, seja ela mais artística ou intelectual, várias técnicas e métodos de atuação que são específicos para o teatro, como o ator faz para adaptar sua atuação aos meios audiovisuais? Muitos dos artistas acabam por aprender como adaptar sua performance ao audiovisual de forma semelhante ao “ator-artesão”, ou seja, através da prática diária do ofício no cinema e na televisão, ele adapta, assim, sua formação teatral ao vivenciar os personagens e roteiros para a câmera no dia a dia dos sets de filmagem. Muitas são as dificuldades artísticas dos atores teatrais nos sets. Eles precisam se adaptar às características específicas de linguagem desses meios e assimilar as suas diferenças entre a linguagem teatral. No teatro, a encenação se dá em um espaço de tempo real pré-definido num palco italiano ou em uma área onde o público e seu “ponto de vista”, como espectador, estão num só lugar.

O ator, em televisão, mas especificamente pensando nas obras de novelas, também atua em tempo real (contínuo), mas ao invés de atuar para um público, ele o faz para várias câmeras no mesmo momento. Trata-se de uma encenação filmada por cortes. Segundo Artur Távola em “O Ator – televisão em leitura crítica”, o trabalho do ator na TV é limitado por causa do ritmo industrial, o que faz com que o ator precise de uma criatividade constante e de um exercício de improviso permanente. Há também um conhecimento gradual da personagem. As telenovelas, por exemplo, na maioria das vezes, são obras abertas, não há o conhecimento prévio do desfecho da trama; o autor, muitas vezes, escreve concomitantemente com a obra já no ar; os roteiros dos episódios são entregues para a gravação com poucas semanas antes de serem exibidos.

Os formatos seriados, que estão cada vez mais em alta na produção nacional, possuem um ritmo de produção diferente, tanto comparado ao da novela, quanto ao ritmo da produção do cinema, variando muito, dependendo da produção. As narrativas seriadas normalmente possuem planos e sequências mais elaboradas, o que aproxima sua linguagem da cinematográfica, os roteiros costumam ser elaborados por temporada, por isso, o ator tem um conhecimento prévio um pouco maior do que acontece com o seu personagem nesse período já definido da narrativa. Os roteiros costumam ser entregues com um mês de antecedência às gravações, dando mais tempo para o ator estudar suas cenas e compor seus personagens e, dependendo da complexidade da trama, há um trabalho mais aprofundado com o auxílio de preparadores de elenco e ensaios.

Já no cinema, há uma forma de narrativa que se filma de maneira fracionada, em planos, captados de forma e tempo descontínuos. O olhar do espectador é a lente da câmera. A área dramática de atuação é o espaço do plano enquadrado. Vemos o filme e participamos da atuação do ator naquela determinada cena, através do “ponto de vista do narrador”. Os atores de cinema, portanto, não atuam para a câmera, mas com a câmera, sem demonstrar ao espectador a presença dela. Como se ele, (o espectador-câmera) ali não estivesse presente. Como diria Ismael Xavier no livro “Olhar e a Cena”:

Com o cinema, a percepção humana ganhou um acesso especial à intimidade dos processos - nele a aparência é já uma análise. O close-up não é o lugar do fingimento, é uma presença que revela o que se é, não o que se pretende ser”. (Xavier. Ismael, 2003, p42).

Surgem, então, diversos questionamentos para o ator e para atriz em formação: Existem técnicas específicas ou métodos de interpretação para o audiovisual ou é o meio que, através da sua linguagem, determina a forma diferenciada da atuação? Ao proporem desempenhar o papel de um “ator-artista” ou de um “ator-intelectual” em diferentes meios, como a sua formação os capacita para atuar neles? E quais as técnicas mais próprias, quais os conhecimentos teóricos e práticos necessários para o seu melhor desempenho em cada um deles? A linguagem, o formato, as características do meio

é isso que faz com que exista essa diferença na atuação. Como os intérpretes podem transformar sua forma de atuar teatral para um melhor desempenho no audiovisual?

Para se tornarem, no setor audiovisual, um “ator-artista” ou “ator-intelectual”, é necessário que o ator e a atriz em formação, aprendam, portanto, técnicas de interpretação, sejam elas teatrais ou não, que proporcionem ferramentas eficazes para a atuação na linguagem do vídeo, bem como devem ter um estudo adequado da própria linguagem técnica do fazer audiovisual e de sua reflexão conceitual e histórica.

TÉCNICAS DE ATUAÇÃO NO AUDIOVISUAL: O SISTEMA STANISLAVSKI NO CINEMA

Diversas técnicas de interpretação teatrais realistas foram criadas e aprofundadas e podem ser utilizadas na performance de atuação cinematográfica. A maioria delas foram construídas e adaptadas através do Sistema de Stanislavski e são amplamente aplicadas na preparação de atores para a câmera. Ao contrário do que se imagina, o estudo do Sistema Stanislavski aplicado ao cinema não é tão recente, um artigo intitulado “Stanislavsky’s System in the Cinema”, O Sistema Stanislavski no Cinema, escrito pelo então diretor e ator russo Vsevolod Illarionovich Pudovkin foi publicado em 1952 na revista Sight & Sound, pelo British Film Institute (BFI). Neste artigo, ele analisa como adaptou e aplicou o Sistema Stanislavski na direção de atores de seus filmes, apontando as diferenças do uso do mesmo de forma prática na linguagem teatral e na linguagem cinematográfica.

No artigo, ele começa analisando como Stanislavski criou uma forma de atuar que fosse acessível através de um treinamento minucioso do ator a partir de conceitos básicos de atuação. Enfatiza que Stanislavski objetivava um teatro realista que fosse uma reflexão da vida real:

O objetivo de Stanislavski era criar um teatro realista. Todas as suas concepções e intuições foram aplicadas para romper técnicas ultrapassadas e encontrar caminhos para que o trabalho do ator fosse realizado no palco como se fosse uma reflexão da vida real. (PUDOVKIN, 1952, tradução nossa).

PUDOVKIN faz um paralelo entre a arte do ator cinematográfica e teatral, citando um experimento de Stanislavski relatado em seu livro “Minha Vida na Arte”, no qual ele dirige um experimento da peça “The Loss of The Hope”, (A Perda da Esperança), em um estúdio tão pequeno que a proximidade com o público era tal que foi necessário eliminar todos os excessos gestuais e projeções vocais comuns ao grande palco italiano. Essa experiência revelou detalhes ricos de atuação e um realismo sutil e incomum de interpretação até então não vividos no palco. Quando essa encenação foi feita no grande palco, no entanto, a falta da gesticulação habitual dificultava para a grande platéia enxergar a expressão dos atores. Stanislavski, a partir de então, em seus estudos, procurou aliar o comportamento realista dessa interpretação atingida à necessária ênfase da expressão dos atores para o espaço teatral. Para Pudovkin, no entanto, as descobertas feitas nessa ocasião por Stanislavski são ideais para a interpretação no cinema, já que a câmera, em close, amplia a expressão dos atores e aproxima, assim, o espectador do ator:

Ele não sabia, com certeza, que tudo o que foi descoberto durante a apresentação no STUDIO I, embora impraticável num grande palco, era perfeitamente possível no cinema, porque ambos colocam o ator em close com o espectador e permitem a ampliação. (PUDOVKIN, 1952, tradução nossa).

Pudovkin cita que buscava nos seus atores para viver seus personagens o processo ensinado por Stanislavski de *“Transmutação do Ator”*, no qual, o ator era capaz de se transformar através de sua imaginação e características pessoais no personagem que vivenciava e, também, na habilidade provinda da ferramenta “como se”, na qual, o ator vivenciava as experiências vividas no roteiro pelo personagem como se fossem suas. Explica também que teve dificuldade ao trabalhar com atores oriundos do teatro devido à gestualidade comum ao palco, pois a traziam para a cena filmada. Relata uma experiência ao trabalhar com uma atriz: após ela atuar a cena como faria no palco, pediu-lhe para tirar toda a gestualidade exagerada que via, mas sem perder o conteúdo emocional trabalhado na cena e, a partir disso, pediu que escolhesse, dentre todos os gestos feitos inicialmente, um único gesto, mais sutil, que expressasse na ação a emoção desejada.

Ele ainda trabalhou com não-atores em seus filmes, mas logo notou que estes apresentavam maiores obstáculos e dificuldades que os atores treinados nos métodos de atuação. Embora não trouxessem os vícios gestuais do teatro ao tentarem expressar o comportamento humano, não conseguiam se concentrar no set ou trabalharem a imaginação em tarefas simples que lhes pediam. Pudovkin, dessa forma, percebeu que dar tarefas simples durante a cena, mesmo para atores qualificados profissionais, fazia com que eles tivessem um comportamento humano mais verídico e, que o trabalho da imaginação, durante essas tarefas, potencializava a expressão realista do ator na sua ação. Esse poder imaginativo vinha da capacitação do ator, através do treinamento do Sistema de Stanislavski e, deveria ser estimulado pelo diretor durante a encenação:

Stanislavski criou todo um sistema de trabalho destinado a desenvolver o poder da imaginação do ator. E cabe ao diretor ajudar o artista em sua busca por uma atuação com veracidade/realismo. Fazer de tudo para remover obstáculos para despertar a imaginação. Além disso, ele deve ajudá-lo, criando uma série de estímulos que o apoie e o desenvolva, pois quanto menos o artista tiver que despender na imaginação do ambiente externo, mais facilmente ele se concentrará em suas emoções. E ser completamente levado pela imaginação é o verdadeiro estado de inspiração experimentado pelos artistas durante os melhores momentos de sua vida criativa. (PUDOVKIN, 1952, tradução nossa).

A gestualidade teatral é considerada excessiva no cinema porque a própria arte cinematográfica tem suas especificidades narrativas que substituem sua necessidade. Inicialmente, os gestos eram maiores no cinema mudo, toda a expressão se dava por eles e a narrativa se resolvia com poucas legendas, caso necessárias, para substituir a fala. Com a isenção das falas sonoras, o gesto do ator no cinema se tornou ainda mais sutil, já que a própria narrativa da câmera com o som dispensava tanto a palavra excessiva dita como a gestualidade exagerada. No entanto, o gesto do ator, na atuação, era considerado por Pudovkin, muito mais complexo do que simples movimentações corporais, e sim uma expressão primitiva do estado emocional inspirada pelo pensamento.

É importante observar neste ponto que o cinema não seguiu o caminho da mímica ou gestos, é uma arte, por assim dizer, que elaborou os próprios sistemas para substituir a fala. O fato do ator ser trazido em close até o espectador, o qual podia perceber a mais sutil expressividade da emoção humana, um olhar, um sorriso oculto, um movimento quase imperceptível na mão - libertou o cinema da necessidade de criar sinais artificiais convencionais.

Eu gostaria de atribuir ao gesto um estranho significado mais amplo do que comumente é dado. Vamos concordar em considerar o gesto toda a forma voluntária ou involuntária exteriorização do estado de alma do ator, da mais

delicada expressão dos olhos até um braço pronto para atacar. O gesto está intimamente ligado com a emoção. É a expressão exterior primitiva do estado emocional. Mas assim que o sentimento se conecta com o pensamento, o gesto inevitavelmente aparece: é o gesto, é a expressão corporal que dá fala o brilho emocional chamado "entonação" e para que a entonação seja profunda e sincera, a expressão corporal deve ser verdadeira/natural e diretamente inspirada pelo sentimento. (PUDOVKIN, 1952, tradução nossa)

E isso deveria ser trabalhado pelo ator tanto no cinema como no teatro, mesmo no palco, Stanislavski procurava que toda a gestualidade do ator, apropriada ao espaço cênico do teatro, estivesse alinhada ao sentimento provocado pelo pensamento na atuação. O cinema, então, ofereceria ao ator, segundo Pudovkin, uma vantagem: o gesto poderia ser diminuído ao mínimo se tornando muito mais natural e realista, devido à presença da câmera que o aproximaria do espectador:

O cinema oferece ao ator uma oportunidade especial para diminuir os gestos ao mínimo, o que por si só deixa tudo mais natural. O ator de cinema leva vantagem em relação ao ator de teatro pelo fato de ele poder se sentir tão próximo do espectador como se ele estivesse ao seu lado: mas isso exige dele (ator) a atenção mais profunda possível para passar totalmente a veracidade na mais sutil das expressões externas do seu estado de espírito. (PUDOVKIN, 1952, tradução nossa).

O artigo ainda enfatiza a dificuldade do ator em trabalhar, no cinema, o todo do seu personagem, como propõe Stanislavski, no teatro, porque, ao contrário de uma peça teatral, em que o ator trabalha nos ensaios, o todo da encenação do espetáculo e o executa, de uma só vez durante a apresentação, as filmagens, no cinema, são feitas de uma forma descontínua, podendo o ator filmar, por exemplo, o final do filme antes de ter gravado o começo. Cabe ao diretor, então, por conhecer o todo do filme, trabalhar, no ator, a fim de que este incorpore ao personagem a unidade desejada por ele.

Pudovkin ainda avaliava que a aplicação do Sistema Stanislavski no cinema precisa ser evoluída a técnicas específicas mais elaboradas e afirma que esse contato, dessa fronteira entre a atuação das diferentes linguagens, se dá pela experiência do trabalho do ator frente às câmeras.

Mas a aplicação dos métodos de Stanislavski no cinema não deveria ser uma mera extensão direta do que foi obtido no teatro. Ela deveria levar a uma evolução com novas técnicas, mais ricas e mais complexas. O contato imediato entre a arte cinematográfica com a do palco (teatro) veio naturalmente por meio do artista. (...) Tendo me familiarizado com o método de Stanislavski no treinamento de atores eu percebi que, enquanto a essência do método realista era indispensável no cinema, muito de sua técnica, criado especialmente para o Teatro, era estranha à própria natureza do cinema. (PUDOVKIN, 1952, tradução nossa)

Entre as técnicas de atuação teatrais oriundas do Sistema Stanislavski existentes, destacam-se como relevantes para a atuação audiovisual, principalmente, a Técnica Meisner desenvolvida por Sanford Meisner e o Método Actors Studios difundido e aprimorado nos EUA por Lee Strasberg, ambos oriundos de abordagens diferenciadas do Sistema nos EUA.

Além dessas duas vertentes, recentemente, uma nova técnica de interpretação, também desenvolvida a partir da releitura de elementos do estudo de Stanislavski, tem sido divulgada como sendo especificamente criada para a atuação no cinema, já que é aplicada pensando a atuação na linguagem do cinema a partir dos roteiros. Chamada de Técnica Chubbuck, ela foi desenvolvida por Ivana Chubbuck, uma professora e preparadora de elenco de Hollywood. A técnica é apresentada através do livro escrito por ela chamado: *"O PODER DO ATOR, a técnica Chubbuck em 12 etapas"*

como um guia sistematizando passo a passo a criação cênica dos personagens a partir dos roteiros dos filmes.

CONCLUSÃO

Embora os questionamentos dos atores e atrizes de formação teatral, que almejam atuar no setor audiovisual aqui levantados, não possam ser empiricamente respondidos com respostas exatas e fórmulas precisas, posso concluir que o papel do “ator-artesão”, que aprende na prática, no ofício diário de sua arte de atuação, ainda é essencial até mesmo para a criação e investigação de novas técnicas de atuação para o cinema e outros meios audiovisuais.

Já para ele atuar como “ator-artista”, precisa aprender e desenvolver em si mesmo essas diversas técnicas de atuação que possam ser apropriadas ao cinema, treinar essas técnicas diante das câmeras para serem apropriadas à linguagem, como foi citado por Pudovkin, que analisou através de atores que aplicavam o Sistema de Stanislavski, as diferenças da gestualidade do ator no palco do teatro e diante da câmera no cinema, observando como essa gestualidade era necessária ser enfatizada no espaço teatral por causa da distância do público e muitas vezes era excessiva na tela de cinema, devido à proximidade do enquadramento feito pela câmera. E também, caso deseje ter o papel de “ator-intelectual”, o ator e a atriz não deveriam dispensar o estudo da linguagem audiovisual, seus conceitos, suas especificidades técnicas, seus modos de produção e sua história. No entanto, aponto que essas classificações do ator como: "artesão, artista e intelectual" tanto relacionadas aos atores e atrizes, que fazem seu ofício no teatro como aos que pretendem exercer sua função no audiovisual, não precisam ser excludentes e, sim, somatórias, já que a formação do ator e da atriz e sua área de atuação abrangem seu ofício diário, seu aprendizado técnico e também sua pesquisa intelectual.

REFERÊNCIAS

BRITTO, Paulo Marcos Falco de. **A Formação do Ator no Brasil**. Olhares - Pedagogia do Ator. Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena. No. 3, 2015. São Paulo: Célia Helena.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: editora. Brasiliense, 1990.
PUDOVKIN, V. **O ator no cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, s.d.

_____. **“Stanislavsky’s System in the cinema”**. Trans. T. Shebunina. The Anglo- Soviet Journal, September 1952 [Consult. 10 de agosto de 2018 . Disponível em: <http://www.unz.org/Pub/AngloSovietJ-1952q3-00034>]

TÁVOLA, Artur da. **O ator: televisão em leitura crítica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 426p.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: editora Cosac&Naify, 2003.