

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“Júlio de Mesquita Filho”  
Instituto de Artes - Campus São Paulo

DENISE MAGALHÃES DA SILVA

PROCESSOS DA ATUAÇÃO CINEMATOGRAFICA: técnica,  
intuição e autodesenvolvimento

São Paulo  
2021

DENISE MAGALHÃES DA SILVA

PROCESSOS DA ATUAÇÃO CINEMATOGRAFICA: técnica,  
intuição e autodesenvolvimento

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Instituto de Artes da Universidade Estadual  
Paulista (Unesp), para a conclusão do curso de  
graduação em Licenciatura em Arte-Teatro.

Orientador Prof. Dr.: Vinicius Torres Machado

São Paulo  
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S586p	<p>Silva, Denise Magalhães da, 1991- Processos da atuação cinematográfica : técnica, intuição e autodesenvolvimento / Denise Magalhães da Silva. - São Paulo, 2021. 36 f. : il. color.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Atores e atrizes de cinema. 2. Representação cinematográfica. 3. Cinema. I. Machado, Vinicius Torres. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 791.43</p>
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

DENISE MAGALHÃES DA SILVA

PROCESSOS DA ATUAÇÃO CINEMATOGRAFICA: técnica,  
intuição e autodesenvolvimento

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Instituto de Artes da Universidade Estadual  
Paulista (Unesp), para a conclusão do curso de  
graduação em Licenciatura em Arte-Teatro.

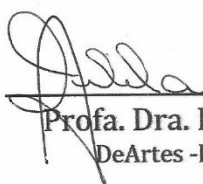
Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em: 30/11/2021

**Banca examinadora**



---

Prof. Dr. Vinicius Torres Machado  
Unesp - Orientador



---

Profa. Dra. Lilian Freitas Vilela  
DeArtes -IA-UNESP



---

Prof. Me. André Ramalho Castelani

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, minha base forte, com os quais eu sei que sempre posso contar. Dedico a vocês todo o meu amor.

Muito obrigada a todos aqueles que foram meus professores ao longo não somente da graduação, mas ao longo de toda a vida. Guardo com carinho cada ensinamento e dedico toda minha admiração.

Agradeço também aos verdadeiros amigos, os companheiros nos momentos bons e ruins.

Sem o apoio de todos vocês esse trabalho não seria possível.

Não posso deixar de agradecer também às forças enigmáticas desse universo desconhecido que permitiram que parte do que conhecemos pudesse tomar forma em arte e atuação. A vida sem arte e representação seria completamente sem graça. Se elas não existissem, nós as inventariamos.

Evoé.

## RESUMO

Esta pesquisa se inicia com a tentativa de entender o trabalho da atriz e suas especificidades nas linguagens do teatro e do cinema. Aponta a importância do trabalho das intérpretes para o processo criativo da obra cinematográfica como um todo. A partir do entendimento do trabalho da atriz como parte estruturante do filme, reflete sobre quais estratégias e métodos de trabalho podem ser utilizados na busca de um resultado artisticamente satisfatório, assim como sobre os limites da técnica e da intuição na interpretação cinematográfica. Por fim, fala sobre a necessidade de desenvolvimento de métodos próprios por parte da atriz, a partir de práticas individuais, que contribuam para estimular continuamente sua sensibilidade e sustentar sua prontidão, visando a integração aos trabalhos coletivos com maior habilidade e disponibilidade criativa.

**Palavras-chave:** Atuação. Atuação para cinema. Métodos de atuação. Atuação cinematográfica.

## ABSTRACT

This research begins with an attempt to understand the work of the actress and its specificities in the languages of theater and cinema. It points out the importance of the performers' work for the creative process of the cinematographic work as a whole. From the understanding of the work of the actress as a structuring part of the film, it reflects on which strategies and work methods can be used in the search for an artistically satisfactory result, and about the limits of technique and intuition in interpretation. Finally, it talks about the need for the development of own methods by the actress, based on individual practices, which contribute to continuously stimulate their sensitivity and sustain their readiness, aiming at integrating collective work with greater skill and creative availability.

**Keywords:** Performance. Acting for cinema. Acting methods. Cinematic acting.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 CONTEXTOS DA ATUAÇÃO NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	10
3 TÉCNICA, RAZÃO E LOUCURA: PROCESSOS CRIATIVOS DA ATRIZ NO CINEMA	19
4 PRÁTICAS INDIVIDUAIS E AUTODESENVOLVIMENTO DA ATRIZ CINEMATOGRAFICA	28
5 CONCLUSÃO	32
REFERÊNCIAS	34



# 1 INTRODUÇÃO

Atuar nas linguagens do teatro e do cinema são experiências distintas. Tanto em termos de modo de produção, quanto em processo criativo e técnicas próprias a cada uma delas. Esta pesquisa procura compreender as especificidades do trabalho da atriz<sup>1</sup> no cinema. Entender estas particularidades é o ponto de partida para que a atriz também se entenda dentro de todo o processo de criação desta forma de expressão artística.

O papel da intérprete na produção cinematográfica vai muito além de decorar o roteiro e atuar. Além desse processo não acontecer de maneira tão simples, pois exige estudo e aprofundamento intenso na construção do personagem, a participação das atrizes nos filmes pode modificar a essência e os resultados estéticos da criação, a partir dos aspectos da sua individualidade.

Por isso é tão fundamental entender como se dá o processo criativo da atriz e como as demandas técnicas de produção no cinema podem interferir nesse processo. Não para adequar a linguagem às limitações da atriz, mas para que se desenvolvam métodos de trabalho para que a atriz possa superar as eventuais dificuldades surgidas ao se trabalhar com a câmera e não no palco.

Além de entender o seu lugar dentro da produção cinematográfica, a atriz precisa vivenciar e se apropriar dos métodos de interpretação. Embora existam algumas diferenças, as bases da atuação são as mesmas nas linguagens do teatro e do cinema. Não à toa diversos artistas que trabalham no cinema se apropriam dos métodos desenvolvidos e sistematizados por grandes mestres do teatro ao longo de muitos anos.

No entanto, dominar a técnica não é garantia de que os resultados atingidos serão satisfatórios. Assim, se cada atriz influencia na criação como um todo, com suas características individuais, estar atenta, viva e disponível para esse momento é fundamental. Parte da criação é regida pelo acaso e pela intuição, é preciso aprender a deixar o caminho aberto para a ação destes fatores. Por isso só a técnica não basta, é preciso que cada atriz construa sua própria e viva metodologia de trabalho.

---

<sup>1</sup> Adotaremos aqui o feminino como gênero universal para nos referirmos a todes es artistas da atuação. Exceto nas citações diretas, nas quais a escrita original foi mantida.

Como a atriz pode, sob qualquer condição adversa – ausência de oportunidades em produções, ausência de parceiros de trabalho, ausência de direção, fragmentação de tempo e espaço durante as gravações, produções que não preveem tempo de preparação do elenco, etc –, manter-se ativa em seu ofício, permanecer em dia com suas técnicas, desenvolver habilidades?

Os caminhos para a superação das dificuldades do set de filmagem e do mercado cinematográfico podem se vincular à necessidade de uma formação técnica externa, assim como de uma contínua autoformação, isto é, o desenvolvimento da própria metodologia da atriz. Do mesmo modo, é necessário sensibilizar também a direção cinematográfica sobre como se dão os processos criativos das atrizes.

Para traçar este caminho criativo, vamos em busca das referências de autores que trataram especificamente de cada ponto envolvido na linha de raciocínio deste trabalho: desde os primeiros cineastas russos do início do século XX, que foram os primeiros a pensar sobre o trabalho da atuação no cinema, apontando as exigências da câmera em oposição ao teatro; passando por Marlene Fortuna, atriz e diretora brasileira que nos apresenta uma síntese sobre o desenvolvimento da intuição da atriz; até Jurij Alschitz, diretor, pedagogo e pesquisador russo-alemão que aponta em sua metodologia a necessidade de dedicarmos mais atenção ao trabalho individual da atriz.

O objetivo é, desta forma, identificar maneiras de atingir resultados expressivos, criativos e estéticos satisfatórios – dotados de profundidade, que gerem identificação do público, que emocionem pessoas – e com excelência na atuação cinematográfica.

Faço aqui uma breve pausa para falar também sobre os motivos pessoais que me trouxeram a esta pesquisa. Arrisco dizer que o desejo de atuar é algo que nasce conosco. Não há motivo racional aparente. É uma voz interior que te atrai, um impulso, que começa como um sussurro, mas que se torna tão alta que ouvir outras vozes apenas não é mais possível. Ou você atua de alguma maneira, ou simplesmente não existe.

Mas como para muitas artistas da cena, existiu para mim um medo de não conseguir me encaixar, de não obter o sucesso esperado, de não conseguir ao menos viver dignamente do meu ofício. Buscando uma formação profissional, não fui diretamente para as Artes Cênicas. Graduei-me em 2014 no curso de Audiovisual.

Acreditava que nesta área eu estaria próxima daquilo que queria fazer, daquele universo da atuação, mas com mais possibilidades no mercado de trabalho, também por trás das câmeras e palcos. Mal sabia que o conhecimento adquirido nessa área, me ajudaria tanto nos meus caminhos e nos meus desejos de criação.

Sempre admirei o registro que o filme proporciona da emoção das atrizes. Sabia que queria trabalhar nesta linguagem. Mas quando enxerguei por dentro o processo criativo no cinema, enxerguei também o espaço para o acaso, a intuição e a improvisação, a partir da constatação de que nem tudo o que fica registrado no filme é milimetricamente planejado ou ensaiado. Dentro da obra cinematográfica, a atriz encontra lugar para jogar. E a possibilidade de rever esse jogo, funcionando como um registro histórico-artístico, unido às muitas camadas de cores, luzes e movimentos – e as emoções que esse resultado causa – é para mim encantador.

## 2 CONTEXTOS DA ATUAÇÃO NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

*“O teatro, assim como qualquer outra forma de representação – as artes plásticas, o cinema, a música, a dança –, compreende o fenômeno do deslocamento. Deslocamento do que e para onde? De uma realidade concreta para uma supra ou meta realidade: altera-se a consciência dos universos; altera-se a noção do mundo das realizações verdadeiras para as realizações verossimilhantes; dos pensamentos e sentimentos reais para um mundo de fantasia e imaginação que não abandona a realidade potencial mas estetiza-a, dando-lhe uma outra pele.”*

*Marlene Fortuna*

Criação de novas realidades. Tanto o teatro, quanto o cinema são linguagens que tem o poder de originar novos mundos e nos envolver, fazendo com que por um momento adentremos em um outro universo. O teatro com sua efemeridade, mas com o dom da presença, não nos faz esquecer da própria vida. Ele exige a nossa companhia, que estejamos presentes de espírito e corpo físico para viver a experiência do outro, que no fim espelha e confronta a nossa própria vivência.

Mas o cinema também não deixa ileso, apático ou imóvel aquele que se dispõe a apreciá-lo. Mesmo contido na tela, a magia de suas narrativas, cores, luzes, movimentos e emoções transborda e nos atinge, nos capta, faz-nos viver outra sensação de tempo.

Existem diferentes formas de se produzir uma obra nessas linguagens, mas todas elas - ou quase todas - dependem de um elemento central que se aplica, se envolve, absorve, filtra e encadeia em sua maior potência a capacidade de arrebatamento dessas formas de arte: a atriz. Seja no filme ou no palco, é a atriz a responsável por trazer com profundidade o elemento humano que une a todos os espectadores expresso artisticamente na obra.

A criação pode acontecer de forma pontual, como um trabalho mais rápido, de um dia, para uma apresentação ou gravação eventual. Mas em geral – e quando possível – essas linguagens possuem uma complexidade no seu fazer, que é de natureza coletiva, presencial, artesanal. E isso faz com que a criação de obras teatrais e cinematográficas se caracterizem como processos.

Estes processos demandam tempo, estudo, experimentação, construção. Isso se aplica, sem dúvida, ao trabalho da atriz. E esse envolvimento talvez justifique o mergulho que o espectador acaba por fazer durante a fruição da obra. Quanto mais profundo o mergulho da atriz, mais envolvente e profundo torna-se o mergulho do público, pois trata-se do mergulho na experiência e possibilidades humanas: “o ator vai ao fundo de si e, utilizando todos os processos possíveis, metodologias, exercícios de sensibilização, disponibilidade lúdica, deve emergir com a própria resposta”, (FORTUNA, 2005, p. 255). Esta resposta traz à tona o que se encontrou da análise profunda que a atriz faz da conduta humana. E o trabalho desta atriz é dar forma, estetizar essas descobertas.

Como se dá esse mergulho da atriz, desde o momento da criação, até vermos a forma final, o “objeto” artístico? Quais são os elementos tangíveis e/ou intangíveis que a atriz utiliza como material de criação? De onde parte e como dá forma àquilo que cria, ao personagem, alguém que não existe, ao comportamento humano? Estas perguntas são amplas e é impossível alcançar uma resposta única que dê conta de todas as particularidades. O que pretendemos fazer aqui é apresentar um pequeno recorte de perspectivas que consideramos fundantes.

Além disso, é sabido que as linguagens do teatro e do cinema possuem suas especificidades também no momento da criação. Para a atriz, embora o fundamento do trabalho de interpretação seja semelhante, existem diferenças técnicas que exigem o desenvolvimento e o aprimoramento de formas para a atuação em cada uma delas.

O cineasta Vsevolod Pudovkin (1893-1953), já nas primeiras experimentações da linguagem cinematográfica que estava nascendo no início do século XX, afirma que “o contato imediato entre a arte do cinema e a arte do palco veio naturalmente através do ator”. (PUDOVKIN, 1951 *apud* GREVE, 2018, p. 60). As atrizes que estavam acostumadas à linguagem do palco passaram a trabalhar com cinema e logo notou-se que a interpretação teatral não correspondia ao que a câmera necessitava no que diz respeito a trazer um resultado verossímil ao espectador. “A tela modificou, com efeito, nosso senso de verossimilhança na interpretação”. (BAZIN, 2014 *apud* GREVE, 2018, p. 50).

No cinema, a câmera representa o ponto de vista do espectador, proporciona um alcance na observação de detalhes – como nos *closes* – e campos de visão que seriam impossíveis ao espectador no teatro. Assim, grandes expressões e gestos utilizados pelas atrizes no teatro, tornam-se desnecessários ou até mesmo prejudiciais ao resultado estético diante da câmera.

Ao mesmo tempo, esse não pode ser um fator limitador do processo criativo, pois se as circunstâncias dadas pela cena despertam a necessidade da atriz mover-se com uma determinada expressividade, por que conter a verdade interna da atriz que se coloca em situação? Como, portanto, encontrar formas e técnicas para alinhar as escolhas estéticas da atuação e da direção?

E existem outros fatores que tornam a experiência de interpretação no set de filmagem completamente diferente da experiência no teatro. O entendimento do espaço cênico é um desses fatores. A princípio, talvez o espaço cênico no cinema assemelhar-se-ia mais ao espaço cênico teatral dentro da perspectiva de arena, por conta da sua tridimensionalidade quase total na busca de captar a cena como uma “fatia da vida”, como se não houvesse mais alguém observando.

Mas do ponto de vista de quem atua, não há diretamente a relação palco-plateia existente na arena. A relação com o público se dá de forma bem diferente: a atriz no cinema possui apenas um – ou principal – espectador, a câmera. E este espectador não é imóvel, ele pode locomover-se não só no eixo horizontal – 360° em torno do ator –, mas também nos eixos verticais, bem como nas aproximações e distanciamentos. Isto é, a atriz de cinema lida com um espaço cênico constantemente mutável.

John Cassavetes (1929-1989) foi um ator e cineasta estadunidense considerado precursor do cinema independente dos Estados Unidos. Altamente

baseado nas relações humanas, Cassavetes trabalhou construindo ambientes de improvisação com suas atrizes e explorou o distanciamento entre a câmera e a cena. No filme *A Morte do Bookmaker Chinês* (1976), logo no início vemos o uso do recurso do zoom que revela uma câmera posicionada muito distante da ação que acontece em cena. Isto aponta como para as atrizes nesse caso o espaço cênico é amplo, remete à própria vida: a cena acontece e estas não sabem sob qual ângulo estão sendo observadas. A atriz, sem referência de onde está a câmera ou a direção, trabalha em um espaço cênico não só mutável, como “invisível”.

Uma outra característica bastante ressaltada quando se avaliam as diferenças entre a interpretação para teatro e cinema é a filmagem fora da ordem narrativa. Embora tanto no teatro, quanto no cinema exista a possibilidade de criação de narrativas não lineares, a experiência de execução da obra pode ser ainda mais fragmentada para a atriz no cinema.

No teatro, a atriz vive um tempo linear - como individualmente vivemos o tempo na vida - e no domínio de suas capacidades criadoras, executa a obra de uma vez, estando presente em cada momento, construindo as nuances do enredo, mesmo que este seja fragmentado. Isto é, mesmo que a cena esteja fora de uma perspectiva dramática, a atriz vive um tempo em desenvolvimento, o tempo real do espetáculo. A atriz no teatro vive o começo, meio e fim do espetáculo, revelando seu personagem conforme a história que está contando.

Já no cinema, mesmo que a obra seja de caráter narrativo e cronológico linear, a execução do filme é sempre ditada pelas características da produção cinematográfica. Um exemplo são as habituais junções de gravações de cenas de diferentes momentos do enredo em uma mesma diária por conta de necessidades de locação ou outros motivos.

E existe também um outro fator desafiador para a atriz nesse contexto: os longos períodos de espera durante as diárias, pois os ajustes do set feitos pelas equipes de gravação podem levar várias horas. Assim, é preciso que a atriz de cinema desenvolva uma técnica própria que o permita ter prontidão para entrar em cena, com qualidade interpretativa e domínio das emoções.

O fracionamento do trabalho é característico no cinema, por exigência da linguagem que pode revelar significado a partir de um gesto ou expressão muito sutil, e por isso demanda cortes na unidade da representação da atriz para que a câmera busque esses detalhes. E Pudovkin afirma que “será necessário considerar

a descontinuidade do trabalho do ator como um obstáculo que é preciso superar” (1956, p. 27-28), considerando assim, que não podemos limitar as possibilidades de desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Estes são só alguns dos fatores que diferenciam a interpretação para o teatro e para o cinema que justificam teorias como a de Pudovkin de que “se no teatro o ator deveria aprender técnicas específicas de expressão para o palco, no cinema o ator deveria aprender as técnicas específicas relativas ao fazer cinematográfico” (GREVE, 2018, p. 51), algo que o cineasta defende e denomina “cinematografização”.

Consideramos que o cinema é sim uma arte da presença, não como o teatro, é claro, que é o encontro total entre quem faz e quem ativamente contempla. Mas no sentido de que embora permita a reprodução infinita – dentro das possibilidades técnicas de hoje, que compreendem o digital e não somente o analógico –, exige o fazer artesanal, a presença da equipe, dos artistas. Assim também, a fruição do cinema, como originalmente é concebida, compreende a experiência da presença do público naquele espaço, o encontro não somente individual, mas coletivo deste entre si e com a obra, com a grande tela.

O público vê na tela um momento do que *foi* a atriz. Mas isso não diminui a grandeza do ato de criação e representação. Ao contrário, o espectador tem a chance de ver de perto – em luzes, cores, texturas, movimentos, *closes* e detalhes – o registro do momento da representação, do momento em que a atriz vive o papel, das emoções que sentiu. Vê através do olhar de vários artistas envolvidos na criação de um filme que trabalham para proporcionar uma experiência estética.

O que o cinema nos oferece, portanto, é um interessante registro da materialidade do trabalho da atriz para análises. E essa materialidade apreciada é feita de aprendizado, formação, criação da personagem e improvisação, já que nem sempre o que fica registrado no filme é o que de fato foi roteirizado, planejado, ensaiado.

É difícil identificar um código único que nos aponte um caminho para o que é uma boa interpretação. De acordo com Felix:

“Tem-se uma ideia recorrente de que a melhor atuação é aquela em que os atores não parecem estar atuando e sim agindo naturalmente. Isso pode estar certo se a ideia da direção for essa, de passar realidade e/ou

normalidade com o filme. Acontece que uma boa atuação também pode ser extremista, buscando o exagero, o *overacting*, contanto que, novamente, seja a ideia expressa pelo filme como um todo.” (FELIX, 2020).

Portanto, para identificar uma boa atuação, é necessário avaliar diversos aspectos do filme, verificando se o elenco contribui para trazer a verdade, não no sentido de uma verdade concebida a priori, mas a verdade da narrativa na composição da obra como um todo. E se o trabalho da atriz no cinema não pode ser avaliado de forma separada da totalidade da obra, isto significa que o seu trabalho é parte estruturante desta. Isto é, o seu processo criativo é um dos elementos fundantes e impacta diretamente no resultado final do filme. A materialidade da criação da atriz, como elemento concreto, age sobre, determina e forma a matéria e estética do filme.

Se falamos até agora de Pudovkin, ele não foi o único. Os primeiros grandes cineastas russos estudaram e criaram diferentes sistematizações do que seria o trabalho da atriz no cinema. Para o que nos interessa, é importante salientar que cada um atingiu também uma concepção sobre até onde iria a influência desse trabalho numa obra cinematográfica.

Lev Kuleshov (1899-1970), através do seu famoso experimento que ficou conhecido como *efeito Kuleshov*<sup>2</sup> (Figura 1), demonstrou como no cinema a etapa de montagem pode exercer um domínio sobre o resultado final da interpretação das atrizes, modificando os sentidos ao manipular a ordem das imagens. No entanto, o próprio Kuleshov defendia que “todos os elementos para a construção de um filme deveriam estar interligados de maneira lógica e ininterrupta, e isso inclui a interpretação dos atores”. (GREVE, 2018, p.51). Isto é, podendo a montagem interferir no resultado da interpretação, esta deve ser usada para potencializar a unidade da imagem que a atriz representa a favor da obra. A montagem é parte fundamental da linguagem cinematográfica, porém não pode ser a única a determinar a forma do filme, que começa a nascer desde a concepção do

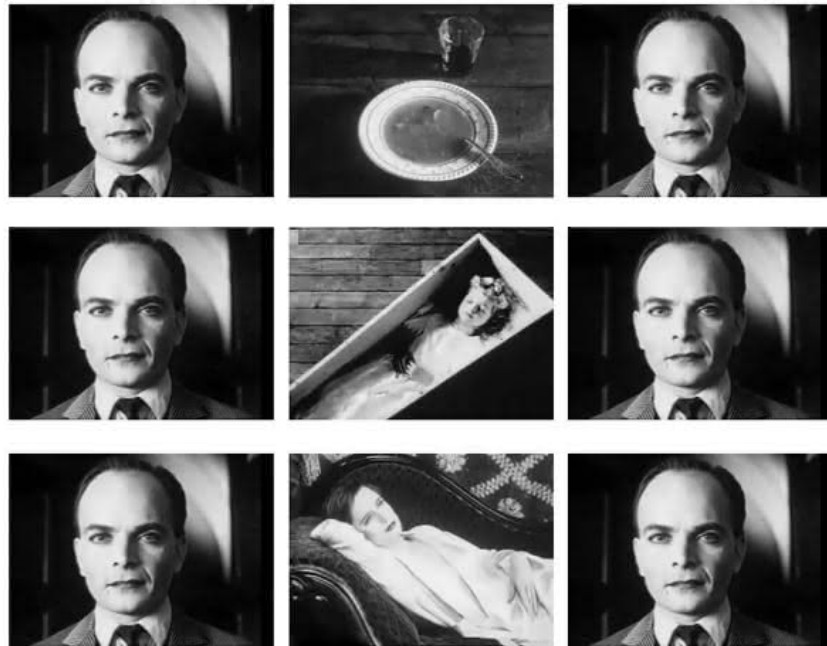
---

<sup>2</sup> Experimento no qual o cineasta Lev Kuleshov explorou os efeitos da montagem cinematográfica: ele intercalou a mesma imagem de um rosto com diferentes imagens de assuntos variados. Verificou-se que dependendo do assunto da imagem em questão, o espectador interpreta a expressão do rosto de forma diferente. Ao ver um prato de sopa e em seguida o rosto, a expressão remete à fome; ao ver uma criança no caixão, a expressão torna-se dor ou tristeza; ao ver uma mulher, o rosto expressa desejo.



argumento, e que deve contar com a participação de todos os agentes envolvidos em todas as etapas do processo.

**Figura 1 - “Efeito Kuleshov”**



**Fonte:** Canto dos Clássicos (2018).

A importância da atuação é tamanha na composição do filme, que o cineasta apropria-se da Biomecânica de Meyerhold<sup>3</sup> em sua tentativa de encontrar caminhos para o trabalho da atriz no cinema. Kuleshov acreditava que a atriz somente alcançaria o sentimento desejado, através dos exercícios físicos. O domínio do gesto é o fator de maior importância e esse treinamento físico se daria inclusive para as expressões faciais.

Discípulo de Meyerhold, Sergei Eisenstein (1898-1948) também aprofundou-se na Biomecânica para estruturar suas teorias a respeito da interpretação. Mas ao contrário de Kuleshov, não concordava que o simples gesto suscitaria a emoção necessária à ação dramática. Eisenstein buscava uma precisão mais fluida e não marcada – uma precisão de máquina – como considerava que eram as performances de seu mestre Meyerhold (GREVE, 2018).

<sup>3</sup> Biomecânica: sistema de treinamento para atores desenvolvido por Vsevolod E. Meyerhold (1874-1940), baseado no estudo da mecânica do corpo através de exercícios físicos, com o intuito de romper com a interpretação psicologizada. Para Meyerhold, a emoção parte sempre de um estado físico condizente com a situação dada, ou seja, surge “de fora para dentro”.

Apesar de ser crítico ao método desenvolvido por Stanislavski e suas atrizes no Teatro de Arte de Moscou<sup>4</sup>, Eisenstein começou a utilizar alguns conceitos do método em seu trabalho. Um desses conceitos é a imaginação, ou o “se” mágico, da teoria de Stanislavski. O trabalho de imaginação detalhada da vida e das situações da personagem seria capaz de despertar as ações físicas e emoções necessárias à representação. A partir daí, o que Eisenstein faz e acrescenta como uma nova camada nas considerações sobre atuação e cinema é a associação entre o processo interno de criação da atriz através da imaginação com a montagem cinematográfica. Para ele, o exercício de imaginação que a atriz faz na construção de seu papel dá origem a uma série de imagens em seu interior que parecem “um filme cinematográfico”. Portanto, o trabalho da direção e da atuação podem estar interligados de uma forma muito mais profunda. Assim como o diretor pode guiar a atriz em determinada direção, o trabalho da atriz pode sugerir escolhas estéticas inclusive nos planos que a direção pretende captar, o que engrandece o trabalho da atuação como fator direto na forma resultante do filme (GREVE, 2018).

Já Pudovkin, por meio de suas investigações, admite claramente que o trabalho da atriz no cinema estaria mais próximo do que é proposto pelo método de Stanislavski. Pudovkin parte da diferença de tamanho da expressão no teatro e no cinema e afirma que o melhor caminho é registrar a comoção interior da atriz, despertada pelo trabalho da imaginação. Para ele:

“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.” (PUDOVKIN, 1956, *apud* GREVE, 2018, p. 61).

---

<sup>4</sup> Em meio a efervescência do movimento revolucionário russo no início do século XX, o naturalismo de Stanislavski, com todo seu foco sobre a psicologia da atuação, já não dava conta esteticamente de representar os anseios de mudança social dos novos criadores russos, dentre eles Meyerhold, Eisenstein, Kuleshov e Pudovkin. Este último é o que mais se reaproxima das teorias stanislavskianas no desenvolvimento de uma técnica para atuação no cinema.

Atentamos para o fato de que ele menciona uma *determinada forma*, originada no trabalho da atriz. Pudovkin acredita que ela se origina da ligação entre trabalho externo e interno da atriz – expressão externa de sentimentos e conexão com o estado emocional. Para ele, esse trabalho está contido no método das ações físicas de Stanislavski. (GREVE, 2018).

Pudovkin também traz novas concepções sobre o papel da atriz no cinema, estreitando ainda mais sua participação na elaboração do filme. Como vimos, para Eisenstein, a atriz faz uma espécie de montagem cinematográfica quando realiza o seu trabalho preparatório de visualização interna, criando imagens, planos, cortes e movimentos na sua imaginação que podem inclusive contribuir criativamente com a direção. Mas Pudovkin estende a colaboração da atriz do momento da preparação para todas as etapas do filme. Ou seja, afim de encontrar maneiras de alcançar mais verossimilhança na interpretação, a atriz deve ter domínio da linguagem cinematográfica – planos, montagem, movimentos de câmera, etc – para que possa exercer suas próprias escolhas, tanto no set quanto na sala de montagem, que favoreçam o resultado da sua expressão e da obra como um todo.

Assim, Pudovkin oferece uma possibilidade de autonomia para a atriz no cinema, ficando ela menos refém das escolhas da direção no momento de finalização do filme. Essa participação mais ampla e ativa da atriz em todas as etapas de produção de um filme estabelece uma colaboração maior entre as figuras da atriz e da direção.

Aproximando essa questão para o nosso contexto, a diretora e pesquisadora brasileira Maria Alice Lucena de Gouveia (2016) afirma que um caminho possível para o processo criativo no cinema parte do corpo, da criação do ator: a câmera acompanha os atores em encenações não desenhadas. O filme todo pode resultar da interpretação das atrizes e não necessariamente nasce de um argumento ou roteiro. Há aqui o espaço para a improvisação, capaz de originar e guiar o processo criativo do filme como um todo.

Vemos portanto, que o cinema está longe de ser uma obra fechada para o trabalho da atriz. Está muito além de decorar e interpretar um texto. O cinema exige um processo de estudo e construção por parte da atriz, que utiliza das suas técnicas aprendidas ao longo de uma vida de formação e experimentação. A apropriação de diversas técnicas de atuação no seu trabalho individual, outras estratégias

desenvolvidas de forma pessoal e o espaço para a intuição e o acaso estão presentes no fazer artístico da atriz no cinema.

### 3 TÉCNICA, RAZÃO E LOUCURA: PROCESSOS CRIATIVOS DA ATRIZ NO CINEMA

Apesar da aura de mistério e *glamour* que pode rondar a figura da atriz, como em qualquer outro ofício, o profissional que deseja atingir excelência, deve ter envolvimento profundo com os fundamentos de seu trabalho. Algumas atrizes atingem resultados tão impactantes de forma tão natural, que fazem a atuação parecer fácil. Mas atuar é uma arte e a arte possui a técnica a seu serviço, mesmo quando o trabalho envolve fazer desaparecer a técnica. Sendo assim, seja na escola ou na vida, a atriz sempre passa por um processo de formação que objetiva sensibilizá-lo e instrumentalizá-lo para a realização de seu ofício.

Inúmeros diretores, encenadores, atores e pesquisadores desenvolveram e sistematizaram métodos próprios para a atuação, cada um com suas contribuições e objetivos. A maioria destes métodos nasceu no palco e derivações foram aplicadas mais diretamente à atuação para a câmera. Portanto, podemos aplicar muito do que os grandes mestres do teatro nos ensinaram à atuação no cinema. Inclusive, muitas das atrizes que já realizaram grandes trabalhos, são conhecidas por utilizarem os métodos de Stanislavski, Grotowski, Strasberg e Adler – Daniel Day-Lewis, por exemplo, premiado e considerado um dos maiores atores de todos os tempos, conhecido pelo uso do que, nos Estados Unidos, se conhece como “Método”<sup>5</sup> (CRUZ, 2018).

O fato é que se a técnica é importante para o trabalho da atriz no teatro – para que consiga atingir resultados satisfatórios, verdadeira emoção, despertar o interesse do público, bem como manter esse trabalho vivo e constante ao longo de uma temporada – ela pode ser tão ou mais importante no cinema, pelo fato de este lidar com o detalhe da interpretação. Pode ser muito mais difícil para uma atriz

---

<sup>5</sup> Método: reunião de todos os estudos norte-americanos sobre interpretação que nasceram a partir da vinda de Stanislavski e do Teatro de Arte de Moscou para os EUA na década de 1920, deu origem ao sistema de interpretação que hoje conhecemos como o Método. Dentre estes estudos estão as técnicas de Stella Adler, Lee Strasberg, Sanford Meisner, entre outros, que fizeram parte do ainda em atividade The Actors Studio.

conseguir expressar fielmente uma emoção, sem exageros que o tornem caricatos quando esse não é o objetivo, diante de tanta proximidade e nível de detalhe.

O método de Stanislavski aprofundou os estudos e proporcionou um alto nível de qualidade na interpretação realista. Por esse motivo pode ter se tornado tão popular no cinema até hoje, porque o estudo baseado no interior psicológico da atriz e do personagem de Stanislavski se encaixa muito bem na forma mais contida da atuação para a câmera.

Existe um exemplo conhecido, relatado por Pudovkin, de como essa contenção ajuda a expressar de forma mais convincente as emoções diante da câmera. Pudovkin, como já citamos, se apropriou do sistema stanislavskiano para desenvolver seu trabalho na direção de atores. Em seu filme “A mãe”, de 1926, em uma das cenas, a atriz Vera Baranovskaya que interpreta a protagonista recebe em casa o corpo do marido morto por manifestantes na tentativa de suprimir uma greve. Pudovkin relata que durante as gravações, num primeiro momento, Vera se utiliza de uma gestualidade compatível com o palco e sugere que a atriz repita a cena com a condição de não fazer nenhum movimento ou gesto. Ele constatou como essa imobilidade imposta provocava uma “sensação quase física de sofrimento” e sugeriu então que a cena fosse refeita, e que a atriz escolhesse repetir apenas um gesto dos quais havia feito. Com essa experimentação, Pudovkin se dá conta da importância da interiorização dos sentimentos para que as atuações atinjam a veracidade diante da câmera (GREVE, 2016).

É preciso, no entanto, não confundir técnica com engessamento. A técnica é importante para a atuação, porém ela não pode ser um fim em si mesma, mas sim uma ferramenta para deixar a atuação viva. As atrizes apropriam-se da técnica para terem mais liberdade interpretativa. A imaginação neste caso é parte desta liberdade. O próprio Pudovkin, por exemplo, acreditava que o melhor caminho para desenvolver a expressão da atriz era através do desenvolvimento do poder de imaginação: “ser completamente levado pela imaginação é o verdadeiro estado de inspiração vivida pelos artistas durante os melhores momentos de sua vida criativa” (PUDOVKIN, 1956, p. 38).

Em seu livro “Dioniso e a comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta”, Marlene Fortuna, atriz e diretora brasileira, nos tece um histórico e esclarece as associações do mito grego de Dioniso com o teatro e a atriz. A autora afirma que a atriz deve manter o equilíbrio Apolo x Dioniso no seu trabalho:

“É da natureza de Dioniso invadir o ator, encharcá-lo de vida, insuflá-lo, congestioná-lo de emoção e cegueira. Mas cabe ao ator não ouvir Dioniso loucamente, e sim extrair dele sua energia vital, para em seguida “cientifizá-lo”. Jogar com Dioniso e não ser um brinquedo em suas mãos arrebatadoras. Quando tratarmos do ator entre Apolo e Dioniso, entre razão e emoção, perceberemos que o ator não está comprimido entre as duas forças, mas livre no comando delas, como um esteta no domínio desses opostos fundamentais.” (FORTUNA, 2005, p. 244).

Trazemos essa pequena amostra do raciocínio de Fortuna em sua obra, pois ela nos auxilia a entender a não submissão da atriz à técnica, mas sim o seu esforço contínuo para se apropriar dela e estar no domínio de suas capacidades criativas, que exigem razão e emoção. A autora afirma que “o naturalismo stanislavskiano, que não aborta absolutamente a emoção, tampouco o jogo entre Apolo e Dioniso, por ser naturalista, foi muito mal compreendido no início” (FORTUNA, 2005, p. 253). Para ela, a técnica é um caminho para a liberdade, pois elimina as resistências internas do ator (FORTUNA, 2005).

A ideia de eliminação de resistências como uma forma de técnica que, paradoxalmente, também se anula, não está só em Fortuna. Outros pensadores e experimentadores da atuação baseiam suas teorias nesse caminho de eliminação de resistências. Um dos exemplos fundantes deste processo é o trabalho desenvolvido por Jerzy Grotowski, que não busca a racionalidade extremada e nem um agrupamento de habilidades, mas a eliminação de bloqueios e resistência a processos psíquicos e emocionais (GOUVEIA, 2016). Grotowski atua na eliminação de bloqueios da atriz, que são obstáculos às suas reações e em suas palavras, “reside nisso a diferença essencial entre a nossa técnica e os outros métodos: nossa técnica é negativa, e não positiva” (GROTOWSKI, 1992, p. 180).

Ao contrário de Stanislavski, que propõe a busca pela organicidade da atuação por uma via mais racional, Grotowski guia-se pela via do instinto. As duas técnicas, no entanto, não abandonam o equilíbrio Apolo x Dioniso. Ambas caminham para formar uma atriz jogadora, que domina suas capacidades técnicas corporais e emocionais, no intuito de atingir uma expressividade carregada de vida e veracidade.

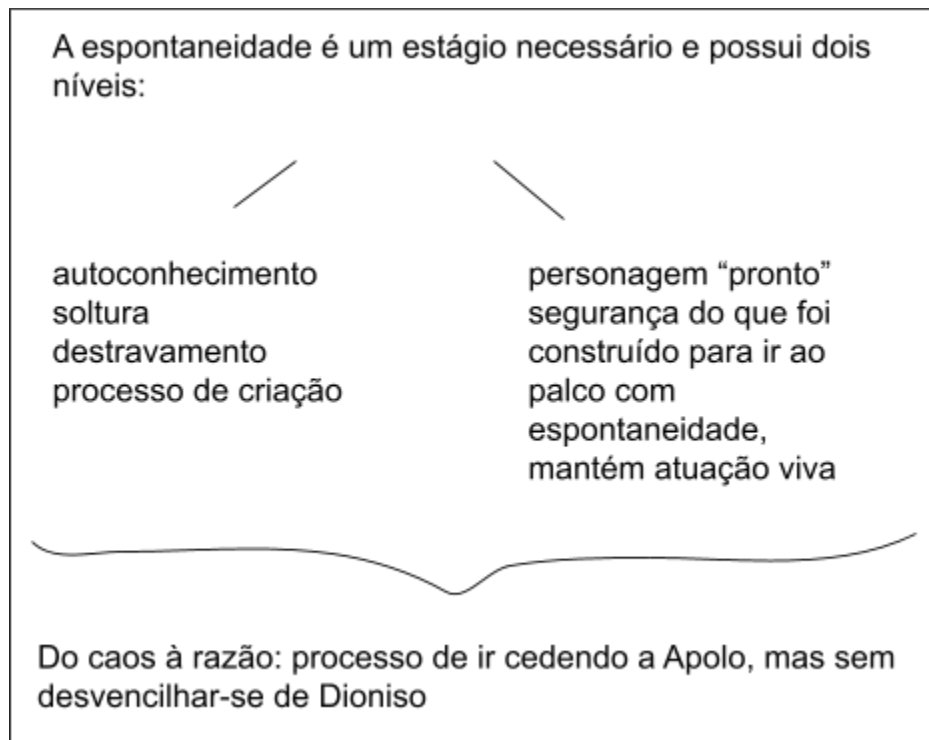
Fortuna chamaria isso de espontaneidade, e nos fornece uma visão geral e ampla do processo de formação da atriz na busca desse estado, com a metáfora do equilíbrio Apolo x Dioniso. A autora defende que há dois momentos em que a atriz dedica-se a desenvolver essa espontaneidade. O primeiro relaciona-se a um processo de soltura durante a criação, no qual a atriz elimina as barreiras e chega cada vez mais perto do personagem – dos seus objetivos, das suas circunstâncias, dos aspectos que o envolvem, assim como do domínio do seu corpo e voz. O segundo momento acontece quando a obra já está “pronta”. Nesse momento, a atriz que executou com sucesso a primeira etapa está imbuída de tudo o que levantou durante o processo e, portanto, estará apta a manter essa espontaneidade que garante a vida do personagem. Seu trabalho é cuidar para que a espontaneidade pura não tome conta, perdendo assim a estrutura e o repertório que construiu.

Costura-se assim esse processo contínuo, que parte do caos necessário em busca da ordem indispensável – ceder a Apolo sem abandonar Dioniso:

“A espontaneidade é o estágio necessário, segundo Moreno, sem o qual o ator não consegue prosseguir. Depois do autoconhecimento e do desatamento através da espontaneidade, aí então é possível seguir em frente. Isso quer dizer abandonar esse absoluto Dioniso, pai do espontâneo, e ir se articulando, pouco a pouco, no verbal, no coerente, no lógico, no discurso performático apropriado, nas sintaxes dramáticas entre emoção, corpo e mente. Compreende, enfim, ir cedendo lugar a um Apolo sem desvencilhar-se do triunfal Dioniso”. (FORTUNA, 2005, p. 264).

Em resumo (Tabela 1):

**Tabela 1** - Resumo do trajeto da atriz na direção da espontaneidade: desenvolvimento do equilíbrio Apolo x Dioniso.



**Fonte:** Elaborado pela autora.

Observamos aqui que existe nesse processo um movimento na direção de uma forma, isto é, algo que vai tomando ordem e materialidade. Ainda segundo Fortuna, “no ‘espaço de possibilidades’, experimentos performáticos com o corpo, a voz e o jogo da emoção tentam materializar o que o ator vai captando de seu personagem em cada leitura” (FORTUNA, 2005). Entendemos então que existem elementos dos quais a atriz se utiliza para extrair a materialidade da atuação. Estes elementos são corpo, voz, emoção, jogo, leitura, e tudo aquilo que é levantado durante esse processo de experimentação e construção. E é preciso criar as condições adequadas para o fluir desse trabalho, o “espaço de possibilidades”, como a autora se refere.

Como criar essas condições e como isso acontece no set de filmagem? A prática é o lugar onde vemos todos os fatores e variáveis convergindo para a resolução, a tomada de forma, de uma obra de arte.

Em primeiro lugar, iniciamos por admitir que sempre existe uma grande participação do acaso em qualquer produção. Em segundo, lembramos que são diversas as equipes que compõem uma produção cinematográfica. O nível de



envolvimento da equipe pode interferir na criação do ambiente de trabalho, considerando os processos de afetividade envolvidos nas relações entre pessoas. E todos estão sujeitos às condições materiais da produção, à localidade onde está sendo realizada, etc. Lembramos também que existem diferentes tipos de produção: aquelas que estão “fora do circuito” convencional, aquelas de grande porte que se relacionam mais com uma “indústria cinematográfica”, aquelas que são totalmente independentes, etc. Tudo isso implica em diferentes relações de trabalho e as relações de trabalho são determinantes na produção artística.

A direção cumpre o papel desafiador de administrar – e de acordo com o processo, variam estas proporções de hierarquia – toda essa engrenagem e ao mesmo tempo dar unidade à obra que está sendo criada, exercendo todo o seu potencial criador.

Chegamos aqui à uma nova camada deste processo que é a relação entre direção e atrizes.

Como vimos anteriormente, o papel da atriz é tão fundamental na realização de um filme que pode determinar seus caminhos e sua forma final, pensando em termos de estrutura, indo além da atuação. Desta forma, a relação que se estabelece entre direção e elenco, se não o é, deveria ser entendida como algo precioso. Uma comunicação eficiente, um entendimento mútuo, podem fazer diferença para a conquista de um nível de expressão livre para ambos, bem como para o resultado satisfatório para todos os envolvidos.

A direção que sabe dessa importância, que sabe ouvir, que entende o contexto do trabalho da atriz, que entende como é um processo de formação de atrizes, que tem domínio ao menos conceitual sobre técnicas de atuação, que conhece a dinâmica de criação da atriz, saberá guiar e estimular seu elenco da melhor forma para os objetivos da cena.

A primeira decisão da direção sobre a atuação que pode definir de fato o filme está já na escolha do elenco. Segundo Gouveia (2016, p. 41), “é mais interessante abrir-se às variáveis que esse ator traz do que tentar nos ensaios modelar esse ator à personagem do filme”.

Por mais que a atriz tenha habilidade de se transformar na personagem, cada atriz contribui com muito de si no processo de criação do personagem e do filme como um todo. “No processo de ensaio, existirá uma busca de algo que se desvela

na personalidade do ator escolhido, cujos vetores convergem junto com a interpretação para a existência da personagem” (GOUVEIA, 2016, p. 42).

Em sua tese, Gouveia nos apresenta a sua própria jornada ao entendimento da preparação da atriz. Ela toma como objeto de estudo os trabalhos de imersão dos atores Irandhir Santos e Hermila Guedes, a partir dos seus relatos e da observação de materiais produzidos por eles – como anotações pessoais dos processos de construção de personagem –, além de registros de *making of* dos filmes em questão.

Logo no início, entendemos a partir do pensamento de Gouveia, um pouco sobre a relação da materialidade da atriz na composição de um filme. Para ela, a partir do seu corpo, da sua materialidade, a atriz transforma a palavra escrita em ação – faz a palavra ganhar corpo – e adensa o que está proposto no roteiro:

“O ator parece fazer mais do que uma adaptação de linguagens, ele reformula uma realidade que é descrita no roteiro que vai tomando corpo e sendo traduzida do texto verbal para os elementos fílmicos tomando decisões muito mais intuitivas do que analíticas” (GOUVEIA, 2016, p. 03).

Como realizadora no cinema, a autora entende o roteiro como elemento disparador da criação cinematográfica – inclusive para a atuação –, mas não o considera como algo fechado, mas sim, passível de alterações diante das dinâmicas da criação:

“Os primeiros traços da existência das personagens nos filmes que analisamos nesta tese começam a ser desenhados nos roteiros. O roteiro é um nó de uma rede de complexidades que afeta, ao ser ativado por um ator num processo de tradução mas também é afetado por meio da presença da humanidade de um ator gerando o que chamamos de tratamentos. Esses elementos interligados irão interagir coletivamente na construção da atuação.” (GOUVEIA, 2016, p. 49).

Quando uma atriz se aproxima do roteiro, ao seu modo de leitura, ela cria memórias do personagem, trabalha com aquilo que envolve a história, com o antes e depois das cenas, com o que está dentro e fora da escrita. Esse mergulho é o que proporciona o adensamento do qual a autora fala, e esse é o método que muitos diretores e teóricos da atuação para teatro e cinema gostam de utilizar. Do ponto de

vista prático, o “como”, é através das técnicas: leituras, exercícios de respiração, improvisação, criação de situações, exercícios físicos, etc.

Mas também pode ser através de apropriações e métodos pessoais de cada atriz. Cada atriz pode querer trabalhar de um jeito, pode ter uma técnica da sua preferência – afinal vivenciou uma formação diferente –, pode ter criado a própria técnica a partir da sua formação, pode querer adaptá-la a necessidade e contexto de cada trabalho. Os próprios pensadores da atuação recomendam que isso seja feito.

Grotowski (1992) , por exemplo, afirma que não acredita em fórmulas quando se trata da formação de atrizes. Assim como no processo de criação, é importante que a direção consiga estabelecer uma atmosfera de segurança para o trabalho da atriz, na qual ela sinta que pode fazer suas sugestões livremente. Sobre os diversos métodos para a atuação, Gouveia (2016, p. 06) afirma que “todas essas referências são essenciais para qualquer ator e é importante que ele conheça e busque um caminho próprio”.

Concluimos até aqui que o trabalho da direção e elenco deve seguir junto desde o início. Neste sentido, se o trabalho da atuação é dar voz a sua verdade, e não uma verdade idealizada fora dele, é importante que a direção seja capaz de captar este desenvolvimento, estar em sintonia com a atuação. Essa sintonia deve construir as melhores condições possíveis para a criação de ambos. Com relação à atuação, o “espaço de possibilidades” estabelece-se quando há escuta de ambas as partes. Quando a direção entende o trabalho da atriz, sabe estimulá-la com exercícios e imaginação. Assim como o elenco que quando se prepara para realizar sua entrega, seu mergulho, também fica atento às orientações da direção e se importa com a dinâmica do set, conhece a linguagem, entende a câmera etc..

Mas não apenas nas escolhas relacionadas a uma expressão interna ocorre a interferência da atriz na totalidade da obra. Um pequeno exemplo de como esses processos criativos não seguem uma fórmula e contém muito da individualidade da atriz está no relato de Gouveia sobre parte do processo de criação do personagem João, de Irandhir Santos, no filme “A história da eternidade” (2014), do diretor Camilo Cavalcanti. Ela nos mostra um registro em detalhe da camiseta do figurino usada por Irandhir, que contém um lindo bordado de uma carranca amarela feito pelo próprio ator para o personagem (Figura 2):

**Figura 2** - Frame do filme “A história da eternidade”, com Irandhir Santos



**Fonte:** Cinemateca Pernambucana (2018)

“Durante a vivência no Sertão, todo um repertório de memórias e motivações foi construído pelo ator e, a partir dessa base emocional criada por Irandhir, Cavalcante (2015) diz que ele começou a criar esquetes e coreografias que foram incorporadas ao filme. Toda a coreografia e o repertório gestual foi criado pelo ator e repetido exaustivamente. Como parte do trabalho de composição, Irandhir também ajudou a criar o figurino da personagem João”. (GOUVEIA, 2016, p. 15).

Nota-se como aspectos pessoais do artista foram fundamentais para construir um repertório denso para o personagem, um universo que o envolve para além do que está no roteiro, que contribui para a profundidade do que se vê em cena e que inclusive foi parte constituinte da estética da obra.

A autora relata que durante todo o processo de realização do filme, enquanto estiveram na cidade de Petrolina, Sertão de Pernambuco, Irandhir esteve imerso, muitas vezes isolado, dedicando-se a sua criação, vivendo como um morador do Sertão mesmo em momentos de pausa dos ensaios e gravações.

Assim, concluímos que existe um trabalho minucioso envolvido na criação da atriz, que demanda muito conhecimento e domínio técnico. Porém não só de racionalidade depende essa criação. É preciso estar aberto ao acaso, estar sensível, deixar-se permear pelo contexto da obra. Tanto intérpretes quanto direção devem estar disponíveis para abrir espaço e mergulhar na criação.

A técnica ajuda a dar conformidade a uma massa criativa, mas apenas a compreensão intelectual não é suficiente: “A verdade da atuação, para o diretor, muitas vezes surge com o exercício da imaginação e a capacidade que cada ator possui de intuir e não de racionalizar. O ator sente-se livre, mas na verdade, está sendo dirigido sem perceber.” (GOUVEIA, 2016, p. 41).

#### 4 PRÁTICAS INDIVIDUAIS E AUTODESENVOLVIMENTO DA ATRIZ CINEMATOGRAFICA

Para a atriz, uma possível questão que passa a fervilhar a partir dessas reflexões é como aplicam-se na prática todas essas ideias? A partir de tantos estudos ao longo de uma formação – que nunca termina –, como construir uma metodologia própria para manter viva sua energia criativa, sua disponibilidade técnica e emocional? Como desenvolver o autoconhecimento e o repertório? Como estabelecer processos criativos autônomos na busca por manter-se ativo?

Existe o papel fundamental de manter-se engajado no fazer artístico amador e/ou profissional, e coletivo. Mas esse fazer basta ou existe um âmbito relacionado ao trabalho individual que pode contribuir para essa prontidão?

É uma parte difícil da formação da atriz o processo de apropriar-se das técnicas e praticar autonomamente, fazer exercícios, desafiar-se e desenvolver-se sozinho. Jurij Alschitz, diretor e pedagogo teatral russo-alemão contemporâneo, identificou a necessidade de se refletir e estabelecer métodos para o trabalho individual da atriz. De forma clara ele explica sua maneira de trabalhar nesse sentido, o método que procura desenvolver com seus estudantes, no livro “A vertical do papel: um método para a auto preparação do ator”.

Ele parte da necessidade de que a atriz tenha autonomia na sua criação. É preciso evitar que as atrizes cheguem despreparadas aos ensaios, mas sim que tenham construído uma base de material criativo para que o encontro com o coletivo possa ser aproveitado ao máximo criativamente. Para isso, é fundamental que a atriz exerça uma significativa dedicação ao seu trabalho e personagem de maneira individual, desde o primeiro contato com o texto.

“Hoje em dia, sente-se uma real e urgente necessidade de pesquisa profissional no âmbito do problema da organização da auto preparação do

ator, pesquisa no terreno das formas e meios de desenvolvimento dessa pouco conhecida área da profissão do ator.” (ALSCHITZ, 2014, p. 26).

O autor segue defendendo o trabalho solitário da atriz expressando que o artista real deve ser capaz de trabalhar a despeito de reações de amigos, inimigos ou “circunstâncias estranhas”. (ALSCHITZ, 2014).

Parte do seu método vai tratar da construção da personagem, e é nessa fase da criação que o trabalho individual deve ser mais aplicado. Mas segundo o autor, “um método deve ser apoiado por um treino com exercícios especiais encorajando não apenas a compreensão do método, mas também seu uso prático”. (ALSCHITZ, 2014, p. 80).

Aqui entram suas experiências de treinamento da atriz, que embora possam anteceder a construção da personagem em si – ligando-se mais com o processo de formação desse artista, talvez até se assemelhando com a ativação do “espaço de possibilidades” e da espontaneidade – não são desvinculados de maneira física ou intelectual do segundo momento aplicado ao desenvolvimento da forma final.

Observamos no seu livro que os exercícios de treinamento são sugeridos para o trabalho coletivo. Mas como o próprio autor liga a eficácia do método ao treino, devem haver formas de adaptar esse tipo de experimentação também ao trabalho individual. Sempre existirá a necessidade do coletivo, do estímulo vivo e imprevisível que a presença proporciona, afinal teatro e cinema são artes do coletivo. Mas seria possível desenvolver treinos e métodos individuais que ao menos parcialmente auxiliem a atriz em seu autodesenvolvimento? Como gerar estímulos vivos sozinha?

Stanislavski e outros mestres da atuação há muito já consideravam a importância dessa abordagem individual:

“[...] o maior mérito das pesquisas de Stanislavski repousa no fato de que ele foi o primeiro diretor a sugerir que é somente por meio de um trabalho de casa bem organizado que o ator pode realmente esperar atingir o tremendo potencial de sua própria natureza.” (ALSCHITZ, 2014, p. 26).

Diante da necessidade apresentada de se estruturar melhor uma teoria e prática do trabalho individual da atriz, e dentro do contexto que vimos considerando ao longo deste trabalho, são necessários alguns apontamentos advindos de

reflexões e práticas pessoais na busca de entender como funciona essa dinâmica para a atriz hoje.

Creemos que a base do autodesenvolvimento da atriz pode estar em constantemente colocar sua técnica à prova a partir da sua intuição. Colocá-la à prova é uma oportunidade de evoluí-la. Isso significa suscitar o extraordinário, provocar o erro, elementos que contribuem para que algo novo seja criado. E utilizar sua intuição é encontrar meios para a criação na prática dos exercícios, inverter lógicas, variar os caminhos.

A prática individual precisa ser bem alimentada de referências dos exercícios de métodos consolidados ao longo da história da atuação e que a atriz apreende ao longo de sua formação. Mas não é possível esperar que executando esses exercícios apenas de maneira guiada, num grupo, a atriz consiga atingir seu máximo potencial. Assim como simplesmente executar esses exercícios de maneira mecânica no seu trabalho individual não amplia sua capacidade criativa.

Quando se trata de excelência na atuação, existe a necessidade de um envolvimento total desse artista com sua linguagem. É preciso desenvolver um olhar sensível e sempre atento cotidianamente. Em suma, a atriz precisa desenvolver uma sensibilidade, uma disponibilidade e uma prontidão de maneira integral no seu existir.

Isso passa pela observação atenta do cotidiano, pelo contato com o ser humano. Passa também pela busca ativa de material humano em outras linguagens. A literatura, por exemplo, é um riquíssimo campo de investigação para a atriz, pois a faz entrar em contato com toda a humanidade e conhecimentos contidos na produção artística nessa linguagem. A leitura propriamente dita já enriquece o universo da atriz, mas desenvolver formas ativas de leitura, variar formas práticas, atentas e aprofundadas, por exemplo, pode contribuir também para o exercício da construção de uma forma.

O material textual é um exemplo de elemento delimitador que pode auxiliar na prática individual, pois representa uma companhia, um interlocutor para que a atriz estabeleça um diálogo. Delimitador, não para limitar, mas para estabelecer um objetivo, um tipo de contorno, uma regra libertadora que dispara a criação – um elemento que serve de terreno e ajuda a, aos poucos, trazer forma ao necessário caos criativo.

Assim como o texto, explorar outros materiais sensíveis pode ser interessante no trabalho individual. Relacionar os exercícios metódicos a um repertório musical, por exemplo, pode fornecer estímulos vivos na sua realização, mais uma vez, como uma interlocução.

Finalmente, o material essencial que não pode ser esquecido é também a principal ferramenta da atriz: seu corpo. E quando falamos corpo, o fazemos de maneira ampla, considerando corpo, voz e mente como um só. O próprio corpo da atriz é uma fonte de criação. Exercer a escuta e permitir que ele se mova – consentir a ação de forças dionisíacas – é uma forma de interlocução e pode despertar narrativas cênicas e textuais, sendo material fértil para a criação. Estar atento ao espaço e dialogar com ele através do corpo é também fonte de estímulo e criação.

Mas existe um desafio: exercer a auto observação e a autoavaliação. Além do objetivo de sensibilização da atriz, existe o objetivo de alcançar uma forma expressiva condizente com os resultados esperados da criação. “O nosso objetivo é não somente criar a vida de um espírito humano, mas, também, exprimi-la de forma artística e bela”. (STANISLAVSKI, 2011, p. 44).

O trabalho individual não conta com o retorno de uma visão externa, de um companheiro de trabalho, uma direção. Faz-se necessário, portanto, desenvolver maneiras de se observar fazendo. Existe uma parcela desse esforço que é feita pela atriz no momento da execução. Uma capacidade básica que deve ser desenvolvida por ela é a de manter certo distanciamento para se ouvir e se observar enquanto atua. Essa é a mesma energia ou habilidade que mantém a atriz atenta às ações que executa, que a permite pensar e agir com inteligência e significado durante uma improvisação, por exemplo – a energia apolínea necessária que a acompanha.

Em paralelo, já que temos hoje algumas facilidades tecnológicas, é possível utilizar um elemento que pode ser de grande ajuda: a câmera. O desenvolvimento da técnica e da qualidade do trabalho da atriz para o cinema tem a possibilidade de apropriação de técnicas de captação de imagens como uma ferramenta, para esse processo de autoformação contínua. Trabalhar com o registro possibilita uma forma peculiar de autoavaliação dos resultados e consequente evolução.

Além disso, pode ser um possível caminho para a criação artística em si. A câmera não é só uma ferramenta nesse processo de estudo, mas o aprimoramento dos registros e a reflexão sobre eles podem dar origem a belíssimas criações independentes. E a prática da atriz com a câmera e a luz despertam conhecimentos



sobre a linguagem cinematográfica que podem contribuir muito para o seu trabalho – e para o trabalho coletivo – no set, como já apontamos.

A partir de práticas desenvolvidas, percebemos que uma das dificuldades de se trabalhar com esse elemento de forma individual é ter a atenção para não olhar-se somente de fora, distraído pelo olhar da câmera que você mesmo dispôs. É preciso desenvolver aos poucos a habilidade de manter-se focado no trabalho de atuação, atento ao seu olhar e posicionamento. A presença da câmera mesmo trabalhando em solidão é altamente capaz de afetar, assim como não é possível ficar isento diante da presença do público no teatro. Mas é fundamental concentrar-se e observar o que acontece internamente, estar no presente, na execução do seu trabalho de atuação e analisar posteriormente como isso se reflete no vídeo.

Em resumo, fazer e se observar fazendo, se possível registrar, pensar com a visão de dentro e de fora na imagem que está sendo construída, e avaliar os resultados – percebendo se a verdade sentida internamente expressa a mesma verdade refletida no exterior – constitui a parte técnica. Esse é um processo dialético e concomitante com o aguçar da intuição a partir da construção de um repertório de vivências, leituras, experiências e práticas disparadoras do fazer artístico. Isso tudo pode vir a fundamentar um método próprio para a construção de conhecimento e de autoconhecimento de forma contínua e autônoma, para que a atriz esteja sempre preparada para executar o seu melhor em cena, seja qual for o contexto.

A partir daqui, é possível e necessário explorar muito mais de forma prática as possibilidades do trabalho individual da atriz. Assim como será muito interessante criar sistematizações deste trabalho. Um método para o autodesenvolvimento da atriz, construído a partir do compartilhamento de experiências individuais e com o objetivo de aprimorar o trabalho coletivo.

## 5 CONCLUSÃO

Como vimos, embora os fundamentos da atuação sejam os mesmos para o teatro e o cinema – e muitas vezes isso é expresso pela apropriação de técnicas desenvolvidas no teatro que são adaptadas para a câmera –, o contexto de cada linguagem é muito diferente e exige particularidades.

Diante dessas particularidades, o elemento central das obras cênicas – a atriz – precisa compreender como seu trabalho pode atingir o resultado mais expressivo, estético, verdadeiro, mais condizente com aquilo que se almeja alcançar artisticamente em cada linguagem.

O que funciona no palco, nem sempre funciona na tela e o modo de produção no cinema é sempre mais fragmentado, por características próprias dessa linguagem. É preciso então desenvolver meios de proporcionar uma experiência fluida de criação para a atriz no cinema. Que ela possa praticar o mergulho necessário, característico dos processos teatrais, em sua criação voltada à linguagem cinematográfica.

Para isso, não só o processo de formação de atrizes em si é fundamental, mas a continuidade desse processo, a busca incessante pelo autodesenvolvimento deve estar presente na tentativa de manter a disponibilidade e a sensibilidade necessárias ao fazer artístico.

O trabalho individual não é um fim, mas é um meio pelo qual sugerimos ser possível manter um estado de prontidão criativa que vai auxiliar nos momentos de criação coletiva e improvisação. Além de ser uma forma de aprendizado constante, de autoformação contínua e desenvolvimento de métodos próprios de atuação.

Nesse processo, ressaltamos a importância de não prender-se excessivamente ao racional. A incerteza dos processos é um pouco do que mantém a pulsão de vida da criação. Escolhas criativas implicam na destruição do que não faz parte da criação. É como um esculpir: a atriz esculpe o personagem com o texto e o corpo a partir dos estudos e práticas de atuação.

Por fim, existe uma lacuna na formação desses artistas que em sua maioria saem dos períodos de formação pedagógica sem saber como autodirigir-se. Inclusive os princípios de autodireção, que poderiam revelar uma independência do trabalho da atuação, são muitas vezes vistos na formação como cerceadores da criatividade, ou seja, funcionariam como um limitador da criação diante do processo de direção. O que não necessariamente é verdade, pois como esperamos ter demonstrado, a autodireção utilizaria os princípios complementares apolíneos e dionisíacos em etapas da criação para fomentar a disponibilidade criativa durante a criação junto à direção. Mas nem sempre o que se estabelece é uma relação de escuta e confiança.

Reconhecemos também uma possível falha na formação de diretores, que dominam a linguagem cinematográfica, mas não conseguem lidar com o material humano da atriz. Talvez por não reconhecerem a importância do trabalho da atuação em um filme, que é estruturante conforme apontamos, e talvez por desconhecerem os métodos e os processos de criação para as atrizes.

Além do trabalho individual contribuindo para a formação de atrizes mais seguras, livres e intuitivas, abre-se aqui um ensejo para a pesquisa e desenvolvimento de pedagogias de formação integradas para atrizes e diretores. Atrizes que entendam mais profundamente a linguagem na qual trabalham e diretores inteirados dos caminhos da atuação podem trabalhar em conjunto de forma muito mais eficiente e ampliar suas possibilidades criativas.

## REFERÊNCIAS

A HISTÓRIA da eternidade (Acessibilidade). **Cinemateca Pernambucana**, 2018. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=3144>. Acesso em: 02 out. 2021.

ALSCHITZ, Jurij. **A vertical do papel**: um método para a auto preparação do ator. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CRUZ, Gustavo. **Como Daniel Day-Lewis se prepara como ator!**. Youtube, 20 mar. 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8nq1dFtymJQ&ab\\_channel=GustavoCruz](https://www.youtube.com/watch?v=8nq1dFtymJQ&ab_channel=GustavoCruz). Acesso em: 02 out. 2021.

FELIX, Sihan. Entenda o cinema a fundo: parte 1. **Canaltech**, 2020. Disponível em: <https://canaltech.com.br/entretenimento/entender-cinema-a-fundo-parte-1-165036/>. Acesso em: 29 jun. 2021.

FORTUNA, Marlene. **Dioniso e a comunicação na Hélade**: o mito, o rito e a ribalta. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

GOUVEIA, Maria Alice Lucena. **A construção da atuação no cinema**: um estudo a partir das experiências dos atores Irandhir Santos e Hermila Guedes. 2016. 227 f. Tese Doutorado em (Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

GREVE, Sabrina Tozatti. **O ator no cinema**: as ideias de Kuleshov, Eisenstein e Pudovkin. *Mnemocine*, v. 1, p. 50-66, 2018.

GREVE, Sabrina Tozatti. **As teorias de Pudovkin sobre o trabalho do ator no cinema.** In: XX Encontro da SOCINE - Convergências do/no cinema, 2016, Curitiba. ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS DO XX ENCONTRO DA SOCINE, 2016. p. 939-945.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

MIRANDA, Lucas Pilatti. A montagem soviética no cinema. Canto dos Clássicos, 2018. Disponível em: <https://www.cantodosclassicos.com/a-montagem-sovietica-no-cinema/> . Acesso em: 02 out. 2021.

PUDOVKIN, Vsevolod. **O ator no cinema.** 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1956.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** 28. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.