

Uma nova experiência: o Efeito Kuleshov revisitado e o Sistema Stanislavski aplicado na direção de atores

Guilherme Carravetta De Carli

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, área de
Especialização em Cinema e Televisão**

Versão corrigida e melhorada após defesa pública.

(Junho, 2023)



2020104993

**Uma nova experiência: o Efeito Kuleshov revisitado e o Sistema Stanislavski
aplicado na direção de atores**

Guilherme Carravetta De Carli

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, área de Especialização em
Cinema e Televisão**

Orientador: Luís Gouveia Monteiro

(Junho, 2023)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Luís Gouveia Monteiro, pelo aprendizado, direcionamento e contribuições que foram essenciais para que este trabalho se tornasse possível, pela dedicação, confiança e por acreditar nas propostas sugeridas.

À Universidade Nova de Lisboa, à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, e aos Professores que elevaram de forma substancial o conhecimento e o desenvolvimento deste estudo.

Aos meus amados pais, pelo incentivo, investimento e estímulo pelo aprimoramento da minha educação.

À Martina Pilau, pela participação direta no trabalho, pelo amor, companheirismo e suporte.

Aos meus familiares e amigos, pelo carinho, apoio e colaboração.

Aos meus caros amigos e colegas de Mestrado, que contribuíram, direta ou indiretamente, para o desenvolvimento deste estudo.

Aos meus pais, pelo amor infinito e incondicional.

RESUMO

Há aproximadamente um século, Constantin Stanislavski desenvolveu um método com o objetivo de instrumentalizar o ator. O conjunto de técnicas do ator e diretor russo ficou conhecido como Sistema Stanislavski, e é objeto de estudo e investigação fundamental no campo cinematográfico e das artes cênicas. Nesse mesmo período, o cineasta russo Lev Kuleshov propôs uma experiência que evidenciou a montagem como linguagem própria e única do cinema. Nominada posteriormente de Efeito Kuleshov, observou-se, por meio da experiência, a reação do espectador a uma sequência de imagens. Os supostos vídeos do experimento apresentam o close de expressão dita neutra do ator soviético Ivan Mousjkine, montado com três imagens diferentes. Verificou-se a produção de sentido para o espectador com base na relação que a montagem estabelece. Nesse sentido, lançaram-se os seguintes questionamentos de pesquisa para esta dissertação: qual seria a compreensão do espectador em um experimento em que o objeto observado pelo ator se mantivesse o mesmo e a variação acontecesse na interpretação desse ator? O quanto o espectador é conduzido pela interpretação dos atores e não apenas pela montagem? Para elucidar essas questões, realizou-se uma nova experiência que investiga a direção de atores com base nos conceitos do Sistema Stanislavski com o intuito de averiguar, ainda, se as premissas do Efeito Kuleshov são válidas, por meio de pesquisa com grupo focal. Para tanto, apresentou-se o contexto histórico e social soviético que influenciou, diretamente, o desenvolvimento do trabalho artístico à luz da ciência. Evoluiu-se para conceitos importantes de autores que se dedicaram a investigar as qualidades intrínsecas das imagens em movimento e do encadeamento entre elas como produção de sentido. Observaram-se as técnicas do sistema Stanislavski e suas características. E, finalmente, analisaram-se os resultados obtidos na experiência que confirmaram tanto a validade atual dos princípios estabelecidos pelo Efeito Kuleshov quanto a relevância do Sistema Stanislavski aplicado na direção de atores para a cognição do espectador.

Palavras-chave: Kuleshov; Stanislavski; Direção de atores; Montagem; Espectador; Ator.

ABSTRACT

About a century ago, Constantin Stanislavski developed a method with the aim of instrumentalizing the actor. The set of techniques of the Russian actor and director became known as the Stanislavski System, and it is the object of fundamental investigation in the field of Film and Acting. During this same period, a Russian filmmaker called Lev Kuleshov proposed an experience that highlighted the editing process as its own and unique language of cinema. Later named the Kuleshov Effect, the viewer's reaction to a sequence of images is observed through the experiment. The supposed videos of the experiment presented the close-up of the so-called neutral expression of the Soviet actor Ivan Mousjkine, edited with three different images. It was verified the production of meaning for the viewer based on the relationship that the editing process implies to them. In this sense, we raised the following research questions for this master dissertation: what would the viewer's understanding be in an experiment in which the object observed by the actor remained the same and the variation happened in the actor's performance? How much is the spectator guided by the interpretation of the actors and not only through the editing? In order to elucidate those questions, a new experiment was carried out that investigates the directing of actors based on the concepts of the Stanislavski system in order to find out, still, whether the assumptions of the Kuleshov Effect are valid, through research with a focus group. Therefore, the Sovietic historical and social context was presented, which directly influenced the development of artistic work in the light of science. Evolved into important concepts from authors who dedicated themselves to investigate the intrinsic qualities of moving images and the connection between them as a production of meaning. The techniques of the Stanislavski system and its characteristics were analyzed, which confirmed both the current validity of the principles established by Kuleshov Effect and the relevance of the Stanislavski system applied in the direction of actors for the viewer's cognition.

Keywords: Kuleshov; Stanislavski; Directing actors; Editing; Viewer; Acting.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
A FOTOGÊNIA E O ATOR	13
KULESHOV: A MONTAGEM E O CLOSE	23
O SISTEMA STANISLAVSKI.....	36
A EXPERIÊNCIA	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS	65
APÊNDICES.....	69

INTRODUÇÃO

O cinema, atualmente, em relação à sua forma, concepção e realização, é resultado de um longo processo ligado à relação do espectador — na recepção das imagens — e aos avanços tecnológicos. Importantes transformações trouxeram análises valorosas, teorizadas por relevantes autores que serão contemplados neste estudo. São reflexões acerca dessas mudanças que configuram a modernidade e a contemporaneidade, com base nos modos de percepção e recepção das experiências pessoais e sociais proporcionadas pelo cinema, imbricados com o progresso de novas metodologias desenvolvidas pela tecnologia.

Walter Benjamin contribuiu com importantes pensamentos em relação ao cinema e à sociedade, nas primeiras décadas do século XX. Em *Magia e Técnica, Arte e Política*, livro que traz um compilado de textos publicados pelo autor, em sua maioria, da década de 1930, Benjamin afirma que uma das atribuições sociais do cinema é a de possibilitar uma harmonia entre o homem e a máquina. A arte, que até então era caracterizada pelo místico, agora se aproxima das pessoas por meio de mecanismos técnicos. O ambiente social é, sem dúvida, impactado pelo desenvolvimento técnico, o que transformou hábitos, pensamentos e a sensibilidade humana. Porém, ofereceu aos espectadores do cinema um exercício para percepção do mundo social.

Como toda a manifestação artística, por meio do imaginário, as representações cinematográficas assinalam uma forma de percepção subjetiva da realidade. O que, talvez, pareça imperceptível por meio da construção das telas mentais, atravessa e transita os registros do olhar e percorre todos os sentidos. Andreas Virginás, teórica romena, escreveu, em 2018, um artigo sobre o papel das telas diegéticas no cinema contemporâneo, que se relaciona aos conceitos de Benjamin. Segundo Roger Odin, acadêmico francês, como citado por Virginás (2018), a respeito das telas mentais,

o enquadramento não é apenas uma simples observação: a tela é um operador mental que produz distância e muda a percepção da realidade ao introduzir pontos de referência (as bordas do quadro) que nos levam à construção de relações que não existem na realidade.

(Odin, 2016, p.83, como citado por Virginás, 2018, tradução nossa).

As relações que, conforme a citação de Odin, são estabelecidas fora das bordas do quadro, são caras para o estudo proposto neste trabalho. A percepção da realidade apresentada na tela cinematográfica, segundo Odin, provoca emoções reais. Realidade e ficção se formam e transitam com base nesses princípios. O cinema tem a capacidade de sugerir ideias, reflexões e sentimentos que ultrapassam os limites da sua janela e atravessam o espírito do espectador. Edgar Morin, filósofo e sociólogo francês, publicou, em 1956, *O Cinema ou o homem imaginário*. Assim como Odin, Morin trouxe importantes reflexões acerca do fazer cinematográfico e da recepção por parte do espectador. Morin aponta para uma compreensão da realidade imaginária do cinema e do homem, em que enfatiza duas dimensões: a sua unidade complexa e a sua complementaridade. Assim, o autor estabelece reflexões acerca da distinção entre o real e o imaginário, e, sobretudo, da confusão entre essas duas dimensões.

Michel Serceau, autor francês que investiga o cinema e a literatura, publicou *Le cinema et l'imaginaire* (2009), apresentando conceitos que se relacionam aos pensamentos de Morin. Serceau observa as particularidades entre o mito, o conto, o romance e o filme para destacar que a escrita cinematográfica é variável, assenta-se em elementos como enquadramento, ação dos personagens, decupagem e montagem. Assim, refere que a escritura do cinema autoriza os fenômenos de identificação, sugere comportamentos e cria novos mitos, desempenhando na sociedade uma função antropológica anteriormente restrita à literatura.

A imagem cinematográfica apresenta características intrínsecas que permanecem inalteradas. O papel do cinema na sociedade é plural, de uma função social e cultural inegável, é a expressão de arte, condutor de sensações, emoções, sentimentos. Para abranger essa multiplicidade de significados, produz signos — estéticos e comunicacionais — híbridos. A passagem entre essas formas de expressão constitui um complexo sistema intersemiótico, que faz parte da própria natureza do meio.

Outro autor contemporâneo de destaque, no campo da filosofia e estudos sociais, o italiano Emanuele Coccia, observa, em *A vida das Plantas, uma metafísica da mistura* (2018), situações que nos permitem captar estruturas profundas, aquelas em que, muitas vezes, os olhos nos impedem de perceber. Segundo o autor, é impossível dissociar o sentimento do universo que nos rodeia.

As plantas coincidem com as formas que inventam: todas as formas são para elas declinações do ser e não apenas do fazer e do agir. Criar uma forma

significa atravessá-la com todo seu ser, como se atravessam idades ou etapas da própria existência. À abstração da criação e da técnica — que são capazes de transformar as formas sob a condição de excluir o criador e o produtor do processo de transformação — a planta opõe a imediatez da metamorfose: engendrar significa sempre se transformar. Aos paradoxos da consciência que só sabe figurar formas sob a condição de distingui-las de si mesma e da realidade de que são os modelos, a planta opõe a intimidade absoluta entre sujeito, matéria e imaginação: imaginar é se tornar o que se imagina (Coccia, 2018, p. 18 e 19).

A analogia com o cinema e com o espectador pode ser observada na relação do imaginário do espectador e das projeções feitas por ele. Coccia atenta que o espectador sabe perceber o imaginário ao assistir um filme. Olho e luz, corpo e sensibilidade já não podem ser separados. É como se todos os sentidos do corpo se confundissem com o objeto percebido. E, assim, a identificação do espectador é direta e objetiva. Para Serceau (2009), esse saber do sujeito é aquilo que diferencia a representação cinematográfica da ilusão do sonho. Entretanto, o espectador percebe uma narrativa audiovisual simbólica, originada por objetos imaginários capazes de articular múltiplos e profundos sentidos, os quais variam conforme cada espectador, pelas suas experiências pessoais e culturais.

Desde o seu princípio e pela sua essência, o cinema recobrou e democratizou a imagem em movimento como a beleza na reprodução audiovisual. Sarah Keller e Jason N. Paul, em 2012, lançaram *Jean Epstein, Critical Essays and New Translation*, importante compilado de traduções de publicações de Epstein, cineasta e teórico francês. Em *Le Cinématographe vu de l'Etna*, publicado em 1926 e presente na obra de Keller e Paul, Epstein estabelece que qualquer aspecto cujo caráter moral é realçado, pelo que descreveria fotogênico, tem papel importante para a arte do cinema. “Descreverei como fotogênico qualquer aspecto das coisas, seres e almas que aumente a sua qualidade moral através da reprodução cinematográfica.” (Epstein, [1926]2012, p.293, tradução nossa). As cores ganham vida, as imagens sobrepõem-se às emoções e revelam sentimentos que tomam formas, capazes de alcançar o movimento da vida real e as identificações não declaradas. As imagens cinematográficas são carregadas de significados. O cinema, ao penetrar o âmago da realidade, expande o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no campo visual como sensorial, aprofundando a percepção humana.

O conceito de fotogenia acompanha, de forma intrínseca, a trajetória e a evolução para a captação das imagens, desde os primeiros registros fotográficos até o

movimento promovido pelo advento do cinema, chegando, aos dias de hoje, na Era Digital. Para Epstein (2012), a qualidade da fotogenia está mais evidente no cinema em virtude de estar associada ao movimento.

Atualmente, descobrimos a propriedade cinematográfica das coisas, um novo e excitante tipo de potência: a fotogenia. Começamos a reconhecer certas circunstâncias em que essa fotogenia aparece. Sugiro uma especificação preliminar na determinação desses aspectos fotogênicos. Há pouco descrevi como fotogênico qualquer aspecto cujo caráter moral seja reforçado pela reprodução fílmica. Específico agora: apenas os aspectos móveis do mundo, das coisas e das almas, podem ver seu valor moral aumentado pela reprodução fílmica (Epstein, 2012, p.294, tradução nossa).

A característica do movimento faz com que o momento capturado seja descontínuo, transitório e efêmero, tornando-se ainda mais interessante e atraente ao espectador. Para Epstein (2012), a fotogenia constitui a expressão mais pura do cinema. A distância observada pela fotogenia — que possibilita ao espectador enxergar no outro, o fascínio da imagem em movimento — é, também, capaz de proporcionar, a esse mesmo espectador, sentimentos e emoções pessoais, íntimas e verdadeiras.

Essa relação que as qualidades da fotogenia estabelecem são, ainda, mais relevantes e destacadas em um *close* de um personagem, por exemplo. O ator, consciente de como explorar as suas capacidades fotogênicas, por vezes através de mínimas intervenções faciais, pode agir como um elemento narrativo fundamental, inclusive de evolução dramaturgica. Assim, uma investigação mais aprofundada do conceito de fotogenia, atrelada ao trabalho do ator, permite um maior entendimento da relação estabelecida com o espectador. Com base nesses argumentos, observa-se a trajetória da interpretação de atores, analisando-se, principalmente, o primeiríssimo plano, o *close*, ao longo da história do cinema.

O cinema é uma arte que possibilita o espectador se relacionar com os seus sentimentos mais íntimos e, ao mesmo tempo, compartilhar emoções e noções coletivas e societárias. A respeito dos elementos que compõem a linguagem audiovisual, a interpretação de atores constitui um dos grandes elos entre o espectador e a obra fílmica.

O ator é peça fundamental nessa engrenagem, assim, muitos são os estudos acerca do trabalho do ator. Constantin Stanislavski é um dos principais autores e o seu conhecido *sistema* em busca de um naturalismo do ator em cena é amplamente esmiuçado em escolas de atuação em todo o mundo. Esse naturalismo é exatamente o ponto de equilíbrio que se busca na interpretação de atores. Muitos são os elementos

narrativos em uma obra fílmica. O ator precisa ter essa consciência, saber o que a cena exige e quais são os outros elementos da linguagem audiovisual que construirão o filme, para encontrar a interpretação adequada dentro do estilo proposto pelo realizador.

A obra *A preparação do ator*, de Stanislavski, teve a sua primeira publicação em inglês em 1936. Nesse livro, o ator e diretor russo propõe um estudo detalhado de técnicas e recursos para que os atores encontrem um domínio corporal, físico e espiritual. A consciência do ator em cena é somada à entrega das emoções vividas pelo personagem. É a constante busca pela verdade, palavra fundamental nos estudos do autor. A verdade do ator, dos sentimentos, das ações, conectadas diretamente à verdade do personagem, da cena. Stanislavski, nessa obra, apresenta, objetivamente, ferramentas para que os atores possam recorrer à técnica na interpretação, em busca dessa verdade cênica. No presente estudo, analisa-se o contexto histórico e social em que Stanislavski desenvolveu o seu sistema, suas principais influências e objetivos.

Outro autor muito importante para a história do cinema é Lev Kuleshov, cineasta russo e contemporâneo de Stanislavski. Stephen Price e Wayne E. Hensley escreveram, em 1992, um artigo que analisa o trabalho de Kuleshov e observa, ainda, a sua relação com o Formalismo. No início da década de 1920, Lev Kuleshov propôs uma experiência que ficaria marcada na história do cinema. Price e Hensley reforçaram que pouco se sabe em relação às condições da experiência e a sua validade científica. Porém, é inegável o seu valor para os estudos sobre a percepção do espectador em relação à cognição das imagens e, principalmente, do encadeamento entre elas.

Com base nos estudos sobre Kuleshov, supõe-se que o realizador procurou um *close* do ator Ivan Mosjouskine, a grande estrela do cinema mudo russo da época, em que ele fizesse a expressão facial mais neutra possível. A partir desse *close* de Mosjouskine, o cineasta montou três diferentes versões, intercalando o plano do ator com três imagens: um prato de sopa, uma mulher morta em um caixão e uma criança brincando. Kuleshov apresentou as versões para diferentes grupos de pessoas, pedindo que elas descrevessem o olhar do personagem masculino. O primeiro grupo, que teria assistido ao *close* do ator após a imagem da sopa, descreveu a sua expressão como de fome. O segundo grupo, com o *close* apresentado juntamente à imagem da mulher morta, relacionou a expressão do homem aos sentimentos de tristeza e sofrimento. O terceiro grupo, que assistiu ao trecho do *close* do homem montado com a imagem da criança brincando, afirmou ver alegria e felicidade no rosto do homem.

Esse experimento ficou conhecido como “Efeito Kuleshov” e confirma o fato de que a montagem e a sequência das imagens são determinantes para a compreensão de informações apresentadas no cinema por parte do espectador. Ao longo da história do cinema, o seu conceito foi e segue amplamente utilizado como recurso narrativo. Ele permite que informações relevantes e evolutivas da trama sejam apresentadas ao espectador visualmente, como alternativa à resolução das cenas por meio da palavra, por exemplo. O Efeito Kuleshov se apresenta como uma característica inerente à natureza cinematográfica.

O Efeito Kuleshov intercede a favor da montagem, evidencia o quanto a sequência de imagens é determinante na cognição do espectador a respeito de determinada informação. No referido experimento, conforme apontado acima, o *close* do ator, nas três versões, era sempre o mesmo, na busca por uma neutralidade total, e a sequência de imagens leva o espectador a diferentes leituras da mesma expressão facial. Qual seria a compreensão do espectador em um experimento em que o objeto observado por um ator se mantivesse sempre o mesmo e a variação acontecesse na interpretação desse ator? O quanto o espectador é influenciado, conduzido, amparado, provocado pela interpretação dos atores e não apenas pela montagem?

Com o objetivo de buscar alternativas para esses questionamentos, propôs-se, nesta dissertação, um experimento, com base no Efeito Kuleshov. Assim, apresentaram-se aos colaboradores da pesquisa os supostos vídeos da experiência original do Efeito Kuleshov, bem como os vídeos de produção do pesquisador. Ao término, após a fase de questionários e debates, encerrou-se o experimento com uma explanação do Professor orientador desta dissertação, Luís Gouveira Monteiro, acerca do tema. Além da sequência de três dos supostos vídeos originais do Efeito Kuleshov, montou-se uma quarta versão com o *close* do ator, seguida de uma cena de um homem apontando uma pistola. Um quinto vídeo foi montado, apenas com o *close* do ator. Os vídeos produzidos, inspirados no Efeito Kuleshov, constituem o trabalho de uma atriz que reage de três maneiras diferentes ao mesmo objeto, a foto de um homem: um estímulo positivo, outro negativo e, por fim, neutro. Foram montados, portanto, três vídeos dessas reações em relação ao mesmo objeto. Um quarto vídeo foi montado em que se mantém a reação dita neutra. Porém, o objeto foi alterado para uma foto de um homem mais jovem. E, ainda, um quinto vídeo com a reação neutra da atriz com uma foto de

um homem mais velho. A direção de atores foi amparada pelos conceitos de Stanislavski.

Assim, pretende-se identificar como o espectador é impactado e tem as suas emoções provocadas/conduzidas por meio da interpretação de atores. Demonstra-se, assim, o quanto a interpretação de atores está diretamente relacionada a esses sentimentos e emoções reais, provocadas no espectador, bem como ao entendimento em relação à trama do objeto fílmico. Para tanto, investiga-se, nesta dissertação, o trabalho do ator, a direção de atores e como o espectador percebe e recebe os signos utilizados pelo cinema contemporâneo, considerando as transformações sociais e evolução tecnológica. Ainda, analisa-se a evolução da capacidade do espectador, ao longo da história do cinema, de assimilar e codificar as informações recebidas por uma sequência de imagens e percebem-se as premissas do Efeito Kuleshov; um século após o seu primeiro experimento, permanecem válidas.

A FOTOGENIA E O ATOR

O presente capítulo tem como objetivo relacionar o conceito de fotogenia com o trabalho do ator, com o propósito de evidenciar o quanto a consciência do ator, no que diz respeito às suas capacidades fotogênicas, pode contribuir para a performance deste. Para tanto, apresentam-se as premissas associadas ao animismo, articulando a percepção do espectador ao encadeamento que se estabelece com o conceito da fotogenia no cinema, principalmente com base em reflexões de Jean Epstein.

No percurso da história, houve muitas tentativas de filósofos e líderes religiosos para explicar a experiência espiritual humana. Acredita-se que Pitágoras, em aproximadamente 400 a.C, tenha sido um dos pioneiros a refletir e apontar uma conexão da alma individual e da alma divina, sugerindo a crença em uma alma que contemple humanos e objetos. Pitágoras teria evoluído esse conceito, com base em estudos com antigos egípcios, cuja veneração da vida na natureza e a personificação da morte, indicam fortes crenças animistas. Aristóteles, por volta de 350 a.C., definiu os seres vivos como as coisas que possuem um espírito, em *Sobre a Alma*. Nesse tratado, Aristóteles investiga, com maior profundidade, a sensibilidade e as faculdades relacionadas ao pensamento animista. Inovador, pois, conforme as doutrinas propostas,

o texto exerceu importante influência no pensamento europeu e ocupou um lugar de excelência nos estudos ao longo dos tempos.

Georg Hegel, um dos representantes do Idealismo alemão no século XIX, estabelece o conceito de *Zeitgeist*, que, na tradução literal para o português, significa espírito do tempo. Ricardo Cortez Lopes, acadêmico brasileiro, propõe uma investigação para definir *Zeitgeist*, em artigo publicado em 2020. Segundo Lopes (2020), a base da filosofia hegeliana em *Zeitgeist* está engendrada na identidade do povo e no contexto onde este viveu, seu conhecimento, suas crenças e religiões. O espírito está relacionado a uma ideia de coletividade, associada ao contexto histórico e social do povo. *Zeitgeist*, na concepção de Hegel, representa o espírito de um determinado período, sendo, assim, impossível de dissociar a verdade do tempo, do momento e do contexto histórico. Esse pensamento coloca a filosofia em constante movimento, e não a limita a uma verdade única e atemporal. A história, à luz de Hegel, é composta por diversos *Zeitgeists*, que representam os diferentes períodos históricos e as mudanças no pensamento do homem, construindo, assim, o Espírito Humano.

Em 1871, o antropólogo britânico Edward Burnett Tylor publicou um dos grandes referenciais do seu trabalho: *Primitive culture*. A obra, que estabelece a cultura como representante da identidade de um povo, relaciona o animismo a um pensamento dito primitivo, no sentido antropológico. Tylor propõe que o animismo tenha sido o primeiro grande passo do homem para a evolução do pensamento místico, religioso, ao estabelecer essa conexão com seres inanimados. Com base em pensamento oposto ao lógico e matemático, um dos pilares da filosofia de Pitágoras, Tylor projetou uma forma diferente de enxergar o mundo.

Em épocas remotas, a arte aparece no lugar da magia, das religiões, mencionada pelos historiadores que consideram que o animismo é fundamental para a espiritualidade humana. Tylor reforça que o homem dito primitivo estabelece a existência de uma alma que comanda a mente, as ações, os sentimentos. Segundo o autor, nas noções de alma composta pelo homem dito primitivo, está uma relação direta de manifestações da vida.

Na América do Norte, a dualidade da alma é uma forte crença Algonquina; uma alma sai e vê os sonhos enquanto a outra fica para trás; na morte uma das duas fica no corpo, e para isso os sobreviventes deixam oferendas de comida, enquanto a outra parte para a terra dos mortos (Tylor, 1871, p.392, tradução nossa).

Segundo a crença citada por Tylor, a alma, mesmo em vida, pode se desprender do corpo, sobretudo nos sonhos. E, após a morte, a alma perduraria, o que proporciona o culto aos mortos e antepassados. A partir disso, surge a crença em um “duplo”, em que a alma aparece como elemento prescindível do corpo.

Considerando-se esse conceito de duplo, associando-o ao cinema, é possível fazer uma relação com o trabalho proposto por Edgar Morin, em *O cinema e o homem imaginário* (2014). Morin citou o homem dito primitivo e as crianças, como exemplo de crença nas imagens, nos sonhos, nos mitos, enquanto algo real, enquanto presença. Relatou que os arcaicos viam o seu reflexo nas águas ou em espelho e enxergavam, justamente, o seu próprio duplo, que estava ali presente. Morin avançou para desenvolver uma análise da imagem na fotografia e no cinema e da imagem mental enquanto duplo, reflexo, ou seja, ao mesmo tempo uma presença-ausência, para o espectador. “A imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência” (Morin, 2014, p. 41). Observa-se, portanto, uma projeção ou alienação dos nossos próprios sentimentos e desejos a partir da imagem. E essas percepções, projetadas no espaço, de forma objetiva, podem se estender a todos os objetos psíquicos. “Quanto mais potente for a necessidade subjetiva, mais a imagem à qual ela se fixa tende a se projetar, alienar-se, objetivar-se, alucinar-se, fetichizar-se [...] até adquirir um caráter surreal” (Morin, 2014, p. 42).

Em artigo publicado em 2020, os acadêmicos portugueses José Bértolo e Margarida Medeiros trazem reflexões que acompanham os conceitos de Morin. Os autores discorrem sobre os fantasmas da fotografia e do cinema e que a sua relação com uma dimensão espectral se observa desde as suas respectivas invenções.

Não só o espectro povoa o cinema desde os seus primórdios, como partilha com ele a característica fundamental de ser uma figura dos limiares: da vida e da morte, do animado e do inanimado, do passado e do presente, do material e do intangível, pertencendo em simultâneo aos domínios do invisível e da visão [...] filmes e fotografias adquirem essa dimensão fantasmagórica: têm e não têm corpo, existem, mas não são palpáveis taticamente (Bértolo e Medeiros, 2020).

Nesse contexto, é possível afirmar que a fotografia e o cinema constituem dispositivos de cunho animista, irracionais, que comprovam um comportamento dito primitivo da sociedade, como elemento de dimensão da cultura. Segundo Morin, há, ainda, uma “alma” que o cinema é capaz de atribuir a seres inanimados.

Assim, as coisas, os objetos, a natureza, à luz do ritmo, do tempo, da fluidez, do movimento da câmera, das ampliações, do jogo de luz e sombra, ganham uma

nova característica. A palavra “presença subjetiva” é insuficiente. Pode-se dizer “atmosfera”. Pode-se dizer, sobretudo, “alma”. Ainda, consoante Balázs, a respeito do *close-up*: “ele desvela a alma das coisas”. Epstein, Poudovkin e todos os que falaram de filmes expressaram a mesma impressão. Não há apenas o plano fechado: é o cinema em seu conjunto que, como disse René Clair, “dá alma ao cabaré, ao quarto, a uma garrafa, a uma parede” (Morin, 2014, p.89).

Para Morin, portanto, o cinema, por meio, principalmente, do grande plano, apresenta elementos capazes de conduzir o espectador a uma relação estreita com o que é visto na tela. Abbas Kiarostami, cineasta e fotógrafo iraniano, faz uma referência ao enquadramento e no que implica a decisão sobre o que colocar em evidência, direcionando o olhar do espectador.

O importante é o enquadramento. De qualquer coisa. Quando tiro uma fotografia, pergunto-me se irei revelá-la ou não. Normalmente hesito, mas depois acabo por fazê-lo de qualquer maneira. No instante preciso em que coloco o instantâneo em uma moldura com um *passé-partout*, ele se torna subitamente mais atraente, e quando olho para ele através do vidro da moldura, acho-o perfeitamente plausível. Portanto, creio que a ideia de enquadrar um objeto numa imagem é tão importante quanto o conteúdo. Ao escolher enquadrar alguma coisa, nós lhe damos a dimensão da importância que provém do fato de a termos selecionado. No momento em que se seleciona algo, lhe conferimos um valor adicional que o distingue de toda e qualquer outra coisa (Kiarostami, [1978]2004, p.178-179).

Kiarostami reforça, portanto, a importância do enquadramento para o direcionamento da atenção do espectador, atribuindo importância e significado ao objeto em foco. As imagens em movimento ultrapassam o sistema analítico e atuam diretamente sobre as emoções. O espectador não apenas recebe as imagens como as sente, por meio de uma linguagem não verbal. Esse encadeamento é muito próprio do cinema, não se estabelece na literatura, por exemplo. No cinema, o espectador se vê absorvido pelas imagens, mesmo que seja um desenho animado, por exemplo. Morin (2014) cita justamente o desenho animado no cinema para elucidar essa relação com o animismo.

E é, evidentemente, o desenho animado que consoma, expande e exalta o animismo implicado no cinema; e a tal ponto que esse animismo se expande até o antropomorfismo. No galinheiro, as aves falam e cantam, as flores saltitam com as suas perninhas, as ferramentas abrem os olhos, distendem-se e entram na dança. O desenho animado apenas exagera o fenômeno normal: “O filme revela a fisionomia antropomórfica de cada objeto”. Tudo fica mergulhado num antropomorfismo latente, e essa palavra marca muito a tendência profunda do cinema em relação aos animais, às plantas, e mesmo em relação aos objetos: em estágios e estratos diferentes, a tela é tanto embebida de alma como povoada por almas (Morin, 2014, p.92).

Segundo Morin, o desenho animado em si, do ponto de vista conceitual, é qualificado por seu caráter animista. Os objetos, animais, plantas, podem apresentar as mesmas propriedades de seres humanos. Há uma perspectiva antropomórfica, em que esses desenhos podem ter os mesmos dramas de uma pessoa real. O imaginário simbólico, com base nessas raízes, no que se refere ao animismo, permite dar vida aos seres inanimados, ou, ainda, humanizar os animais ou outros seres da natureza. O conceito de animismo é amplo, e aplicável a todas as formas de cinema. Diz respeito, por exemplo, ao que é revelado, ao que se manifesta na tela. Nesse sentido, é possível observar um ponto de contato com o trabalho desenvolvido por Jean Epstein:

se queremos entender como um animal, uma planta ou uma pedra pode inspirar respeito, medo ou horror, esses três sentimentos mais sagrados, acho que devemos vê-los na tela, vivendo suas vidas misteriosas e silenciosas, alheias à sensibilidade humana. [...] A importância quase divina assumida em close-ups por partes do corpo humano, ou pelos elementos mais sem vida da natureza, tem sido frequentemente observada. Através do cinema, um revólver na gaveta, uma garrafa quebrada no chão, um olho isolado por uma íris, são elevados à condição de personagens do drama. Por serem dramáticos parecem vivos, como se estivessem envolvidos na evolução de uma emoção. [...] Eu chegaria a dizer que o cinema é politeísta e teogónico (Epstein, 2012, p.295).

Embora a teoria de Epstein carregue o aspecto vitalista, sinal de seu tempo, suas dimensões ontológicas conduzem, inequivocamente, a uma preocupação animista com a pessoalidade não humana. No livro *Jean Epstein, Critical Essays and New Translation* (2012), para Rachel Moore, no capítulo *A Different Nature*, Epstein enfatiza o fato de que as imagens em movimento poderiam fazer contato corporal com o espectador. Percepção, velocidade e movimento são elementos fundamentais em seus filmes e em sua escrita. Epstein utiliza de uma figura de linguagem ao afirmar que o cinema é uma “máquina do diabo”, no sentido do poder de transformação, de dar vida ao que está morto. Segundo Moore, Epstein se mostrava extasiado com essas relações e por todos os elementos, que, unidos, constroem um mundo singular na capacidade cinematográfica de comunicar a verdade da vida ilimitada, transitória e infinitamente mutante.

Em *Le Cinéma du diable*, Epstein ([1947]2012) afirma que no coração do cinematógrafo existia a certeza: “a indiferença deste instrumento para as aparências remanescentes que permanecem idênticas a si mesmas, e seu interesse seletivo por todos os aspectos móveis.” (Epstein, 2012, p.228) O autor vai além e atesta a capacidade de o

cinema ampliar o movimento em que quase não existia e promovê-lo onde foi considerado ausente.

Com base no conceito de “máquina do diabo”, proposta por Epstein, compreende-se que o cinema obriga o espectador a ver o mundo e os objetos de forma diferente. Nesse sentido, é ditatorial. É uma máquina que tem o poder de manipular o espectador.

Imagens da natureza ou de seres inanimados no cinema, por exemplo, implicam a percepção de uma rede de relacionamentos em que está inserida: entre o cineasta e os personagens que não aparecem na tela, mas que infundem a importância narrativa, bem como ela própria e o público. É toda essa rede de relacionamentos que se apresenta como um incrível conceito relacionado ao animismo, em que o cinema manifesta vida. Epstein reforça essa relação: “para as coisas e seres em sua forma e semblante mais frígidos, o cinema concede assim o maior presente à morte: a vida. E isso confere a esta vida em sua forma mais elevada: personalidade” (Epstein, 2012, p. 295). Assim, o autor sustenta que o cinema possibilita não apenas dar vida a seres inanimados, como, ainda, inspira uma personalidade que pode possuir sentimentos e dramas, aumentando a relação de uma possível identificação e conexão do espectador.

Retomando o conceito de duplo proposto por Morin, para avançar na definição de fotogenia, ressalta-se a observação do autor na relação da fotografia em relação ao conceito de duplo. A fotografia, por sua própria natureza, se caracteriza como um misto de reflexo e sombra.

Tanto quanto, ou mesmo mais que no reflexo, o duplo se localiza nessas formas naturais e impalpáveis que constituem a sombra. A sombra que nos pega sempre no pulo manifesta a evidente exterioridade do duplo e sua quotidiana e permanente presença. À noite, quando tudo é sombra, preso em seu sono, o homem perde sua sombra, é ela que o possui. Reina o fantástico. A morte é como a noite: libera as sombras; os mortos não têm sombra, são eles as sombras; chamamo-nos assim.” (Morin, 2014, p. 47).

Assim, Morin estabelece que a fotografia não conhece os limites entre a vida e a morte. A imagem da fotografia representa, ao mesmo tempo, a imagem mental e do duplo, além da sombra. Para o autor, ela é encantada. Ele faz menção aos verbos olhar (“olha o passarinho”) e sorrir (“sorria”), como um convite à alma para que ela seja encapsulada naquele momento e para a eternidade. A partir desses conceitos, Morin propõe uma definição de fotogenia.

Todas essas virtudes, a fotografia transmitiu ao cinematógrafo sob o nome genérico de fotogenia. E agora podemos adiantar uma primeira definição. *A fotogenia é a qualidade complexa e única de sombra, de reflexo e de duplo, que permite ao poder afetivo próprio da imagem mental se fixar na imagem resultante da produção fotográfica.* Outra definição proposta: *a fotogenia é o que resulta: a) da transferência para a imagem fotográfica das características próprias da imagem mental; b) da implicação das qualidades de sombra e de reflexo na própria natureza da duplicação fotográfica* (Morin, 2014, p.52 e 53).

Dessa forma, Morin articula os conceitos de animismo e fotogenia, estabelecendo uma relação entre a imagem mental, a natureza do duplo e a projeção do espectador. Mas a fotogenia apresenta, ainda, algumas qualidades muito particulares.

No cinema, é comum associar a fotogenia a um rosto que “imprime” bem. Ou seja, um rosto que resiste, harmoniosamente, à transição de três para duas dimensões. Jean Epstein foi um dos principais autores a impulsionar um pensamento acerca do tema e o seu estudo é de extrema relevância para a abordagem desse tópico. Epstein (2012), em *Le Cinématographe vu de l’Etna*, aponta para um importante ensaio de Canudo em 1911, em um momento em que o cinema era visto, apenas, como um espaço de divertimento e nada além disso. As noções de fotogenia propostas por Canudo, previam, com ares de profecia, os limites e possibilidades do cinema, suas qualidades determinadas e indeterminadas. Segundo Epstein, alguns anos após o ensaio de Canudo, Delluc evolui com a noção da fotogenia. Nasceu, assim, o conceito de cinema como arte.

O conceito de pintura nasceu no dia em que a cor surgiu como uma abstração na mente de nossos ancestrais muito remotos. Da mesma forma, o conceito de escultura ou arquitetura nasceu no momento em que a noção de volume surgiu na mente humana. Em 1919, Delluc formulou e escreveu sobre essa palavra que por um tempo pareceu mágica e até hoje mantém seu mistério. Com a noção de *photogénie*, nasceu o conceito de cinema como arte. Pois como definir melhor o indefinível *photogénie* do que dizer: *a photogénie é para o cinema o que a cor é para a pintura e o volume para a escultura — o elemento específico dessa arte.* (Epstein, 2012, p. 300, tradução nossa).

A fotogenia aparece como uma espécie de intensidade efêmera, que, percebida, somente poderia ser sustentada por alguns segundos antes de desaparecer. Epstein destaca que esse breve momento pode ser capturado pela fotografia. Entretanto, a qualidade da fotogenia está mais atrelada ao cinema, justamente por estar associada ao movimento. Essa peculiaridade do movimento faz com que o momento capturado seja mais fascinante ao espectador. Assim, o cinema coloca as artes em um novo patamar, definindo-as como um caminho para penetrá-lo, descobrindo um universo para além da

experiência humana, revelando, sobretudo, as leis do tempo entre as camadas mais profundas do movimento e da matéria.

Para Epstein (2012), a fotogenia constitui a expressão mais pura do cinema. A emoção estética, experimentada por esse universo sensível, sugere a emoção do mundo real. Um *close-up* de um objeto assume forma de um personagem, um impulso, uma ação que passa por memórias e interfere na alma.

As reflexões de Edgar Morin acerca do tema em *O cinema ou o homem imaginário* (2014), atravessam e reforçam a compreensão de Epstein. O cinema, conforme sustenta Morin, por meio das imagens em movimento, coloca o espectador diante de estímulos que são partes de uma consciência que emergem de um fenômeno que tentamos apreender em sua plenitude. Funde-se com o homem, com as batidas do coração, com as paixões da alma.

Gilles Deleuze, filósofo francês do século XX, propõe um estudo em relação à imagem-tempo e imagem-movimento, que atravessa o conceito de fotogenia sustentado por Epstein. Em *A imagem-movimento* ([1983]1985), Deleuze aponta que, na imagem-movimento, o tempo está subordinado ao movimento, funcionando como sua medida. Em *A imagem-tempo* ([1985]2005), cita Epstein como um dos primeiros cineastas a observar e perceber a potência do movimento aberrante. As reflexões de Deleuze e Epstein avançam com conceitos que relacionam os pensamentos do espectador às formas de entender o tempo e o cinema. Considera o cinema como um meio muito eficaz para pensar no tempo como principal matéria prima e promover experiências de temporalidades diferentes. O que possibilita ao espectador acelerar, retardar, dilatar esse tempo e vivenciar distintos sentimentos. Epstein (2012) argumenta que é o próprio espectador que termina o movimento. Ele participa da formação da imagem. Uma relação de pensamento e criação. O autor sustenta que o cinema, nesse sentido, constitui uma forma de pensamento. Iguala-se em termos de força criativa e epistemológica. Se o entendimento sobre a natureza do cinema é análogo entre os dois autores, aumentam as oportunidades de uma proximidade entre a fotogenia e a imagem-tempo. O conceito de imagem-tempo permite aprofundar a conexão direta com o espectador. No expressionismo alemão, por exemplo, é muito explorada essa relação por meio dos grandes planos. Em artigo publicado em 2014, Ana Cláudia de Freitas Resende, acadêmica brasileira, situa o expressionismo alemão como uma manifestação que permite o artista a se expressar por meio das suas emoções, onde o mundo “exterior é

reflexo do mundo interior.” (Resende, 2014). Os grandes planos de personagens perturbados, imagens distorcidas, contraste entre claro e escuro, convidam o espectador a entrar naquele universo que transmite todo o pessimismo e morbidez que caracterizam o movimento artístico. É possível observar, portanto, que a noção de imagem-tempo, associada à fotogenia, permite o movimento dentro do tempo e promove uma aproximação com o espectador.

Louise Merzeau, acadêmica francesa, escreveu, em 2003, o capítulo intitulado *De la photogénie*, no livro *Faire Face*, e trouxe elementos importantes para a definição de fotogenia. A autora cita Walter Benjamin para reforçar que há uma outra natureza que fala para a câmera: “sobretudo porque um espaço consciente desenvolvido pelo homem é substituído por um espaço onde ele opera inconscientemente” (Merzeau, 2003). Novamente, é pertinente citar Abbas Kiarostami (2004) e a relação que ele estabelece com a ideia do quadro, da moldura, que direciona o olhar, permitindo que as imagens atuem no inconsciente do espectador. Para Merzeau (2003), no espaço onde a imagem mental opera inconscientemente, revela-se a questão do desejo, da expectativa e da realidade.

O modo de percepção das sociedades humanas, transforma-se, apesar de grandes intervalos históricos, ao mesmo tempo que o modo de existência dessas sociedades. A maneira como se elabora o modo de percepção (o medium em que ela se realiza) não é apenas determinado pela natureza humana, mas também pelas circunstâncias históricas (Benjamin, [1936] 2010, p.16).

A citação de Benjamin, em *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada* ([1936]2010), coloca em perspectiva a percepção humana baseada em um condicionamento do meio e dos fatos históricos que o rodeiam. Com base nesse ponto de vista, é possível estabelecer um paralelo com o cinema, na medida em que o cinema, tampouco, se dissocia de um contexto social e histórico. Pelo contrário, o cinema reforça essa condição. Porém, se o pensamento se mescla em elementos futuros, é razoável afirmar que a fotogenia, enquanto projeção do desejo, possa se mostrar diferente da realidade. Merzeau (2003) apresenta, ainda, um pensamento de Jacques Aumont, teórico francês, para substanciar essa questão. Aumont propõe que a imagem artificial “lê o rosto de novo, torna-o irreconhecível e, ao fazê-lo, entrega uma verdade” (Merzeau, 2003). Dessa forma, a autora observa a relação que a fotogenia é capaz de determinar com o espectador e a projeção do desejo. A distância observada pela fotogenia possibilita ao espectador enxergar no outro o fascínio da imagem em

movimento; é também capaz de proporcionar a esse mesmo espectador sentimentos e emoções pessoais, íntimas e verdadeiras.

Epstein (2012) propõe uma figura de linguagem para observar a relação entre a arte e a indústria do cinema. O autor compara o cinema a dois irmãos siameses, em que é preciso um cirurgião para separá-los à nascença, sem matá-los, e um psicólogo para resolver a incompatibilidade dos dois corações.

Para Merzeau (2003), a indústria do cinema se apropriou das técnicas de iluminação para definir algumas premissas básicas para a captação de um rosto *glamourizado*. Recorte de perfil, luz pastosa, foco suave, dramatização luminosa. Estabeleceu-se, portanto, um sistema de iluminação em três pontos que privilegiasse esses rostos. Edgar Moura, diretor de fotografia brasileiro, em *50 anos luz* ([1999]2001), explica esse método que é considerado basilar para fotógrafos e cineastas. A iluminação em três pontos consiste em três diferentes luzes a iluminar o objeto: uma luz de ataque (*key light*), uma luz de compensação (*fill light*) e uma contraluz (*backlight*). Controlando as intensidades desses diferentes pontos, é possível “desenhar” uma luz que favoreça o rosto do ator. A luz de ataque mais suave e difusa, assim como a luz de compensação, incide sob o ator de forma a criar um desenho de luz mais delicado e harmônico, evitando sombras e linhas duras que não privilegiam o rosto do ator. A contraluz, por sua vez, cria a sensação de volume, evidenciando as três dimensões e destacando o ator do fundo. Assim, é possível iluminar os atores de forma que a luz contribua para a construção de mitos e figuras notáveis do cinema. A indústria percebeu que dependia desses rostos das grandes celebridades para divulgação e promoção dos seus filmes. Nesse contexto, a fotogenia tem caráter influenciador como pilar econômico do cinema industrial.

Ao longo dos anos, observou-se que, com o domínio dos modelos publicitários, essas celebridades estão cada vez mais no imaginário coletivo como exemplos de um ideal praticamente inalcançável. “É por isso que só existe o outro que pode ser fotogênico: aquele cuja distância aumenta à medida que o tocamos” (Merzeau, 2003). Segundo Merzeau, se essas reflexões não são definitivas, elas têm como característica principal, e compartilhada por todos os pensamentos, o fato de o conceito da fotogenia estar sempre a meio caminho entre a superfície, o signo e o artifício.

Essa relação que as qualidades da fotogenia estabelecem são ainda mais relevantes e destacadas em um *close* de um personagem, por exemplo. Conforme os

argumentos apresentados, a fotogenia, enquanto qualidade própria e condição essencial do cinema, está diretamente ligada ao movimento e ao enquadramento. A partir do quadro, da moldura estabelecida, observa-se a qualidade da fotogenia em objetos inanimados ou nos corpos e rostos dos atores. O ator, consciente de como explorar as suas capacidades fotogênicas, é capaz de conduzir o espectador, às vezes com mínimas intervenções faciais, e ser um elemento narrativo fundamental, inclusive de evolução dramática. Considerando esses aspectos, apresenta-se, no próximo capítulo, uma análise sobre diferentes conceitos atribuídos para o grande plano de um personagem, ao longo da história do cinema, do ponto de vista de Kuleshov e Stanislavski.

KULESHOV: A MONTAGEM E O CLOSE

Para avançar com as análises propostas no presente estudo, contextualiza-se o ambiente social e histórico que influenciou os principais autores abordados neste trabalho, principalmente Lev Kuleshov e Constantin Stanislavski. A partir dessa contextualização, e das definições aventadas no capítulo anterior, pretende-se evoluir para observações em relação ao grande plano dos atores e como diferentes conceitos ao longo da história do cinema sugeriram o trabalho do ator.

Enfoca-se, neste capítulo, o trabalho de Kuleshov — suas vertentes e objetivos. No próximo capítulo, adentra-se o trabalho de Stanislavski. Mas o contexto social e histórico de ambos é muito semelhante, visto que são contemporâneos e viveram na sociedade russa com todas as decorrências da Segunda Revolução Industrial.

Durante este período, é possível observar um otimismo em relação aos avanços tecnológicos como recursos para melhorar a vida das pessoas. Nas obras do escritor francês Julio Verne, por exemplo, a ficção científica é retratada com entusiasmo em relação ao progresso das ciências. Para Oswaldo Bueno Amorim Filho, acadêmico brasileiro, em artigo publicado em 2008, a obra de Julio Verne traz “valores de otimismo e de crença ativa no futuro da humanidade, antevisto por meio dos avanços tecnológicos constatados ou antecipados pela ficção científica presente em várias tramas vernianas.” (Amorim Filho, 2008). Esse otimismo se viu abalado pela Primeira e Segunda Guerras Mundiais, quando se percebeu que as máquinas, por meio dos avanços tecnológicos, eram capazes, também, de destruir. Conforme Vinícius Damaceno do

Nascimento e João Marcelo Dalla Costa, acadêmicos brasileiros, em artigo publicado em 2017:

o século XX foi marcado por duas guerras quentes e uma fria, as Primeira e Segunda Guerras Mundiais, respectivamente, caracterizando um avanço tecnológico sem precedentes, com emprego de blindados, aviões, entre tantos tipos de novas tecnologias, com destaque para a Bomba Atômica (Nascimento e Costa, 2017).

Nascimento e Costa (2017) observam o paradigma que se estabelece em relação aos progressos tecnológicos: enquanto trazem benefícios inquestionáveis para a vida do homem, podem, também, ampliar ações bélicas devastadoras.

Sakurai e Zucchi (2018), acadêmicos brasileiros, analisaram o surgimento da Indústria e os seus desdobramentos até a sociedade atual. Para eles, a Segunda Revolução Industrial constitui um dos principais períodos de avanço das inovações técnicas e produtivas no setor industrial. O período envolveu uma série de desenvolvimentos, como o surgimento de novas indústrias, que refletiram, de forma direta, no sistema econômico e na vida cotidiana: cidades, máquinas e multidões. A humanidade foi abalada por profundas modificações das pessoas com o mundo do trabalho e sua organização social.

Para Sakurai e Zucchi (2018), o período histórico definido pela continuidade do processo de industrialização foi iniciado na Inglaterra no século XVIII. A partir de meados do século XIX, houve uma expansão tanto da escala territorial quanto das inovações tecnológicas, resultando diretamente em maior eficiência na produtividade. O que beneficiou, de forma substancial, os donos das indústrias, que visavam, cada vez mais, aumentar os seus lucros. Grande concentração de trabalhadores nas fábricas imprimiam um crescimento acelerado nos grandes centros urbanos.

Novas fontes de energia, que até então eram utilizadas somente em pesquisas e experimentos como o petróleo e a energia elétrica, foram incorporadas ao processo produtivo e ampliaram, assim, a capacidade das fábricas. Charles Lopes, Marcus Garcia e Thiago Assumpção, acadêmicos brasileiros, publicaram um artigo em 2020 que reforça o surgimento dessas novas fontes de energia no período, com a substituição de energia animal e humana pela energia inanimada. Isto permitiu avanços no transporte de cargas e de pessoas, com o progresso e desenvolvimento ferroviário. Além da Inglaterra vários países como Alemanha, França, Itália, Japão, Estados Unidos e Rússia, modernizaram seus recursos tecnológicos. Segundo Sakurai e Zucchi (2018),

Alemanha, França, Japão e Estados Unidos deram um verdadeiro salto nesse momento da história humana, em que ciência e técnica passaram a ser um suporte para as demandas impostas pelo mercado, cada vez mais competitivo e exigente, tornando-se líderes e referências globais de tecnologia.

Esse cenário, das consequências da Segunda Revolução Industrial, influenciou, diretamente, as investigações de Stanislavski e Kuleshov. Victor de Biasso e Alexandre Dittrich, acadêmicos brasileiros, publicaram, em 2018, um artigo que analisa principalmente o Efeito Kuleshov e os seus desdobramentos. Os autores referem um cinema soviético em alta durante a década de 1920. Lenin, então líder soviético, incentivou a produção cinematográfica, a qual ele considerava a mais importante das artes. Enquanto Lenin estava no poder, o próprio partido comunista encomendava filmes para cineastas soviéticos, o que já se caracterizava, de alguma forma, como um incentivo estatal.

Neste período, Kuleshov fundou, em 1919, o Instituto de Cinematografia Estatal da União Soviética, onde realizou grande parte dos seus estudos. Segundo os autores, o cineasta estava completamente obstinado a comprovar que a narrativa cinematográfica é formada pelo ordenamento das imagens. Segundo Kuleshov, a mensagem, o significado extraído do filme, não diz respeito às informações propostas pelos planos individuais, e sim, pela combinação e justaposição dos planos. A premissa básica do Efeito Kuleshov aponta, justamente, para a existência de um significado cinematográfico com base no encadeamento das imagens e não de um plano individual. A experiência a respeito de o que, posteriormente, seria conhecido como Efeito Kuleshov, surge, então, como uma possibilidade de Kuleshov comprovar empiricamente a sua teoria.

Outro cineasta que se destacou nesse período foi Sergei Eisenstein. Assim como Kuleshov, Eisenstein também acreditava na produção de sentido por meio da montagem. Natalício Batista Jr, acadêmico brasileiro, publicou em 2017 um artigo que analisa aspectos das investigações do cineasta. Para Batista Jr. (2017), Eisenstein trabalhou como assistente de direção no teatro de Vsevolod Meyerhold, ator e diretor do Teatro de Arte de Moscou. O autor acredita que a pesquisa de Eisenstein, em relação ao corte, passa pela experiência prévia do cineasta no teatro, em que observou composições narrativas e as reações da plateia.

Nesta perspectiva, é possível que o interesse de Eisenstein venha da passagem pelo teatro, principalmente o de atrações. Para ele, a atração significava todo e

qualquer aspecto agressivo do teatro que submete o espectador a um impacto visual, sensual e também psicológico forte. Impacto que não é aleatório, mas regulado e calculado, de forma matemática e experimental pelo diretor a fim de produzir efeitos e choques emocionais na plateia. A sequência apropriada de choques, dentro da totalidade do espetáculo, constitui um meio para o espectador perceber o caráter ideológico do que se mostra. (Batista Jr., 2017)

Conforme a citação de Batista Jr. (2017), observa-se o rigor de Eisenstein na tentativa de abordar o cinema com base científica e matemática, procurando estabelecer uma relação direta entre o espectador e a montagem como produção de sentido. Assim, Eisenstein acreditava que, a partir de um estudo preciso e técnico, seria possível positivar o cinema e a montagem no aspecto científico, a fim de encontrar caminhos para a manipulação da imagem e da narrativa fílmica que, comprovadamente, fossem capazes de provocar reações específicas (e da escolha do realizador) no espectador. Para tanto, Eisenstein experimentou diversas possibilidades de composições narrativas.

No teatro e no cinema, não interessava a Eisenstein a composição naturalista clássica baseada na reprodução das ações e na imitação do real. O salto qualitativo constituiu na quebra da narrativa clássica; na articulação criativa e dialética de fragmentos fílmicos; na introdução de elementos exteriores ao local da ação dramática; na interrupção de fluxo de acontecimentos; na relação simbólica entre objetos e fatos representados; na colisão, repetição ou retardamento de cenas para fortalecer o drama; pelo fim da contiguidade e linearidade das imagens impostas, agora, pelo corte e choque entre os planos cinematográficos. (Batista Jr., 2017)

Enquanto o cinema norte-americano e o próprio Kuleshov procuravam recursos para esconder o corte, Eisenstein propunha exatamente o contrário. Segundo Batista Jr. (2017), Eisenstein acreditava que o corte deveria ser exaltado como uma manifestação artística do realizador em relação à construção de um raciocínio por meio da linguagem audiovisual. Apesar de Kuleshov ser “adepto da noção ilusionista e invisível da montagem cinematográfica”, conforme Batista Jr. (2017), são muitos os pontos de contato nas investigações dos dois cineastas, destacando-se o caráter científico. Ambos trabalharam na busca de comprovar, de forma empírica, as suas teorias.

Carlos Alberto de Matos Trindade, acadêmico português, em artigo publicado em 2016, menciona Ivan Pavlov, fisiologista russo conhecido pelo seu trabalho de condicionamento clássico na psicologia, como influenciador do trabalho de Kuleshov. Para Trindade (2016), Kuleshov acreditava que a combinação de imagens, a montagem, era capaz de provocar efeitos específicos no espectador. Júlia Guimarães Neves, Veridiana de Lima Gomes Kruger e Lourdes Maria Bragagnolo Frison, acadêmicas brasileiras, publicaram um artigo, em 2019, que observa o trabalho de Pavlov, principal

influência para o behaviorismo, abordagem sistemática que estuda o comportamento humano, desenvolvida posteriormente por John Watson. As autoras apresentam o comportamento reflexo como principal objeto de estudo de Pavlov, relacionado às reações fisiológicas do organismo. Pavlov, portanto, propôs um experimento onde observa a produção de saliva em cães, quando estes estão à espera do alimento. Pavlov, então, determinou que o alimento representa um estímulo para os cães. Evoluindo esse conceito, classificou o alimento como um estímulo incondicionado. Outros estímulos que não estão relacionados com o dito incondicionado foram considerados neutros.

As intenções de estudo do médico não cessaram em apenas categorizar os estímulos e comportamentos, mas seguiram na tentativa de relacioná-los. Pavlov desejava mostrar a possibilidade de relacionar um estímulo incondicionado e um estímulo neutro, a fim de que produzissem, ambos, o mesmo comportamento (Neves, Kruger e Frison, 2019).

Assim, Pavlov propôs relacionar um estímulo dito neutro a um estímulo incondicionado, com o propósito de determinar um comportamento condicionado. Pavlov, então, propôs tocar a campainha enquanto alimentava os cães.

Em seu experimento, o médico russo submeteu o cão a longos períodos de exposição ao som de uma campainha. Todavia, esse som antecedia a oferta de alimento ao cão, assim havia o som da campainha e, na sequência, a oferta de um prato contendo o alimento. Por sucessivas vezes, o cão foi exposto aos dois estímulos, de forma conjugada. O som da campainha e o alimento produziam o comportamento de salivação, ao ponto que, após longos períodos de exposição concomitante, [...] o som da campainha, sozinho, como estímulo, produzia o comportamento salivação.

Com base nesse experimento, Pavlov comprovou que o estímulo dito neutro poderia transitar para um estímulo condicionado, desde que associado a um estímulo incondicionado. As conquistas de Pavlov e as suas novas concepções em relação à psicologia, considerando a premissa de transformar o comportamento da mente em ciência, serviam de estímulo e fonte de inspiração para toda essa geração de cineastas russos.

Biasso e Dittrich (2018) descrevem, porém, uma ausência de comprovação científica sobre o experimento de Kuleshov. São muitas informações contraditórias a respeito do que a plateia teria assistido. Há, inclusive, a possibilidade de o experimento não ter sido realizado com a presença de uma plateia, conforme Trindade (2016).

Trindade (2016) relata que não se sabe exatamente qual a data precisa da realização da experiência, não há material suficiente para esta definição. Tampouco há

uma documentação precisa da experiência. O acadêmico brasileiro refere uma citação de Vsevolod Pudovkin, cineasta russo que trabalhou com Kuleshov e teria participado do experimento. Pudovkin afirma que o *close* do rosto do ator Mosjoukine foi retirado de um filme aleatório, com o propósito de encontrar uma expressão do ator da dita neutralidade. A partir do *close* de Mosjoukine, segundo Pudovkin, montaram as três versões, repetindo sempre o mesmo plano do ator, precedido de: (1) prato de sopa, (2) uma mulher no caixão e (3) uma criança brincando. Pudovkin relata a projeção das três versões para um público que desconhecia os propósitos do experimento. O público teria vibrado ao observar três diferentes atuações de Mousjkine, quando, na verdade, se apresentava sempre o mesmo plano do ator. O suposto público teria criado um sentido para o rosto dito neutro a partir da sequência das imagens. Porém, ressalta-se que muito pouco se sabe sobre o que de fato aconteceu em relação ao experimento.

Porém, conforme Trindade (2016), o próprio Kuleshov, quando o cineasta já tinha 68 anos de idade, em entrevista publicada muitos anos depois, lembrava da experiência de forma distinta de Pudovkin. Kuleshov chegou a afirmar que não teria nem mesmo projetado as três versões para um público, sugerindo que o experimento foi observado, apenas, pelos investigadores. Segundo essa declaração, o material fílmico havia sido conservado durante anos e destruída pelos próprios investigadores, enquanto muitas informações dão conta de que o material original teria se perdido durante a Segunda Guerra Mundial. Nessa mesma entrevista, Kuleshov afirma que uma das versões teria sido com um plano de uma mulher deitada no divã.

Portanto, é possível encontrar, tanto na literatura quanto em artigos informais e até mesmo no YouTube, diferentes versões dos trechos que teriam sido projetados no experimento. Com exceção do prato de sopa que, ao que tudo indica, foi mesmo utilizado na experiência, os outros trechos variam conforme a fonte.

Assim, o plano do caixão com a mulher morta é substituído, por vezes, pelo cadáver dum homem deitado com a cara no chão (Mitry 1974, p. 124); e o plano da menina substituído pelo de uma mulher nua, deitada num sofá numa pose sedutora e lasciva (Mitry 1974, p. 124, como citado por Trindade, 2016).

Embora não se tenham informações suficientes que validem cientificamente o experimento, de acordo com a literatura disponível, o Efeito Kuleshov é amplamente conhecido e difundido no meio audiovisual. Nesse sentido, segundo João Mário Grilo (2010), acadêmico e cineasta português, como citado por Trindade (2016), o Efeito Kuleshov comprova que a combinação de dois planos, por mais distantes que sejam, no

mínimo, sugestiona o espectador. E essa sugestão surge como princípio base da linguagem cinematográfica.

Conforme referido anteriormente, o artigo escrito por Stephen Prince e Wayne E. Hensley (1992), a respeito do trabalho de Kuleshov, traz informações relevantes sobre o contexto social da época da realização do experimento e que, de alguma forma, interferem e até justificam algumas das escolhas e as perspectivas teóricas trabalhadas pelo cineasta. Um fator expressivo apresentado por Prince e Hensley (1992) refere-se à relação de Kuleshov com o Formalismo. Autores de relevância para o movimento formalista russo como Osip Brik e Viktor Shklovsky, trabalharam como guionistas com Kuleshov. Assim, Kuleshov foi influenciado para conduzir os seus estudos com o ponto de vista de uma “forma de arte em termos de suas propriedades ‘imanescentes’, seus sistemas e estruturas particulares que ‘não são diretamente dependentes de outras ordens de cultura’” (Prince & Hensley, 1992, tradução nossa).

Ivan Teixeira, acadêmico brasileiro, publicou, em 1998, um artigo sobre o Formalismo e as vertentes desse movimento. O autor apresenta o ensaio de Vítor Chklovski, “A arte como procedimento”, escrito em 1917, como um grande símbolo do Formalismo russo na literatura. Para Teixeira, pela primeira vez, se percebe o rompimento do senso comum de que a literatura representa uma manifestação imediata da vida, assumindo a relação do texto como uma combinação de signos convencionais.

Assim, os procedimentos buscam suas matérias, cujo resultado é a *forma literária*. Com isso, elimina-se a ideia de que as matérias podem ser incluídas ou excluídas de um texto, como se fossem o conteúdo de uma garrafa. Conforme essa visão, a literatura nunca é *sobre* coisas ou situações. Será sempre o resultado da adequação entre procedimento e matéria, fenômeno que automaticamente a insere num código de referência literária (Teixeira, 1998).

Desse modo, há uma concepção da literatura como articulação da linguagem, em que se evidencia uma relativização de valor, uma vez que o Formalismo considera tanto a estrutura verbal do texto quanto a compreensão do leitor. Percebe-se essa relação direta entre a mensagem transmitida pelo escritor por meio da linguagem e como se estabelece a recepção desta mensagem por parte do leitor. A partir desse conceito, é possível associar as premissas do movimento Formalista com os propósitos de Kuleshov, que se mostrava firmemente comprometido com a montagem, como uma forma gramatical única do cinema, como poder de sentido para o espectador.

Prince e Hensley (1992) referenciam, ainda, uma discussão proposta por Boris Eichenbaum, importante autor formalista, sobre a relação da centralidade da montagem para o sentido cinematográfico. Em 1927, apenas dois anos antes de Kuleshov publicar *A arte do cinema*, Eichenbaum exalta a relação entre o plano e a sequência, e de como a montagem ilustra uma concepção semiótica da comunicação estética. Essa percepção proposta por Eichenbaum foi um dos marcos da compreensão formalista no cinema, assim como na literatura. A analogia com a literatura é bastante evidente na supremacia comunicativa da montagem em relação ao plano individual. Para Eichenbaum, tanto a montagem quanto o plano individual apresentam uma semântica própria. Mas o sentido completo da mensagem apresentada somente é alcançado com base no encadeamento das imagens, a ponto de uma alteração, na ordem das imagens, ser capaz de modificar o sentido da mensagem.

Kuleshov confirma essa qualidade formalista quando afirma que o plano é o equivalente a uma carta para a montagem. O cineasta propõe uma comparação com os ideogramas chineses, onde uma série de significados convencionalizados constroem um conceito. Desse modo, a montagem de planos representa a construção de uma frase inteira. Essa analogia com a linguagem, segundo Prince e Hensley (1992), foi ponto central do trabalho de Kuleshov, que defendia que a montagem e o encadeamento das imagens correspondem a uma gramática própria do cinema. Assim, como na linguagem, o significado semântico advém de relações sintáticas, e o significado de uma sequência está diretamente ligado ao corte.

Para Biasso e Dittrich (2018), Kuleshov entendia que a participação do cineasta deveria ser ativa, assim como a participação do espectador. E o encadeamento das imagens, segundo Kuleshov, a única maneira de alcançar esse estado e transmitir um “significado intelectual” para o espectador.

O contexto da empobrecida sociedade camponesa russa, após a Segunda Revolução Industrial, é outro fator relevante em relação ao trabalho de Kuleshov. As sociedades mecanizadas e industrializadas do Ocidente surgiram como fonte de inspiração para os soviéticos. Consequentemente, é possível observar não apenas no campo político e econômico, como no campo estético, uma valorização do maquinário e do progresso material. O cinema se apresentava como uma forma de arte proporcionada pelo progresso. Price e Hensley (1992) citam um artigo de jornal da época que anunciava o cinema como um produto da máquina, da eletricidade e da indústria.

Assim, a partir dessas premissas, associar as técnicas de engenharia industrial ao cinema representava um movimento natural. E, com base nesse cenário, tanto Kuleshov quanto Stanislavski desenvolveram os seus respectivos trabalhos.

Nos Estados Unidos, na virada do século, o trabalho proposto por Frederick Taylor representava o progresso a partir do encorajamento científico, partindo-se do princípio de que esse conceito poderia ser aplicado em qualquer campo industrial, e até mesmo no campo social. Muitos autores citam Taylor como o grande precursor na busca por uma “gestão científica”. Em 2010, Velcimir Maia, acadêmico brasileiro, publicou um artigo sobre Administração Científica e Clássica, em que evidencia os princípios básicos propostos por Taylor: “(1) desenvolvimento de uma verdadeira ciência; (2) seleção científica do trabalhador; (3) instrução e treinamento científico e (4) cooperação íntima e cordial entre a direção e os trabalhadores.” (Maia, 2010).

As experiências de Taylor investigavam os movimentos da máquina e do trabalhador com o objetivo de encontrar uma maior eficiência no processo produtivo. Taylor, portanto, acreditava que a produção fazia parte de um processo científico que deveria respeitar e ser orientado por leis, regras e princípios notadamente definidos.

Os princípios de Taylor e as suas conquistas foram fonte de inspiração para a União Soviética em desenvolvimento. Prince e Hensley (1992) mencionam o reconhecimento de Lenin, líder soviético, em relação ao trabalho de Taylor como uma referência ao campo científico, e a sugestão de que suas premissas fossem aplicadas em todos os campos, adaptando-se às necessidades soviéticas.

É possível observar a influência de Taylor no trabalho de Kuleshov justamente em seus estudos e experimentos relacionados à atuação. Segundo Prince e Hensley (1992), para Kuleshov, as interpretações que alcançavam maior eficiência relacionaram-se àquelas em que os atores executavam suas ações com um trabalho preciso, organizado e com economia no gestual. Kuleshov, então, transferiu esse olhar relacionado à produção industrial para a atuação, cronometrando, quantificando e tabulando os gestos dos atores. Com isto, o cineasta pretendia definir um plano temporal pré-estabelecido, assim como Taylor estudava unidades isoladas de movimento para o trabalhador industrial. É possível estabelecer, ainda, um paralelo com o universo musical. Em uma performance musical, a música determina, para o musicista, o tempo das notas, o ritmo. No ponto de vista de Kuleshov, no cinema, apresenta-se, assim, uma aplicação científica a questões comportamentais. Kuleshov

pretendia fazer o mesmo com o trabalho do ator: determinar e dimensionar as ações, com a intenção de produzir imagens simples, diretas e de fácil assimilação por parte do espectador, para que a performance do ator melhor atendesse às necessidades da montagem.

Assim, Prince e Hensley (1992) relacionaram o Efeito Kuleshov com uma linha de montagem industrial, capaz de produzir um significado de forma eficiente. Novamente, percebe-se a relação da linguagem cinematográfica com a gramática das palavras: o que realmente produz significado é o encadeamento das imagens. Como no processo industrial, a montagem é sequencial e pré-estabelecida. Os espectadores do experimento, teriam relacionado o prato de sopa com a fome, o caixão com a tristeza e o bebê com a alegria. Mas, supostamente, nenhum espectador relacionou o prato de sopa com abundância, o caixão com felicidade ou o bebê com raiva, por exemplo. Percebe-se um intervalo bastante evidente nas interpretações dos espectadores, correspondendo às intenções de Kuleshov, e confirmando a relação com a lógica industrial.

Nos próximos capítulos, serão abordados, ainda, outros aspectos da experiência original, relacionada à experiência proposta pelo presente estudo. Novamente, ressalta-se que faltam materiais suficientes para uma comprovação científica a respeito da experiência original.

Considerando o contexto histórico e as suas influências em relação às investigações de Kuleshov, é possível evoluir para uma análise de conceitos propostos pelo cineasta em relação ao trabalho do ator. A ênfase na supremacia do corte evidencia uma menor atribuição à atividade do ator e às suas capacidades miméticas. Segundo Price e Hensley (1992), Kuleshov não considerava as performances naturalistas e emotivas contribuições relevantes para o cinema. Defendia que os atores deveriam fornecer expressões faciais e gestuais mínimas. A atuação como elemento partilhado do teatro, diferentemente, não era vista como um elemento central por Kuleshov.

Guimarães (2016), acadêmico brasileiro, publicou, em 2016, um artigo com uma análise sobre o *close* do ator no cinema, trazendo referências importantes ao trabalho de Kuleshov. O autor aborda as diferenças no trabalho do ator no teatro, que exige um empenho de todo o corpo, enquanto no cinema o rosto é o elemento central. O *close* do rosto possibilita que se estabeleça uma relação com o espectador, em que este é conduzido por meio de pequenas ações e movimentos sutis da expressão facial do ator.

Guimarães (2016) apresenta conceitos sobre o *close* em períodos importantes da história do cinema, que diferenciam o rosto do ator na tela, a partir dos propósitos dos realizadores. O período fotogênico, conforme Guimarães (2016), se caracteriza pelos primeiros anos do cinema, da transição do cinema mudo até o início do cinema falado. Segundo o autor, o rosto se apresenta como elemento central em gêneros como melodrama e horror, e a fotogenia atuava, inclusive, como pilar econômico, por explorar o rosto dos atores.

Nesse contexto, é oportuna a referência ao filme *Sunset Boulevard*, dirigido por Billy Wilder, em 1950. A trama apresenta uma atriz de sucesso do cinema mudo, interpretada por Gloria Swanson, que, com o advento do cinema sonoro, sofreu o esquecimento do público. Grayson Cooke, artista e acadêmico neozelandês, em 2015, publicou um artigo que aborda os rostos no cinema por meio de uma análise de *Sunset Boulevard*. Cooke (2015) observa a relação dos rostos com a indústria cinematográfica.

O rosto está em toda parte da mídia, no palco e na tela, ele fica no centro de um vasto aparato que abrange luzes, câmeras, espectadores, maquiadores [...] o aparato cinematográfico do rosto. [...] gostaria também que o aparato cinematográfico do rosto fosse entendido como englobando o mercado mais amplo no qual os rostos e imagens das estrelas são produzidas, mercantilizadas e consumidas. O cinema é sempre uma indústria, e o que é produzido pelo cinema – filmes, espectadores e estrelas, e no caso do cinema de Hollywood, mercadoria (e o cinema como mercadoria para outras mercadorias) – existe uma economia capitalista. Dentro dessa economia, os rostos desempenham um papel central; não apenas se tornam marca registrada de uma estrela, mas, como sugerimos, tornam-se um dos ativos mais importantes da estrela [...] os rostos são mercantilizados, e nessa mercantilização ganham vida própria, existindo em um complexo (im)possível sempre entre o indivíduo e o mercado, o real e a imagem, o biológico e o técnico, o encarnado e o desencarnado. (Cooke, 2015, tradução nossa)

O autor aponta, portanto, que os rostos foram apropriados pela indústria cinematográfica como mercadoria, atravessando toda a história do cinema. Em *Sunset Boulevard*, Norma Desmond, personagem interpretada por Gloria Swanson, passou por um processo de cuidado com o próprio rosto, preparando-se para a sua próxima aparição. Cooke (2015) faz referência, ainda, à célebre frase de Norma Desmond após descobrir a traição de seu companheiro e matá-lo. Segundo ele: “Certo, sr. DeMille, estou pronta para o meu *close*” (Cooke, 2015, tradução nossa). Para o autor, o rosto do cinema mudo representa a manifestação mais emblemática da indústria hollywoodiana.

Guimarães (2016) apresenta o conceito base de *fisiognomia*, em que o externo explica o interno. Portanto, o que se observa nesse período considerado fotogênico, é o

uso do rosto e das expressões faciais como expressão de um sentimento íntimo e psicológico, onde o gesto do ator opera como elemento base de identificação com o espectador. O *close* sempre foi um dos elementos centrais da linguagem cinematográfica, mas o autor considera a fotogenia como responsável pela popularização do grande plano, expandindo para outros meios audiovisuais, como programas de televisão, referindo, ainda, o uso de câmeras dentro do palco no teatro pós-moderno, com o intuito de aproximar o espectador.

Ao mesmo tempo, esse conceito de fotogenia, conforme apresentado no capítulo anterior, é capaz de transformar um objeto ou partes do corpo em elementos vivos e de construção narrativa. Segundo Guimarães (2016), essa quebra do paradigma fotogênico em relação ao rosto é proposta justamente pelo cinema soviético da década de 1920. O segundo período, que o autor determina como “rosto-máquina” e “rosto-máscara”, a partir de teorização de Mikhail Iampolski, tinha como base o cinema soviético dos anos 1920-1930. O conceito se pauta com base em uma ideia de que a atuação deve romper com os padrões psicológicos da interpretação advinda do teatro, assim como todo e qualquer movimento que seja orgânico e reconhecido como convenção para demonstrar um sentimento. Tanto o conceito “rosto-máquina” quanto “rosto-máscara” propõem uma quebra com o naturalismo psicológico, e o rosto capaz de trabalhar com elementos autônomos que se movem por indicação do realizador, como se este estivesse mesmo operando uma máquina.

O rosto que atua como uma máquina é aquele que, embora anatômico, não se comporta segundo as leis da organicidade. É uma face que deixa de ser a expressão de sentimentos e afetos, que não mais é a exterioridade de uma interioridade em que o ator trabalha dentro de uma lógica de verossimilhança e de representação realista e jogo naturalista. A repetição sistemática de movimentos corporais, sem embasamento psicológico, também faz parte da teoria do rosto-máquina, que pode contaminar o corpo como um todo (Guimarães, 2016).

Guimarães cita a atuação de Jean-Paul Belmondo, na sequência final do filme *Acossado*, de Jean-Luc Godard, como um exemplo de “rosto-máquina”. O personagem interpretado por Belmondo é baleado por policiais e cai no meio da rua. As expressões que o ator performa são completamente contrárias a um naturalismo na cena, tampouco condizem com uma possível interpretação psicológica. Observa-se, justamente, a quebra com a organicidade e o autor reforça que “nenhuma teoria psicológica do trabalho do

ator poderia explicar os biquinhos, muxoxos e o gesto de fechar os próprios olhos, feitos pelo personagem que está à beira da morte” (Guimarães, 2016).

Segundo Guimarães (2016), Kuleshov trabalhava obstinadamente com os atores as expressões faciais, num exercício para romper com o naturalismo. Kuleshov propunha, inclusive, uma observação detalhada do movimento dos olhos dos atores, por exemplo. Desafiava os atores a provocarem outra função aos olhos que não fosse a visão, sugerindo proporcionar uma dessincronização do movimento que seria natural e orgânico. Para Kuleshov, cada elemento do rosto atua de forma independente, ainda que ligados uns aos outros.

O conceito “rostomáscara”, segundo o autor, apresenta, assim como o “rostomáquina”, o rompimento com os movimentos naturais e orgânicos do rosto. Caracteriza-se pela ausência de uma expressão específica e aposta na imobilidade e no enfraquecimento da psicologização emocional. Sugere que o rosto funcione como uma espécie de espelho, onde ele não transmite o que se passa no interior, e sim, volta a sua reflexividade para o exterior.

O excesso de movimentos dos olhos do rostomáquina e, por outro lado, seu aspecto vítreo no rostomáscara resvalam em resultados parecidos: o esvaziamento do jogo, uma espécie de ausência de alma (e, portanto, de psicologismo) do ator que desloca a construção de sentidos para outras partes do seu corpo, do cenário ou da linguagem fílmica (Guimarães, 2016).

A partir dessa citação de Guimarães, fica evidente a relação do trabalho investigativo de Kuleshov com o conceito “rostomáscara”. É possível observar esse conceito com o *close* em Mosjoukine utilizado no Efeito Kuleshov. Há uma ausência de expressão no rosto do ator e o que traduz significado para o espectador é, justamente, o encadeamento das imagens, produto da linguagem fílmica. Segundo Iampolski, o Efeito Kuleshov proporciona uma transformação de um “rostomáscara” em um “rostom expressão” (onde se estabelece uma relação de empatia com o espectador), por meio da montagem. O espectador estabelece essa relação em função do encadeamento das imagens e não pela atuação do ator.

A contextualização social e histórica, os conceitos relacionados ao *close* apresentados neste capítulo, além da teoria a respeito da fotogenia, possibilitam um avanço para a análise na investigação de Stanislavski. A influência de Pavlov, no trabalho de Stanislavski, é muito significativa, na busca por mecanismos que condicionam e instrumentalizam o ator para encontrar as ações e emoções nas cenas,

numa relação direta do efeito que a interpretação causa no espectador. Paralelamente, pode-se dizer, Stanislavski procurava acionar as campainhas no cérebro do espectador, bem como propunha Pavlov, a partir de estímulos dos atores que condicionassem as reações do espectador. O próximo capítulo pretende observar as premissas e vertentes do trabalho proposto por Stanislavski, principalmente com base na obra *A preparação do ator* ([1936]2010). Dessa forma, objetiva-se compreender as técnicas propostas por Stanislavski na direção de atores, relacionando-as ao trabalho do ator no cinema.

O SISTEMA STANISLAVSKI

O presente capítulo pretende observar a trajetória do trabalho de Stanislavski, desde os primeiros passos da criação do sistema de interpretação proposto pelo diretor soviético até a sua aplicação na prática. Para tanto, examina-se o contexto social e histórico em que Stanislavski se consolida como um dos principais expoentes do meio teatral, suas influências, propósitos e objetivos. Parte-se de uma exposição sobre a Revolução Russa e como esse movimento histórico interfere no processo e no desenvolvimento do sistema de Stanislavski.

O historiador argentino Martín Baña, quando completava um século da Revolução Russa, publicou um artigo que revisa os principais fatos que levaram à tomada de poder do Partido Comunista na União Soviética e os seus desdobramentos ao longo da história.

... hoje está demonstrado que, embora a classe operária tenha participado da Revolução, ela não foi a única, e que, embora a tomada do poder tenha sido um objetivo, ele não era o único. Pelo contrário, houve uma multiplicidade de sujeitos sociais que fizeram a Revolução, como os soldados, os camponeses, os intelectuais, as minorias sociais e uma multiplicidade de motivações que coincidiram nesse caldo revolucionário, e que, juntas, trouxeram a destruição do velho regime (Baña, 2017).

Conforme Baña, não apenas a classe operária tinha os seus motivos para lutar pela revolução, mas outras tantas camadas da sociedade, também, demonstravam descontentamento com o antigo regime. Ainda que Petrogrado tenha sido o grande palco da Revolução, o autor destaca que foi um movimento verificado em toda a extensão da União Soviética, inclusive nas pequenas cidades e regiões periféricas. Em meio à crise após a Primeira Guerra Mundial, os bolcheviques, expoentes de vanguarda

da classe operária, comandados por Lenin, lideraram a Revolução que foi tratada como evento decisivo, em outubro de 1917. O Partido Comunista, então, assumiu o governo da União Soviética e implantou os seus ideais para a construção de uma nova sociedade.

A recém-chegada ordem social trouxe uma necessidade para o desenvolvimento sobre uma nova concepção de homem, e o Partido Comunista não mediria esforços para utilizar a máquina do Estado na construção de uma nova sociedade com base nos seus ideais. Para tanto, uma das formas que o Partido acreditava que poderia se conectar com as grandes massas era por meio da arte.

Homero Freitas de Andrade, acadêmico brasileiro, publicou um artigo em 2010 a respeito do movimento do Estado na aproximação das artes, principalmente, da literatura, num primeiro momento, mas que representaria um padrão para todas as manifestações artísticas. María Fernande Alle, acadêmica argentina, em 2019, publicou um artigo que analisa os aspectos da “literatura de partido”. Ambos artigos são de extrema valia para a contextualização dos fatos a respeito da Revolução Russa e as suas consequências.

Lenin, segundo Andrade (2010) e Alle (2019), era um grande incentivador da produção artística. Antes mesmo da Revolução de 1917, já dava indícios, em manifestações, sobre sua convicção em um partido muito ligado à criação artística.

A arte é do povo e deve agir como uma forma de unir os sentimentos da classe operária e manifestar, artisticamente, a voz das massas, segundo a concepção de Lenin. Porém, com a ressalva de instaurar um total controle estatal. Assim, a liberdade da criação artística encontrou os seus limites no rigor e na censura do Estado. A interferência do Estado caracterizou-se por uma imposição ideológica do Partido Comunista em relação à criação literária, visando uma educação socialista da classe trabalhadora. É importante reforçar, novamente, a relação que se estabelece com o Formalismo no contexto soviético da época, em que não apenas o conteúdo, mas a forma também deveria ser abordada de maneira revolucionária. Eisenstein, por exemplo, mostrava-se amplamente dedicado na produção de sentido a partir do corte, explorando novas possibilidades para o conteúdo, mas, principalmente, para a forma que articulava o seu cinema.

Para Alle (2019), a doutrina Stanilista levou ao extremo a ideia de Lenin sobre a “literatura de partido”, fórmula que apareceu, pela primeira vez, em um artigo na

imprensa russa, em 1905, onde Lenin afirmou que a produção literária deveria contar histórias da vida do operário, mas com um resgate ao patrimônio cultural burguês. Diferentemente de muitos artistas de vanguarda que defendiam a ruptura total com a cultura burguesa, Lenin sustentava que era preciso que a nova produção artística se apropriasse dessa cultura e de tudo que foi produzido no passado, também como uma representação da vitória do proletariado.

Por volta de 1920, um grupo de artistas e escritores criou uma associação denominada *Proletkult*, com muitos dos principais artistas de vanguarda futurista e construtivista russa. Embora não houvesse uma unanimidade, a grande maioria dos membros defendiam a autonomia da associação frente ao governo, com a intenção de criar uma nova cultura, uma cultura do proletariado, que rompesse com a cultura burguesa para a criação do “novo homem” e de uma nova sociedade. Esses pensamentos iam totalmente de encontro ao que defendia Lenin: um controle e um rigor do estado, subordinando as diferentes áreas da cultura ao Partido. Lenin elaborou, então, para o primeiro congresso do *Proletkult*, um projeto de resolução que afirmava não reconhecer a associação como uma instituição autônoma e não concordar com a ruptura da cultura burguesa. Em consequência, o *Proletkult* teria a obrigação de incluir no seu estatuto, o envio de todas as suas decisões para o Comissariado de Instrução Pública.

Para Alle (2019) as resoluções de Lenin levaram a cabo dois princípios básicos que foram reapropriados pela doutrina stalinista: “assimilação produtiva do legado cultural do passado e ‘vigilância’, ‘controle’, ‘obrigação’ das práticas baseadas nas necessidades do partido” (Alle, 2019, tradução nossa).

Os líderes do Partido Comunista tinham a intenção de deixar um legado para as próximas gerações, com base em novas produções literárias, que pudessem, ainda, servir de modelo para novos escritores. O objetivo era produzir obras literárias que servissem, também, de propaganda política para o resto do mundo, onde seriam celebrados os avanços industriais, agrícolas, militares e de âmbito social e econômico. Do ponto de vista artístico, essa prática trouxe resultados baixíssimos.

Alle (2019) observa um controle total do Partido em relação à produção cultural, a partir de 1930. Em 1932, o Comitê Central do Partido dissolveu todas as associações de escritores, com origem proletária ou não, para a criação da União dos Escritores Soviéticos. “Foi o golpe de misericórdia no que restava de liberdade de criação artística

na URSS” (Andrade, 2010). Esse movimento, por óbvio, aumentou o controle do Partido Comunista em relação à produção artística.

Dois anos depois, em 1934, após a proibição da criação de associações culturais independentes, o Partido Comunista decretou o Realismo Socialista como a doutrina oficial para a literatura, ampliando a determinação para todas as manifestações artísticas. O Realismo Socialista era o único caminho para a arte soviética. Andrade (2010) define o movimento da seguinte forma:

método fundamental da literatura e da crítica literária soviética que exige do escritor a descrição verdadeira, historicamente concreta, da realidade vista em seu desenvolvimento revolucionário, e a veracidade e a correção histórica da representação artística da realidade devem acompanhar a tarefa de uma transformação ideal e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo (Andrade, 2010).

Escritores e artistas deveriam seguir, rigorosamente, as regras impostas pelos governantes, sendo obrigados a escrever sobre a pátria e as conquistas socialistas. A criação fica restrita ao estatuto do Realismo Socialista, onde a produção cultural deveria estar voltada para contar histórias da vitória do socialismo por meio de luta heroica da classe operária. Observa-se um conceito da arte como elemento funcional pedagógico e moral, um reflexo do desenvolvimento revolucionário. Assim, a atividade artística, seja do artista, do escritor ou do crítico, estava diretamente associada à ideologia do partido.

Com a criação da União e a imposição do realismo socialista, o Estado tinha centralizado o controle da produção artística. Os artistas foram beneficiados por leis trabalhistas que lhes garantia segurança e direitos, além de premiações para os mais destacados. Por outro lado, houve censura e vigilância em todas as etapas da produção, desde a criação até a chegada no público, abarcando, ainda, circulação e crítica. Alle (2019) verifica que tal prática resulta num vínculo de todas as manifestações artísticas como o patrimônio cultural de um projeto de construção do comunismo.

O Realismo Socialista era a doutrina oficial não apenas para a literatura, mas para todas as expressões públicas culturais ou de ideias, incluindo o teatro e o cinema, e a sua imposição afastou artistas de vanguarda do Partido Comunista quando lhes foi negada uma arte disruptiva. Para Alle (2019), muitos desses artistas vanguardistas, que se voltaram contra o Partido, foram perseguidos, presos e até mortos, outros se suicidaram.

Alle (2019) verifica um controle e perseguição à “arte decadente”, “inferior” e “degenerada”, como foram denominadas aquelas que não se adequavam à visão do Partido Comunista. Todas as artes de vanguarda foram atacadas. A imposição do realismo soviético pressupôs mudanças na produção artística e cultural. Marcou um período de internacionalização do movimento revolucionário, determinado pela política e retórica do stalinismo. Alle (2019) aponta para uma mudança na expressão artística, que, até então, caracterizava-se pela multiplicidade de estilos que circulavam antes da unificação em torno do Realismo Socialista.

Para Andrade (2010), o ressurgimento do Realismo na literatura russa, ocorre através de algumas importantes questões. Havia um interesse natural do novo leitor, oriundo de classes mais pobres, em relação a poemas e narrativas que contavam sobre a vida comum, da forma como ela é. Ainda que o Realismo fosse um movimento artístico do gosto pessoal de Lenin e da maioria dos dirigentes do Partido Comunista, representava, também, uma possibilidade de afastar o leitor de escritores modernistas. Andrade (2010) estabelece a diferença entre o Realismo e o Realismo Socialista: enquanto o primeiro movimento do velho realismo burguês tinha caráter crítico, de cunho pessimista, uma visão negativa da realidade, o segundo foi encarado com otimismo, por mostrar o lado positivo do pensamento socialista e de uma sociedade coletivizada.

Em um artigo publicado em 2016, o acadêmico brasileiro Diego Moschovich, analisou a relação direta entre Stanislavski e os primeiros anos da Revolução. Stanislavski era oriundo de uma família abastada, de vendedores, que, com a Industrialização da Rússia, passaram a industriais, donos de uma fábrica de fios de ouro e se consolidaram como uma das famílias mais ricas de Moscou. Porém, como revela Sharon Marie Carnicke, em artigo publicado em 2021, os negócios familiares ruíram algum tempo após a Revolução, e os últimos anos de vida de Stanislavski foram difíceis financeiramente. Filho de atriz, enquanto jovem, teve acesso a uma educação formal, e o trânsito da família pela elite cultural possibilitou uma aproximação de Stanislavski com os principais produtores culturais. Inseriu-se no meio teatral desde a década de 1890.

Em 1898, juntamente ao dramaturgo e diretor Vladimir Danchenko, Stanislavski fundou o Teatro de Arte de Moscou (TAM), que, na tradução literal do russo, trazia as palavras “acessível para todos”. E este era um dos objetivos principais: que o TAM

fosse um espaço democrático, ao alcance de todos que tinham o desejo de se aproximar das demandas do país e do povo. Além disso, tinha como objetivo produzir um repertório que fosse capaz de fazer uma reflexão sobre os aspectos atuais e profundos em relação à realidade russa e sobre o lugar do ser humano no mundo. Ainda, proporcionar momentos de alegria e de profusão estética para as classes menos favorecidas, com duas apresentações semanais em teatros populares a preço acessível. Fazendo parte, assim, de um processo de reconstrução coletiva da Rússia.

Ainda que a base política do TAM tenha sido sempre de ideais revolucionários, Stanislavski, segundo Moschovich (2016), afirmou que a Revolução os encontrou desprevenidos. Com a tomada de poder do Partido Comunista, todas as apresentações do TAM passavam a não mais cobrar ingresso pelo espetáculo. Segundo Moschovich (2016), a respeito de uma passagem no livro *Minha vida na arte*, primeira obra publicada por Stanislavski em 1924, Stanislavski afirmou que, a partir da Revolução, o teatro ganhou uma nova missão: educar as massas populares. O que vai ao encontro dos objetivos iniciais do TAM.

Os anos de 1919-1920 certamente não encerram as lutas pela sobrevivência do TAM. Em nossa opinião, no entanto, a disposição revolucionária que cria a força que o teatro acumula nos anos seguintes a Outubro e o ímpeto com que, por iniciativa de Stanislavski, se passa a realizar o projeto inicial de “educação estética da classe pobre” são os fundamentos não apenas de seu posterior reconhecimento pelo Estado Soviético como teatro-modelo, mas também do caráter verdadeiramente popular que assumiriam seus espetáculos nos anos seguintes (Moschovich, 2016).

Em 1919, Lenin assinou um decreto que nacionalizava todos os teatros da Rússia, mantendo, assim, o controle absoluto do Estado. O Teatro de Arte de Moscou, então, teve o seu nome alterado para Teatro Acadêmico de Arte de Moscou, considerado um dos “teatros-modelo” do país, sendo referência no campo estético, dramaturgico e político. Posteriormente, os teatros deixaram de ser privados e tiveram a administração de Conselhos, grupos compostos por artistas das mais variadas áreas da produção teatral, todos ligados ao Partido Comunista e aos seus ideais.

Moschovich (2016) afirma que Stanislavski acreditava na centralidade da cultura enquanto força para empoderamento da classe trabalhadora, e considerava um dever cívico de todos os cidadãos incentivar a produção cultural. Segundo Stanislavski, a melhor maneira de renovar a arte teatral seria promover um resgate do melhor do que já tinha sido produzido até então, e, a partir disso, passar a uma nova criação.

Estabelecendo, assim, um elo de ligação com as grandes tradições teatrais e a arte que seria criada pelo TAM e demais associações culturais. Porém, nem todos os artistas pensavam da mesma forma, e muitos abandonaram as suas respectivas companhias em protesto. Segundo Stanislavski, estes não estavam à altura de um momento tão importante para o teatro russo, de se conectar com milhões de pessoas e, a partir da cultura, empoderar as massas.

Um movimento importante de Stanislavski, segundo Moschovich (2016), foi o de elevar o status do TAM para Panteão do Teatro Russo, um teatro-templo onde seriam apresentados os melhores espetáculos, que passariam por um controle estético por parte do próprio Stanislavski e de Dantchenko. Além disso, um dos principais objetivos era o de valorizar e resguardar todas as conquistas do TAM e de outros teatros até então, e construir, com base nisso, uma nova arte teatral, condizente com a realidade das consequências da Revolução. Assim, conforme Moschovich, Stanislavski apresentou uma postura “quase militante” até a sua morte, garantindo, assim, a manutenção do TAM como teatro-modelo. Stanislavski desfrutou do apreço de altos líderes soviéticos como Lenin, Trótski e Stalin. Lenin, vislumbrava o TAM como uma real oportunidade de “assimilação e reelaboração da cultura burguesa em cultura proletária” (Moschovich, 2016).

Sharon Marie Carnicke, acadêmica americana, investigadora do trabalho de Stanislavski, em artigo publicado em 2021, observa a relação do diretor com o Partido Comunista e o quanto isso influenciou a publicação das suas obras. Segundo Carnicke (2021), por volta de 1930, Stanislavski dispunha de muito prestígio em seu país e era motivo de orgulho nacional, considerado o grande criador do teatro realista, com status de “mito”, tanto na União Soviética quanto no mundo todo.

A imagem de divindade teatral do Realismo foi criada por meio da ligação de Stanislavski com o Realismo Socialista. Conforme Carnicke (2021), Stalin manipulou a imagem de Stanislavski para o transformar no grande exemplo e mito teatral. Mesmo após a sua morte, o Sistema de Stanislavski passou a ser obrigatório em todas as instituições de ensino teatral, e o TAM seguiu como modelo legal para todos os teatros da União Soviética. Seus métodos mais experimentais, assim como qualquer relação com técnicas que recorressem a um aspecto espiritual, que conflituavam com o materialismo marxista, foram suprimidas por Stalin. Já as técnicas voltadas para as ações físicas e o seu realismo juvenil, foram exaltados.

Quando Stanislavski estava escrevendo *A preparação do ator*, seus textos foram vistos com bons olhos pelo Partido. Era uma oportunidade de seguir perpetuando a imagem mítica de Stanislavski. Foi criada, inclusive, uma comissão estatal específica para a produção do livro, a fim de assegurar que o conteúdo estaria dentro dos paradigmas filosóficos do Estado. O livro era projetado como um grande manual didático e seria implementado como leitura obrigatória no currículo escolar. Porém, o processo de publicação passou por alguns obstáculos, conforme Carnicke (2021):

dois aspectos dos rascunhos de Stanislavski irritaram os detentores do poder. De um lado, muitos de seus exemplos e exercícios eram retornos a uma era passada de capitalismo e valores burgueses. E enquanto tal, foram recebidos como ofensivos pela juventude soviética. De outro lado, seu Sistema por si só — baseado na premissa de que há uma ligação indissolúvel entre mente e corpo, espírito e carne — violou a filosofia exigida. O materialismo dialético russo rejeitou todas as escolas de psicologia em favor do behaviorismo, que busca causas físicas para fenômenos mentais. Somente a metade física da equação de Stanislavski foi, portanto, permitida, a outra metade foi considerada “idealista”, uma crítica que perturbou Stanislavski durante os anos pós-revolucionários de sua carreira (Carnicke, 2021).

A crítica, em relação a referências ao capitalismo e valores burgueses, estava associada a alguns exercícios propostos no livro. Em um exercício, por exemplo, o dinheiro é queimado por engano, em outro uma aluna deve procurar um broche extremamente valioso e, ainda, há uma cena em que um personagem herda uma fortuna. Essas menções a princípios capitalistas eram vistas de forma ofensiva pelos líderes do Partido. Mas Stanislavski conseguiu resistir e manter esses exercícios no seu livro, defendendo que a sua intenção era escrever sobre verdades universais.

Outro tipo de censura que Stanislavski sofreu refere-se à terminologia de algumas das suas práticas. Segundo Carnicke (2021), Lyubov Gurevich, amiga e editora, alertou sobre o termo “memória afetiva/emotiva”, que não correspondia às premissas da psicologia behaviorista soviética. Além dos termos “vida do espírito humano”, “alma”, “se mágico”, “subconsciente”. Stanislavski chegou a escrever uma carta para o Comitê Central do Partido Comunista defendendo esses termos. As duas partes fizeram concessões, Stanislavski modificou algumas palavras e trechos para que fossem mais aceitáveis pelo Partido, mas jamais alterou o conceito e as suas ideias essenciais.

As duas turnês que Stanislavski realizou nos Estados Unidos com o TAM, além da tradução dos seus livros para o inglês, são alguns indicativos da construção da figura

mítica do diretor no ocidente. Outro fator importante, segundo Carnicke (2021), refere-se a uma relação oral e indireta que se estabeleceu em sala de aula. Enquanto os livros de Stanislavski ainda não tinham sido publicados em inglês, os jovens atores recorriam a professores que tiveram alguma ligação ou passagem pelo TAM, para que estes pudessem transmitir as técnicas do Sistema. Assim, Stanislavski ganhou notoriedade, reforçando o status de grande estrela teatral.

Além do prestígio que detinha no Ocidente, a possibilidade de publicar seus livros nos Estados Unidos tinha, também, uma questão relacionada aos direitos autorais. Enquanto na União Soviética os autores não tinham sequer a garantia dos direitos de autoria e *royalties*, os Estados Unidos ofereciam a oportunidade de rápida publicação e retorno financeiro, além de garantia de ganhos futuros para a família. Stanislavski publicou seus dois primeiros livros em inglês, antes mesmo de publicar em russo, uma língua que não falava nem lia, também por motivos pessoais. O diretor viu a fortuna da família findar quando ocorreu a estatização de todas as propriedades privadas, após a Revolução. Ainda nesse período, seu filho estava muito doente, precisando de tratamento. O primeiro livro publicado por Stanislavski em inglês, em 1924, foi o *Minha vida na arte*, cuja publicação trouxe um fato curioso, segundo Carnicke (2021). Stanislavski havia escrito um livro muito mais especificado sobre a sua produção. Apresentou à editora uma primeira versão, mais técnica e detalhada, mas ouviu uma recusa e sugestão para que escrevesse um livro de memórias. Então, assim o fez, em pouquíssimo tempo, para cumprir com o prazo de entrega.

Da mesma forma, *A preparação do ator*, também foi considerado muito extenso e pouco comercial na sua versão original. A editora *Theatre Arts Books* aceitou publicá-lo desde que a tradutora Elizabeth Reynolds Hapgood fosse a responsável por realizar cortes consideráveis, retirando pensamentos e referências mais obscuras, a fim de torná-lo mais comercial e acessível ao leitor norte-americano. A versão publicada em inglês contém menos da metade da obra original, não contemplando os detalhes e descrições minuciosas do processo experimental de Stanislavski. Entretanto, a aproximação e amizade com Hapgood foi fundamental para a divulgação do trabalho de Stanislavski, segundo Carnicke (2021). Em 1930, Stanislavski assinou um contrato que conferia os direitos de publicação e tradução para inglês à Hoptgard, além dos direitos das versões originais, em russo, para todos os seus livros, atuais e futuros. E Hapgood foi figura

fundamental para que a obra de Stanislavski fosse difundida nos Estados Unidos e ao redor do mundo.

Assim, conforme Carnicke (2021), as obras de Stanislavski, publicadas a partir da tradução norte-americana, estão longe de ser uma produção literária definitiva e integral do autor. Ironicamente, a lei de direitos autorais protegeu os livros que o próprio Stanislavski não teve domínio na tradução. Muitos textos sequer foram traduzidos. Carnicke é fluente em russo e já teve a oportunidade de ler estudos originais de Stanislavski, conservados pelo TAM. A autora reitera que “enquanto achávamos que conhecíamos Stanislavski, na verdade, ainda não vimos o que ele, de fato, escreveu sem censura nem cortes.” (Carnicke, 2021).

A versão do livro *A preparação do ator* (2010), utilizada como referência para o presente estudo, é proveniente da edição em inglês, traduzida para o português. Leonel Martins Carneiro, ator, diretor e acadêmico brasileiro, assim como Carnicke, reforça, em artigo publicado em 2012, o fato de a tradução americana da obra de Stanislavski ser, no mínimo, tendenciosa em relação aos interesses da editora. Para o autor, todas as edições que partem da tradução americana, como é o caso das versões em português, não devem ser consideradas fechadas e definitivas.

Feitas as devidas observações em relação à influência da Revolução e das frágeis traduções da obra do diretor, para Carneiro (2012), Stanislavski é um dos mais influentes pensadores do teatro no século XX. Atualmente, seu trabalho é conteúdo fundamental em todas as escolas de atuação no mundo, da rede pública ou privada, técnica ou acadêmica.

O livro é escrito em forma de romance, como um diário em que Kostia, um jovem ator, frequenta aulas e treinamento de Tortsov, um experiente professor de teatro. Para Carneiro (2012), a voz de Stanislavski pode ser observada no personagem do professor, ainda que o jovem ator represente, também, Stanislavski jovem, em início de carreira, com dúvidas frequentes dos atores inexperientes.

Carneiro (2012) aponta para um fator importante que conecta o trabalho de Stanislavski aos estudos propostos por Kuleshov: o pensamento científico. Para o autor, na versão espanhola do livro *A preparação do ator*, o tradutor Jorge Saura aponta para termos da biologia e da psicologia, utilizados por Stanislavski, como tentativa de formalizar os seus experimentos. Porém, a ciência na época despendia pouca atenção

para o teatro. Inclusive, é importante a ressalva de que apenas algumas décadas antes de Stanislavski escrever *A preparação do ator*, a profissão de ator, ainda, era considerada imprópria para pessoas cultas e sérias.

Em numerosas ocasiões Stanislavski cita em seus escritos obras de médicos, psicólogos e biólogos, hoje já esquecidos, como forma de validar cientificamente suas descobertas e deduções empíricas. A falta de interesse da ciência para com o teatro, expressada em diversas ocasiões pelo diretor russo, manifestava seu temor que as suas teorias sobre a arte do ator pudessem não ser levadas a sério (Carneiro, 2012).

A publicação do *A preparação do ator*, segundo Carneiro (2012), marca um novo momento, com o olhar científico direcionado para o teatro, adequado com o contexto apresentado no capítulo anterior, em que se pretendiam observar os comportamentos humanos à luz da ciência.

O científico em Stanislavski está pautado, principalmente, no diálogo que sua obra estabelece com os conceitos colocados em pauta pela nova ciência da psicologia (como os do subconsciente, da atenção, da imaginação e da memória), principalmente, no estabelecimento das bases de um método (científico) de criação cênica. Do legado escrito deixado pelo encenador russo, este trabalho concentra-se sobre seus apontamentos acerca da preparação do ator (Carneiro, 2012).

Evidencia-se, assim, a relação de Stanislavski com um pensamento científico. Cabe ressaltar, novamente, a influência de Pavlov. Enquanto o fisiologista confirmava suas teses relacionadas ao comportamento humano, Stanislavski buscava embasamento teórico e prático para comprovar os seus princípios. Stanislavski acreditava poder condicionar o ator para acessar determinadas emoções, apoiado nas técnicas desenvolvidas pelo seu sistema. Ao mesmo tempo, pretendia que o seu treinamento fosse eficaz a ponto de condicionar, ainda, o espectador a reagir com base nos estímulos provocados pelos atores. Carneiro (2012) menciona a influência de Pavlov, quando cita que muitos dos termos utilizados por Stanislavski como “subconsciente” e “atenção dirigida” relacionam-se, diretamente, aos conceitos de psicologia desenvolvidos na época. Mas o próprio Stanislavski (2010) alega a dificuldade em tornar científico uma observação voltada para os sentimentos humanos, mesmo com o propósito de estudo para interpretação. Assim, para aprimorar esse viés científico, o autor aborda a atenção como uma das principais ferramentas a serem desenvolvidas pelo ator.

À medida que progredirem, irão aprendendo um número cada vez maior de meios de estimular os próprios subconscientes, fazendo-os participar dos seus processos de criação, mas temos de reconhecer que é impossível reduzir a uma

técnica científica esse estudo da vida interior de outros seres humanos (Stanislavski, 2010, p.128).

O objeto desenvolvido por Carneiro (2012) no artigo é, justamente a atenção, colocada por Stanislavski como um dos passos mais importantes do seu treinamento, sendo amplamente observada ao longo do livro *A preparação do ator*. Segundo Carneiro (2012), a atenção é um dos fundamentos principais trabalhados pelas principais escolas de teatro. Para Carneiro, “trabalhar a atenção do ator, segundo a perspectiva de Stanislavski, é buscar cercar o material insondável do inconsciente a partir de seus vestígios mais epidérmicos” (Carneiro, 2012). Stanislavski (2010) dedica um capítulo inteiro para tratar do tema da atenção, intitulado “Concentração da atenção”. Para o autor, o talento e a inspiração, são insuficientes se o ator não tiver o foco e a atenção em cena, encarando, seriamente, todas as etapas da criação. “Naturalmente, se até agora vocês pensavam que o ator só conta com a inspiração, terão de mudar de ideia. O talento sem o trabalho nada mais é do que matéria-prima sem acabamento, no estado bruto” (Stanislavski, 2010).

A atenção deve ser observada em todos os momentos, seja em relação à atuação no palco ou à observação da vida fora dele, aprimorando a capacidade do ator de imaginação, criação e concentração. Para Stanislavski, “o ator deve ser observador, não só em cena, mas também na vida real.” (Stanislavski, 2010). *A preparação do ator* aponta para a atenção como o primeiro passo técnico do ator disposto a conhecer e experimentar o sistema de Stanislavski. Para tal objetivo, é preciso que a atenção seja estudada e estimulada constantemente. Ação e atenção são elementos indissociáveis em todos os processos de criação no sistema de Stanislavski, de preparação e de atuação. A atenção deve ser exercitada para o ator não perder o foco em cena, distraído-se do seu objetivo.

A partir disso percebemos que, ao menos nessa obra, o autor está nos propondo exercícios justamente para fortalecer a atenção voluntária e impedir que a atenção involuntária desvie o ator de seu papel. Portanto, a atenção do ator é, neste caso, sempre voluntária visando ao hábito através do treinamento. [...] Pode-se dizer, a partir da análise dos escritos do autor, que numa situação teatral ideal, o ator deve agir prioritariamente a partir de sua atenção voluntária e do hábito por ela gerado, enquanto o espectador deve se utilizar principalmente de sua atenção involuntária para fruir o espetáculo (Carneiro, 2012).

Carneiro (2012) cita um exemplo utilizado na *A preparação do ator* para destacar a importância que Stanislavski dá à atenção no livro. Em um exercício, Maria, uma das alunas, deve procurar por um broche em cena que deveria ser de suma

importância para ela. Stanislavski observa que Maria perdeu o foco no broche e esteve mais preocupada em representar os sentimentos do que, de fato, manter a sua ação. Esteve mais preocupada com a plateia do que com a sua ação em si. Isto, ironicamente, enfraquece justamente a eficácia na comunicação com o espectador. Para Stanislavski, “a ‘boa ação’ está ligada à eficácia do estímulo sobre a atenção do espectador, e por consequência ao afeto de sua memória, sua imaginação e sua emoção” (Carneiro, 2012). Stanislavski define a atenção do ator como elemento de ligação entre a cena e o espectador, potencializando essa relação que se estabelece entre palco e plateia. “Os olhos de um ator que olha para um objeto e o vê atraem a atenção do espectador, e por isso mesmo indicam-lhe o que *ele* deve olhar.” (Stanislavski, 2010). Enquanto o ator estiver com foco/atenção nos seus objetivos em cena, e, ao mesmo tempo, atento e aberto para o jogo com os colegas e objetos, o ator possibilita o espectador a liberar a sua ação involuntária para acompanhar em prontidão o espetáculo.

Seguindo essa linha, a atenção do ator em cena transmite ao espectador uma sensação de verdade, pois os sentimentos provocados são verdadeiros. Luciano Pires Maia, acadêmico brasileiro, publicou um artigo em 2010, que explora a verdade na interpretação proposta por Stanislavski, termo muito utilizado pelo autor. *A preparação do ator* (2010) dedica um capítulo para abordar o tema, intitulado “Fé e sentimento de verdade”.

A verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas. Não se pode separar a verdade da crença, nem a crença da verdade. Uma não pode existir sem a outra, e sem ambas é impossível viver o papel ou criar alguma coisa. Tudo que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para os seus associados e para os espectadores. Deve inspirar a crença de que na vida real seriam possíveis emoções análogas às que estão sendo experimentadas pelo ator em cena. Cada momento deve estar saturado de crença na veracidade da emoção sentida e na ação executada pelo ator (Stanislavski, 2010, p.169).

Stanislavski como citado por Maia (2010), indica que o ator em cena deve aliar a crença aos objetivos do personagem, nas circunstâncias determinadas pela peça, para a criação das suas ações físicas e partituras corporais, com o objetivo de poder experimentar um sentimento de verdade em cena. Isto provocará no espectador a sensação de verdade, em que ele acredita estar assistindo um experimento da realidade.

Enganar e deixar-se enganar constituem as duas pontas do processo, isto é, afeta tanto ao artista, quanto ao público. A plateia, além do prazer estético, experimentado pelas observações das materializações das fantasias do artista, também experimenta um outro tipo de satisfação, bem mais profundo,

decorrente de uma libertação de tensões de suas mentes gozando da “possibilidade que [o artista] nos oferece de nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha” (Maia, 2010 como citado por Freud, S. 1969:67).

Assim, por meio da atenção do ator e da crença nas ações e nos objetivos do personagem, estabelece-se a relação da verdade. Essa verdade atinge o espectador, que, ao perceber a fé cênica na qual o ator está imbuído, acredita na interpretação e nas ações propostas em cena. Para encontrar a verdade, segundo Stanislavski, o ator deve se afastar de uma ação mecânica e amparada em clichês teatrais anteriores ao Sistema. Antonia Pereira Bezerra, atriz e acadêmica brasileira, publicou, em 2015, um artigo que discorre sobre como o ator deve evitar a ação mecânica para encontrar alcançar a verdade em cena.

Para Bezerra (2015), o objetivo de Stanislavski com *A preparação do ator* era “sistematizar os conhecimentos intuitivos dos grandes atores do passado e transmitir tais conhecimentos ao ator contemporâneo, a fim de que ele aprenda a se servir no momento da criação” (Bezerra, 2015). Assim, a autora destaca um ponto a ser observado pelo ator para criação de um personagem: a relação entre querer e ser. Para Stanislavski, em relação à construção de um personagem, o que interessa é saber quais as vontades do personagem. As vontades determinam a ação. Determinando o que o personagem quer, quais os seus objetivos, corrobora para construir essas ações, a realização e a caracterização de suas vontades. Ao mesmo tempo, se o ator quer conceber profundidade ao personagem, ele deve criar, ainda, uma contravontade para cada vontade, criando uma maior dinâmica e verosimilhança, mantendo o personagem sempre em movimento.

Um verdadeiro ator deve recusar todo excesso de emoções teatrais, no sentido pejorativo do termo. Essa advertência era feita em alusão a toda espécie de imitação artificial ou periférica, decorrente de sensações puramente físicas, exteriorizados de maneira mecânica. Tal mecanização resulta da ausência de procedimentos internos e dinâmicos. As sensações puramente físicas são expressas, quase sempre, por quem representa e interpreta sentimentos que não suscitam interesse. Necessário se faz partir em busca de uma emoção que será a própria base do *papel construído na verdade* (Bezerra, 2015).

Bezerra (2015) afirma que, para fugir de uma atuação mecânica, o ator deve perceber as suas próprias emoções e tornar esse processo consciente. Esse é um dos princípios básicos da memória emotiva, um dos principais pilares do sistema de Stanislavski. Em *A preparação do ator* (2010), no capítulo dedicado à técnica que recorre à memória afetiva, Stanislavski propõe uma definição:

esse tipo de memória, que faz com que você reviva as sensações que teve outrora, vendo Moskvín representar ou quando seu amigo morreu, é o que chamamos de memória das emoções ou memória afetiva. Do mesmo modo que sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. Podem parecer fora do alcance da evocação e eis que, de súbito, uma sugestão, um pensamento, um objeto familiar os traz de volta em plena força (Stanislavski, 2010, p.207).

Para desenvolver e aprimorar a técnica, o ator deve estimular os sentimentos e, principalmente, ficar atento ao observar novas emoções, racionalizando essas sensações, tornando-os acessíveis para a construção de um personagem. O ator, segundo Stanislavski, precisa exercitar constantemente o poder de controle das suas emoções.

Tal feito pressupõe não somente a vivência em si, mas também a compreensão da experiência vivida: o conhecimento não somente dos fenômenos, mas principalmente das leis que o regem. Na construção da personagem, essa perspectiva exige, entre outros, um esforço de lucidez e objetividade por parte do ator, para que ele rememore suas emoções pessoais e, ao mesmo tempo, seja capaz de descrevê-las, transpô-las, a fim de revivê-las, preservando paralelamente um saudável vai e vem entre a razão e emoção (Bezerra, 2015).

Portanto, segundo Stanislavski, para encontrar a verdade em cena, o ator deve observar as vontades e objetivos do personagem, trabalhando com memória afetiva e construindo as nuances do personagem, sabendo, exatamente, porque e como ele se move. O gesto, assim, é preenchido por esse sentimento, não é vazio. O mecânico dá lugar ao orgânico, e isso parte de um processo profundo de autoconhecimento do ator, conforme as premissas de Stanislavski.

O sistema de Stanislavski ganhou ainda mais popularidade no ocidente após a criação do *Actor Studio*, em Nova Iorque. Sabrina Greve, atriz, cineasta e acadêmica brasileira, publicou, em 2019, um artigo que analisa os pontos de convergência entre o sistema de Stanislavski e o Método, do *Actor Studio*. Em 1947, Elia Kazan, Robert Lewis e Cheryl Crawford fundaram o *Actor Studio* com o objetivo de criar um método próprio de interpretação e proporcionar um espaço onde os atores pudessem explorar as suas potencialidades e trocar experiências com tutores e colegas. O método desenvolvido pelo *Actor Studio* tinha o sistema de Stanislavski como base teórica e prática. Os principais professores que aprimoraram o Método são Lee Strassberg, Stella Adler e Sanford Meisner. Lee Strassberg desenvolveu a técnica com maior ênfase na memória emotiva. Stella Adler, inclusive, esteve com Stanislavski e pôde conversar, pessoalmente, com o diretor para perceber todas as nuances do sistema. O método da *Actor Studio* ganhou muita notoriedade por meio de atuações cinematográficas

memoráveis de atores como Marlon Brando, Robert De Niro, Dustin Hoffman e Robert Duval, todos com passagem pela *Actor Studio* e trabalhando o método como base para a interpretação.

Tanto Strassberg quanto Stanislavski, segundo Greve (2019), tencionavam instrumentalizar os atores com uma técnica que fosse capaz de ser “acionada” pelo ator no momento da criação. Stanislavski, em *A preparação do ator*, transmite o conceito de que a inspiração pode trair o ator, a técnica não. O sistema e o método pressupõem que o ator “não pode fugir de si mesmo” (Greve, 2019). Porém, segundo a autora, Strassberg, assim como Stanislavski, acreditava que o exercício de memória emotiva, para ser mais efetivo, deveria acessar emoções antigas. O ator deve trabalhar a partir de emoções que já estariam bem resolvidas psicologicamente, para o exercício não se transformar em terapia. Assim, se o ator trabalha, com base em uma emoção antiga, já um pouco distante do momento presente, a memória pode se misturar com a imaginação, com a possibilidade de o ator manipular esses sentimentos para o que for mais adequado ao personagem.

Greve (2019) reforça que o instrumento de trabalho do ator é o próprio ator, corpo e voz, psicológico e afetivo, diferentemente de um músico ou um poeta. O ator é artista e instrumento. A técnica da memória afetiva incentiva o ator a viver a situação do personagem investigando relações com as suas próprias emoções. Quanto maior o domínio do ator das suas capacidades corporais e psicológicas, maiores serão as possibilidades para a construção de um personagem. Com a memória afetiva, o ator foge de uma representação apenas física e externa, e constrói níveis emotivos para o personagem. Stanislavski propõe, assim, uma dialética: o ator precisa estar entregue às suas emoções e ter domínio sobre elas, sobre o sentimento e as suas ações, e ao mesmo tempo racionalizar as emoções neste processo. O ator, enquanto ator e observador, exercita uma dupla consciência. Nesse contexto, a autora cita 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.” (Greve, 2019). Isso exige um controle do ator sobre si mesmo, sabendo analisar as emoções e utilizá-las no processo criativo.

Greve (2019) recorre a Sharon Marie Carnicke, que propõe uma leitura sobre a aplicação da memória afetiva no cinema. Carnicke cita situações muito particulares da produção cinematográfica como gravar cenas fora de ordem, não ter o companheiro em

cena para contracenar, ou, ainda, quando atua no vazio para um cenário ou personagem que será composto por efeitos especiais. Segundo Carnicke, a técnica da memória afetiva se mostra extremamente valiosa e ampara o ator nessas circunstâncias.

Outro ponto importante, ressaltado por Carnicke na exposição de Greve (2019), refere-se a um paradoxo que se estabelece na atuação cinematográfica em relação à hierarquia. Enquanto o sistema Stanislavski defende que o ator deve ter liberdade para a criação, na produção cinematográfica, ele estará subordinado às decisões do realizador. Diferentemente do teatro, quem faz a escolha final, em relação à interpretação do ator, é o realizador, na montagem. Estabelece-se, assim, uma relação em que o trabalho do ator que é visto na tela não pode se dissociar do trabalho do realizador. Assim, Greve (2019) observa que quanto mais o ator souber da história e do estilo que o realizador pretende imprimir no filme, mais ele poderá contribuir criativamente e trabalhar com base nas premissas estipuladas pelo realizador.

Ou seja, no processo cinematográfico, ator e diretor são absolutamente interdependentes. Nesse sentido, podemos concluir que um conhecimento mútuo e mais aprofundado da direção em relação à atuação, e vice-versa, poderia auxiliar ainda mais o processo de ambos (Greve, 2019).

Percebe-se, assim, a importância de um domínio do realizador por parte do trabalho do ator e, da mesma forma, do entendimento do ator em relação aos objetivos estéticos e da linguagem que será apropriada pelo realizador. O experimento realizado no presente estudo, no tocante à direção de atores, foi amparado pelos conceitos do sistema de Stanislavski, utilizando as técnicas de atenção, criação, imaginação, verdade/fé cênica e memória afetiva. Além dessas técnicas, considerou-se, ainda, o conceito hierárquico e de troca criativa entre ator e realizador, proposto por Strassberg. No capítulo seguinte discorrem-se sobre o experimento realizado, suas motivações e objetivos, e analisam-se, ainda, as informações coletadas em pesquisa qualitativa e quantitativa.

A EXPERIÊNCIA

O objetivo deste capítulo é apresentar a experiência proposta pelo presente estudo, realizada com base nos parâmetros do suposto experimento original de Kuleshov. Pretende-se expor os propósitos e desenvolvimento do projeto, desde a ideia

até a sua execução. Ainda, serão analisados os dados coletados para esta dissertação, com o propósito de identificar como o espectador é impactado e tem as suas emoções provocadas/conduzidas por meio da interpretação de atores e se as premissas do Efeito Kuleshov permanecem válidas.

O princípio desse experimento foi provocado e proporcionado pela disciplina Atelier de Televisão, orientada pelo Professor Luís Gouveia Monteiro no mestrado, em 2020. A proposta da unidade curricular consiste em exposição teórica por parte do professor e na produção de um objeto fílmico de temática livre, em trabalho individual dos estudantes. O Efeito Kuleshov foi um dos temas desenvolvidos em aula pelo professor, em que foram apresentadas as devidas observações sobre a falta de elementos que comprovam e validam a experiência original, com o propósito de apresentar a pesquisa de Kuleshov em relação à produção de sentido com base no corte.

Outros autores e cineastas, também, foram visitados como Eisenstein e Hitchcock. Hitchcock propôs uma experiência baseada no Efeito Kuleshov, porém, diferentemente do experimento russo, os vídeos apresentam três planos e duas variações. O próprio Hitchcock é quem atua, e seus vídeos foram montados da seguinte maneira e nesta ordem: 1) um plano do Hitchcock dito neutro; 2) em uma versão, um plano com uma mulher brincando com uma criança e na outra, uma mulher de biquíni; 3) finaliza com o plano de Hitchcock que reage com um sorriso.

As sequências propostas por Hitchcock são facilmente encontradas no YouTube, estão disponíveis em canais especializados em cinema, e acompanham um trecho de uma entrevista do próprio cineasta explicando a razão do experimento. Para Hitchcock, na primeira versão, em que ele olha para uma mulher com um bebê e sorri, o espectador percebe o personagem como um senhor simpático. No momento em que se altera o plano do meio por uma mulher de biquíni, o sorriso dele passa a dar outro significado para o seu personagem, que agora se torna um sujeito libidinoso para o espectador.

Na entrevista, Hitchcock define a montagem como “cinema puro” (MediaFilmProfessor, 2011) e defende que com uma simples mudança de um plano no encadeamento das imagens pode alterar completamente o sentido para o espectador.

Tanto no Efeito Kuleshov quanto no experimento de Hitchcock, observa-se que há uma alteração na sequência e na substituição de uma cena, mas não na interpretação dos atores. No experimento de Kuleshov, Mousjkine aparece em todas as versões com o

mesmo plano, o *close* com a expressão dita neutra, conforme exposto anteriormente. A experiência proposta por Hitchcock tampouco apresenta uma variação na atuação. Nas duas versões, o primeiro plano que aparece no vídeo é o *close* em Hitchcock, exibindo a expressão dita neutra do cineasta. Após a cena da mulher com a criança, em uma versão, e a mulher de biquíni, na outra, segue a reação de Hitchcock com um sorriso.

Os dois experimentos intercedem, com muita eficiência, a favor da montagem e do encadeamento das imagens como produção de sentido. Porém, em ambos os casos, a interpretação de atores não é observada como fator relevante para compor significado ao espectador. Seria a interpretação de atores capaz de conduzir o espectador e produzir diferentes sentidos para o mesmo objeto com base na atuação assim como a montagem?

Para buscar alternativas a essa pergunta, com a concordância do Professor Gouveia Monteiro, iniciou-se a produção dos vídeos que foram exibidos no primeiro experimento. Ciente da importância da interpretação de atores para a experiência, o primeiro passo foi a escolha da atriz. Martina Pilau é uma atriz brasileira, com experiência em teatro e em diversos formatos do audiovisual, que se mostrou interessada e disponível para participar do projeto. Assim, em reunião inicial com a atriz, foram apresentados os objetivos e a concepção da experiência. Definiu-se, portanto, que seriam produzidas três versões do mesmo vídeo, com três diferentes interpretações da atriz.

Todas as sequências apresentam três planos. Os dois primeiros planos são os mesmos nas três: um plano médio de uma mulher sentada atrás de uma mesa, olhando para uma foto, seguido do ponto de vista dela, um plano detalhe da foto de um homem. A mudança ocorre no terceiro e último plano, na interpretação da atriz que varia entre positiva, negativa e neutra. Os três vídeos e os seus respectivos planos que os diferem têm exatamente o mesmo tempo de duração.

Para tanto, o conceito hierárquico, proposto por Strassberg, foi empregado, oportunizando um diálogo aberto entre a realização e a atriz, ampliando as capacidades criativas de ambos. Desde o princípio, a atriz teve conhecimento dos objetivos da experiência, das diferentes interpretações que teria de realizar e da concepção da realização no que refere à atuação. Da mesma forma, teve liberdade para expor as suas ideias para compor as diferentes ações.

As técnicas do sistema de Stanislavski foram amplamente investigadas e aplicadas na direção de atores. A atenção foi a primeira a ser observada. O foco da atriz em relação às circunstâncias dadas, a cena que seria desenvolvida: uma mulher olha para uma foto de um homem e reage a ela. A criação e a imaginação, então, foram estimuladas pela realização. Quem é essa mulher? Por que ela está ali olhando para essa foto? Quais as possibilidades para concepção da personagem? A partir disso, foi trabalhada a fé cênica. A atriz precisava acreditar nas ações da personagem, na verdade da cena. Uma vez que essas técnicas foram utilizadas e ampararam a construção da personagem, a atriz pôde, assim, se concentrar na memória emotiva, que seria o principal recurso utilizado na direção de atores.

Para compor a atuação positiva, a atriz foi orientada a resgatar uma memória de alguém que fez bem a ela, uma pessoa boa com quem ela teve ou tem uma boa relação. A atuação negativa foi conduzida por meio de uma memória de alguém com quem ela não tem afinidade, que fez e que ainda poderia fazer algo de ruim a ela. A reação dita neutra, por sua vez, não recorreu a nenhuma memória afetiva. Procurou-se estabelecer uma neutralidade dita total da máscara. As orientações à atriz foram muito precisas e estão expostas no objeto fílmico, disponível no YouTube. (ColetivoLIEGE, 2020).

Outro fator muito relevante, em relação à direção de atores, foi uma proposta da realização, compartilhada pela atriz, de uma atuação que buscasse o que se intitula nesta dissertação de “estado mínimo da ação”. A atriz precisou utilizar as suas capacidades fotogênicas, e domínio da sua expressão facial, para encontrar pequenas nuances na sua interpretação. Os gestos do seu rosto, tomado pelo grande plano, foram sutis, porém, precisos, evitando os excessos. Stanislavski (2010) demonstrou a sua preocupação com os exageros na interpretação: “será que tem de fazer todo esse esforço no simples ato de olhar para alguma coisa? Menos, menos! Muito menos esforço! Relaxe! Mais...!” (Stanislavski, 2010, p.113). Assim, procurou-se encontrar esse estado mínimo da ação, que fosse capaz de passar as emoções da cena sem recorrer a exageros e clichês da interpretação.

Essa atenção em relação ao excesso na interpretação está presente, inclusive, em Hamlet, um dos maiores clássicos da história do teatro. Hamlet orienta o grupo de atores que representará a cena do assassinato do seu pai da seguinte maneira:

tem a bondade de dizer aquele trecho do jeito que eu ensinei, com naturalidade. Se encheres a boca, como costumam fazer muitos dos nossos atores, preferira

ouvir os meus versos recitados pelo pregoeiro público. Não te ponhas a serrar o ar com as mãos, desta maneira; sê temperado nos gestos, por que até mesmo na torrente e na tempestade, direi melhor, no turbilhão das paixões, é de mister moderação para torna-las maleáveis. Oh! Dói-me até o fundo da alma ver um latagão de cabeleira reduzir a frangalhos uma paixão, a verdadeiros trapos [...] Dá gana de açoiar o indivíduo que se põe a exagerar no papel de Termagante e que pretende ser mais Herodes do que ele próprio. Por favor, evita isso. [...] Também não é preciso ser mole demais; que a discrição te sirva de guia; acomoda o gesto à palavra e a palavra ao gesto, tendo sempre em mira não ultrapassar a modéstia da natureza, porque o exagero é contrário aos propósitos da representação, cuja finalidade sempre foi, e continuará sendo, como que apresentar o espelho da natureza, mostrar à virtude suas próprias feições [...] O exagero ou o descuido, no ato de representar, podem provocar riso aos ignorantes, mas causam enfado às pessoas judiciosas, cuja censura deve pesar mais em tua apreciação do que os aplausos de quantos enchem o teatro (Shakespeare, 1603, p.88 e 89).

Esse trecho traz a concepção de uma atuação que não é guiada por clichês ou por exageros, pelo contrário, sugere que o ator encontre a naturalidade em cena. Há muitos pontos de contato entre o sistema de Stanislavski e o que Shakespeare defende na fala de Hamlet: a busca pela naturalidade; os gestos, que devem ser preenchidos por um objetivo do personagem e não apenas pela palavra; a relação de como o exagero em cena pode fazer com que o espectador se desinteresse; o cuidado com o ego dos atores, que, muitas vezes, desejam mais destaque do que o próprio personagem; encontrar o ponto certo da interpretação que a cena exige.

Portanto, a partir de uma direção de atores que trabalhou amparada pelos conceitos do sistema de Stanislavski, explorando as capacidades fotogênicas da atriz e encontrando o estado mínimo da ação, foram concebidas as três versões do vídeo. A experiência foi realizada em 2020, em auditório da FCSH, com estudantes de licenciatura em comunicação como grupo focal. Gentilmente, o Professor João Guerra cedeu um espaço ao final da sua aula e os estudantes que espontaneamente manifestaram interesse em participar permaneceram para o experimento.

Os estudantes foram divididos em três grupos. Cada grupo assistia a uma versão do vídeo e respondia um questionário (Apêndice A) sem a presença dos outros grupos na sala. Ao primeiro grupo foi projetada a versão com a reação positiva da atriz, o segundo acompanhou a montagem com a reação negativa e o último assistiu à variação com a máscara dita neutra. Ainda que tenha sido realizado em caráter informal, com uma pequena amostragem e sem um rigor estatístico na análise, algumas considerações importantes foram observadas.

Segundo o primeiro grupo, o homem da foto era uma pessoa boa e tinha um bom relacionamento com a personagem feminina. O segundo grupo observou o personagem masculino como uma má pessoa, e que a relação entre os dois era ruim. O terceiro grupo verificou uma ausência de relação entre os dois e um olhar vazio da personagem feminina. Todas essas considerações foram registradas em objeto fílmico, além do questionário preenchido individualmente.

A diferença de idade entre as duas personagens, entretanto, foi observada como elemento restritivo para o espectador. Os três grupos referiram esse aspecto, limitando a relação dos dois a um contexto familiar, sendo a personagem masculina, em alguns casos, atribuída como pai ou tio da personagem feminina. Não foi cogitada uma relação amorosa ou de amizade, por exemplo.

A partir desse primeiro experimento, decidiu-se organizar, então, uma nova experiência, com o objetivo de ampliar o número de participantes e observar com maior rigor os dados coletados. O questionário (Apêndice B) e a dinâmica da experiência foram desenvolvidos juntamente aos Professores Luís Gouveia Monteiro, Jacinto Godinho e Joana Malta, e o investigador deste trabalho, atentando para uma maior solidez estatística.

Além dos vídeos produzidos pelo investigador, decidiu-se por exibir, também, os supostos vídeos do experimento original de Kuleshov, a fim de compreender se as premissas do Efeito Kuleshov permanecem válidas.

A dinâmica da experiência se constitui em dividir os participantes em quatro grupos. O primeiro entra no auditório e assiste à primeira sequência de vídeos, responde ao questionário e não sai mais do auditório. O segundo grupo, então, ingressa para assistir à segunda sequência e responder o questionário, assim como o primeiro grupo. E assim, sucessivamente, com os outros dois grupos.

Considerando a questão relativa à diferença de idade entre os dois personagens, observada na primeira experiência, decidiu-se por alterar a montagem para uma foto de um homem da mesma faixa etária da atriz. Entretanto, duas versões foram editadas com uma disparidade na idade dos personagens. No total, realizaram-se cinco variações nas sequências de vídeo. O primeiro grupo assiste à reação negativa da atriz e o vídeo do Kuleshov, composto pelo *close* do ator e o prato de sopa. O segundo grupo assiste à montagem com a reação positiva da atriz e a montagem de Kuleshov com o *close* do

ator e a mulher no divã. O terceiro grupo observa a reação dita neutra da atriz e a montagem do Kuleshov com a criança no caixão. Para o quarto grupo, são exibidas duas sequências. Uma com a atriz e a reação dita neutra a uma foto de um homem mais velho, e a montagem de Kuleshov com o *close* do ator e a imagem de um homem com uma arma, e outra com a reação dita neutra da atriz a uma foto de um menino adolescente, e da sequência do Kuleshov, apenas o *close* do ator.

Até então, foram realizados três experimentos nesse formato, dois com grupos de estudantes de comunicação da Universidade Nova de Lisboa, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), em auditório da própria faculdade, e um com um grupo de idosos. Pretende-se, em futuro próximo, ampliar o grupo focal. Para tanto, estão programadas experiências a serem realizadas com crianças e estudantes de ciências exatas. As crianças farão um contraponto com os idosos, ampliando a diversidade entre a faixa etária dos participantes. Enquanto a análise comparativa entre estudantes de ciências e de comunicação tem o objetivo de verificar se há alguma alteração nos dados, considerando as diferentes linhas de estudo.

Portanto, a análise completa dos dados, com todas as possibilidades que o questionário proporciona, será desenvolvida com base em um número maior e mais plural de participantes, objetivando uma maior relevância estatística. Este estudo será retomado no âmbito acadêmico. As experiências realizadas foram registradas, também, em formato audiovisual e as próximas igualmente serão gravadas, objetivando a produção de um objeto fílmico ao final do processo.

Para o presente estudo, serão considerados os questionários referentes aos estudantes de comunicação da FCSH, restringindo a um grupo coeso em termos de faixa etária e conhecimento em relação ao audiovisual. Serão consideradas, apenas, as respostas iniciais de cada grupo, ou seja, referentes à primeira sequência de vídeos assistida, representando o primeiro contato do espectador com a experiência.

Os parâmetros estatísticos e análise dos dados consideram as perguntas propostas na introdução: qual seria a compreensão do espectador em um experimento em que o objeto observado por um ator se mantivesse sempre o mesmo e a variação acontecesse na interpretação desse ator? O quanto o espectador é influenciado, conduzido, amparado, provocado pela interpretação dos atores e não apenas pela montagem? Será observado, ainda, se as premissas do Efeito Kuleshov permanecem

válidas, um século após a suposta experiência original, com um espectador muito mais habituado às imagens cinematográficas.

Conta-se um número total de 39 participantes, divididos em quatro grupos: doze entrevistados no Grupo 1, doze no Grupo 2, onze no Grupo 3 e quatro no Grupo 4. Verificou-se uma faixa etária predominante entre os 20 e 29 anos, com representação de 86,7%. Houve uma maioria significativa de estudantes de cinema, alcançando 89,5% dos entrevistados.

Em relação à exposição dos dados coletados, referentes à validade do Efeito Kuleshov, com base nas versões dos supostos vídeos da experiência original, cada grupo associou, livremente, uma palavra ao olhar do ator, em questionário individual. O Grupo 1 assistiu ao vídeo com a montagem que traz o prato de sopa antecedendo o close do ator. 33% dos entrevistados associaram o olhar do ator às palavras fome e/ou apetite, sendo mencionadas em quatro questionários. A palavra desejo foi recorrida duas vezes, com representação de 17%. Os termos desejo de comer, comida e ganância apareceram uma vez cada, o que representa 8% das respostas dos entrevistados, e, somados, estes equivalem a 24%. O Grupo 2, por sua vez, acompanhou a projeção da versão com a imagem da mulher no divã. A palavra desejo foi citada cinco vezes, representando 42% dos entrevistados. Os termos desafio, interesse e confiança foram mencionados uma vez cada, o que representa 8% para cada ocorrência das palavras. A projeção para o Grupo 3 trouxe a montagem com a imagem da criança no caixão. Observa-se uma inconstância nas respostas, entretanto, a palavra mais recorrente é indiferença com três citações, representando 27% dos entrevistados. Os termos luto e curiosidade aparecem duas vezes, ambos com 18% de representação para cada palavra. O Grupo 4 se atentou para a versão com a cena do homem apontando uma arma de fogo. A expressão “não estava preparado” e as palavras preparado e medo foram citadas uma vez cada, com 25% de representação para cada termo.

Com o objetivo de perceber o quanto a interpretação de atores pode ser determinante na cognição do espectador, observaram-se os dados coletados referentes aos vídeos de produção do investigador, com a atuação da atriz. Cada grupo associou, livremente, uma palavra ao olhar da personagem feminina. Assinalou se há ou não uma relação entre eles, designada, espontaneamente, em uma palavra que a representa e, por fim, se o personagem masculino foi simpático ou antipático, em questionário individual.

O Grupo 1 assistiu à sequência com a reação negativa da atriz à foto do homem. Sobre qual informação fornece o olhar da personagem feminina, a palavra tristeza foi mencionada três vezes, representando 25% das respostas. Os termos dor e melancolia foram citados duas vezes cada, o equivalente a 17% para cada menção. Verificou-se, ainda, a ocorrência das palavras sofrimento e saudade, com uma citação cada. A respeito da relação entre as duas personagens, a palavra romântica foi mencionada seis vezes, o equivalente a 50% das respostas. A palavra amorosa apareceu em quatro respostas, representando 33% dos questionários. 83% dos entrevistados consideraram o personagem masculino antipático.

O Grupo 2 acompanhou a versão com a reação positiva da atriz à foto. A palavra saudade apareceu em cinco respostas em associação ao olhar da personagem feminina, representando 42% das respostas. Nostalgia foi citada quatro vezes, o equivalente a 33% dos entrevistados. A relação entre as duas personagens obteve três respostas por meio da palavra amizade, representando 25% dos questionários. Com o mesmo número de menções, a palavra amorosa e/ou romântica também representou 25% dos entrevistados. O termo familiar apareceu duas vezes, com representação de 17%. O personagem masculino foi considerado simpático por 75% dos entrevistados.

Para o Grupo 3, foi projetada a sequência com a reação dita neutra da atriz. As respostas relacionadas à informação que fornece o olhar da personagem feminina apresentaram uma maior diversidade em relação aos Grupos 1 e 2. As palavras rancor e reflexão apareceram duas vezes cada, representando 18% dos entrevistados para cada menção. As palavras indiferença, preocupação, tristeza, choque, dúvida, raiva e ressentimento tiveram uma ocorrência cada, representando 9% para cada termo. Sobre a relação entre as duas personagens, a palavra amorosa apareceu duas vezes, representando 18% das respostas. Os termos namorados, conjugal, romântica, familiar e profissional, foram citados uma vez cada, com representação de 9% para cada uma. 64% dos entrevistados do Grupo 3 consideraram o personagem masculino antipático, enquanto 36% simpático.

Já o Grupo 4 assistiu à montagem da reação dita neutra da atriz com a foto do homem mais velho. Para 50% dos entrevistados, o olhar da personagem feminina transmitiu medo, com duas citações. As palavras trauma e tristeza tiveram uma ocorrência cada, o equivalente a 25% das respostas. A relação entre os dois personagens, para 50% dos participantes, associou-se a um vínculo amoroso ou

conjugal, com uma citação para cada palavra. Os outros 50% dividiram-se entre os termos familiar e distância, com uma ocorrência cada. Houve uma divisão exata, também, sobre como o Grupo 4 percebeu o personagem masculino, 50% classificaram-no como simpático e 50% como antipático.

Ainda que seja uma amostragem pequena, observou-se um padrão razoável nas análises apresentadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisaram-se, primeiramente, os dados coletados referentes aos vídeos que trouxeram as variações na interpretação da atriz. O Grupo 1, que assistiu à reação negativa, associou, em 100% dos casos, o olhar da atriz a palavras como melancolia, dor, tristeza repulsa, sofrimento e mágoa. Esses termos estão diretamente ligados à indicação que a atriz recebeu na direção de atores: “a motivação é uma lembrança negativa. É uma pessoa que te fez mal. É uma má pessoa e que ainda pode te fazer algum mal ao longo da vida” (ColetivoLIEGE, 2020). A grande maioria, representada por 83% dos entrevistados, observou o personagem masculino como antipático. Ou seja, a percepção do espectador, em relação ao personagem masculino, acompanhou as motivações da atriz para compor a cena.

O Grupo 2, que acompanhou a reação positiva da atriz, recorreu, em 92% dos casos, a palavras como saudade, nostalgia, ternura e contente. A compreensão do espectador foi ao encontro da orientação recebida pela atriz: “motivação de uma lembrança boa. Essa pessoa é alguém que te fez bem, tu tens uma boa recordação dela, talvez vocês ainda vão se encontrar” (ColetivoLIEGE, 2020). 75% dos entrevistados consideraram o personagem masculino simpático, acompanhando, novamente, a indicação da direção de atores para a atriz.

Estas duas cenas foram trabalhadas com base na memória afetiva construída pela atriz por meio de uma indicação muito simples e direta da direção de atores. Houve um trabalho anterior à gravação, de construção de personagem, que passou pelas ferramentas visitadas do Sistema Stanislavski e do conceito hierárquico de Strassberg. Esse trabalho prévio da direção de atores permitiu à atriz acessar, de forma mais objetiva, a memória afetiva durante a filmagem. “Se tiverem matéria emocional assim

tão viva e fácil de despertar, acharão simples transferi-la ao palco e representar uma cena análoga à experiência que tiveram na vida real.” (Stanislavski, 2010, p.226). Observou-se, de maneira expressiva, por meio dos dados obtidos, que a percepção do espectador acompanhou diretamente a concepção da direção de atores e o trabalho da atriz.

Assim, com base na análise desses dados, é possível observar que o espectador pode ter as suas emoções conduzidas pela interpretação de atores. Evidencia-se, ainda, um intervalo bem definido para a cognição do espectador em relação às duas cenas.

Os dados coletados dos Grupos 3 e 4 apresentaram uma multiplicidade maior nas respostas. A indicação que a atriz recebeu foi para não recorrer a nenhuma emoção: “por último, vamos fazer uma neutra. Sem nenhuma motivação, buscando uma neutralidade total da máscara” (ColetivoLIEGE, 2020). Observou-se, portanto, que a falta de definição, em relação à motivação da atriz, causou uma imprecisão também nos dados coletados. Não se percebe uma diferença significativa entre os resultados das pesquisas dos dois grupos, no tocante à relação dos dois personagens. Nem mesmo a mudança da foto do homem da mesma idade pelo homem mais velho apresentou algum desequilíbrio. O Grupo 3 associou os dois personagens a uma relação amorosa e conjugal, representando 55% dos entrevistados, número muito próximo obtido pelo Grupo 4, de 50%. Verificou-se o meso padrão para a percepção do espectador em relação à simpatia do personagem masculino.

As palavras associadas ao olhar feminino, porém, diferiram ligeiramente. O Grupo 3 referiu-se a termos como rancor, tristeza, ressentimento, dúvida, preocupação, reflexão e indiferença. Já o Grupo 4, a medo, trauma e tristeza. Enquanto o Grupo 4 apontou, apenas, para termos de cunho negativo, o Grupo 3, ainda, propõe palavras mais tênues como dúvida e indiferença. Nesse caso, é possível que a foto do homem mais velho tenha causado essa sensação no espectador. Entretanto, observou-se as palavras dúvida e indiferença atribuídas a uma interpretação dita neutra. Mais uma vez, a direção de atores teve influência direta na percepção do espectador.

As variáveis referentes aos dados coletados podem ser atribuídas ao aspecto fotogênico das imagens. Tanto a personagem feminina quanto os personagens masculinos têm características e traços físicos que revelam alguma informação para o espectador. Para Epstein (2012), nesse sentido, o próprio espectador encerra o movimento das imagens, propondo uma relação de pensamento e criação. Ou seja, o

espectador tem uma necessidade de fazer associações que recorrem às suas próprias vivências e emoções para codificar as imagens. Assim, a própria *fisiognomia* dos atores/personagens provoca sensações no público, e, sem o direcionamento da direção de atores, percebe-se o quão amplo pode ser o intervalo interpretativo do espectador.

Outro dado pertinente, observado na pesquisa, aponta para 92,1% de todos os participantes dos quatro grupos afirmarem que há uma relação entre os dois personagens. Ou seja, independentemente da reação da atriz, a partir do encadeamento das imagens, o espectador associou diretamente a uma relação entre eles. Da mesma forma, os dados coletados, referentes aos vídeos projetados do Efeito Kuleshov, apresentam esse mesmo paradigma. O Grupo 1 assistiu à versão com o prato de sopa e associou o olhar masculino, em 75% dos casos, a palavras como fome, comida e desejo. O Grupo 2 destacou-se em relação ao termo desejo, com representação de 42%. Verificaram-se, ainda, as palavras interesse, confiança e desafio. O Grupo 3 acompanhou a versão com a imagem da criança no caixão, e relacionou-se com palavras como indiferença, em 27% das respostas, luto com 18% e curiosidade, também, com 18%. E o Grupo 4, que assistiu à versão com a cena do homem com uma pistola, referiu-se aos termos não estava preparado, preparado e medo, com 25% de representação cada. Portanto, há uma relação direta a respeito da percepção do espectador com base no encadeamento das imagens.

Mesmo em relação ao Grupo 3, que apresenta uma maior diversidade nas respostas, ainda assim, as palavras relacionam-se à imagem que está montada juntamente ao *close* do ator.

É possível afirmar, por conseguinte, que a análise dos dados referentes ao Efeito Kuleshov revelam que as premissas estabelecidas pelo cineasta permanecem válidas. O espectador associou, diretamente, o olhar de Mousjkine à imagem que o precedia. A montagem se estabelece, assim, por meio da sua forma e natureza, como linguagem própria do cinema e como produção de sentido.

Assim, os conceitos propostos por Eisenstein foram evidenciados no experimento. “A montagem, então, como paradigma geral do cinema, também sinalizava, para o autor, um procedimento de *pensar por imagens*, ou seja, a elaboração de um raciocínio pelo encadeamento das imagens” (Batista Jr., 2017). Percebeu-se, em relação aos dados coletados, essa relação direta de pensar as imagens, como propõe Eisenstein, tanto para o espectador quanto para a realização.

Portanto, ainda que seja uma amostragem pequena e de um grupo específico composto por estudantes de cinema em sua maioria, os dados coletados contribuíram para uma reflexão acerca do poder do trabalho do ator e da montagem cinematográfica na cognição do espectador. Sugerem-se futuras pesquisas acadêmicas, com o objetivo de complementar as questões apresentadas nesta dissertação, por meio de novas pesquisas e da multiplicidade de olhares.

REFERÊNCIAS

- Alle, M. F. (2019). La literatura del partido. El realismo socialista entre el arte y la política. *452ºF. Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (20), 166–186. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/21631>.
- Amorim Filho, O. B. (2008). Literatura de explorações e aventuras: as "Viagens Extraordinárias" de Júlio Verne / Littérature de explorations et aventures: Les "Voyages Extraordinaires" de Jules Verne. *Sociedade & Natureza*, 20(2). <https://seer.ufu.br/index.php/sociedadnatureza/article/view/9445>.
- Andrade, H. F. De. (2010). O realismo socialista e suas (in)definições. *Literatura e Sociedade*, 152-165.
- Aristóteles (2010). *Sobre a Alma*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Aristóteles. (2013). *Tratado Sobre a Alma – Tomo I*. São Paulo: WMF Fontes, 1ª edição.
- Baña, M. (2017). Como narrar a história da Revolução Russa no seu centenário? *Estudos avançados* 31(91), 55-66.
- Benjamin, W. (1936). A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada (50 exemplares). *Biblioteca escola superior de teatro e cinema*.
- Benjamin, W. (2010). *Magia e Técnica, Arte e Política*. Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Bértolo, J., & Medeiros, M. (2020). Os fantasmas da fotografia e do cinema. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (53).
- Bezerra, A. P. (2015). Verdade na Cena, verdade na vida: Boal e Stanislavski. *Revista brasileira de estudos da presença*, 5(2) 413-430.
- Biassio, V. A., & Dittrich, A. (2018). Análise do Comportamento e Cinema: Avaliação das evidências do Efeito Kuleshov e interpretação dos processos comportamentais envolvidos. *Revista Perspectivas*. 9(2), 186-195.
- Carneiro, L. M. (2012). A atenção em A preparação do ator de Stanislávski. *Sala aberta*, 12(2), p.122-133.
- Carvalho, F. R. & Carnicke, S. M. (2021). Stanislávski: sem censura nem cortes. *Urdimento*, 1(40), 1-31.
- Coccia, E. (2018) *A vida das Plantas, uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbarie.

- ColetivoLIEGE (2020). [Vídeo]. Youtube. *Efeito 2020*.
https://www.youtube.com/watch?v=FaJFL_gXumA
- Cooke, Grayson. (2009). We Had Faces Then: Sunset Boulevard and the Sense of the Spectral. Grayson Cooke. 26. <https://doi.org/10.1080/10509200600737762>.
- Costa, J. M. D. & Nascimento, V. D. Do. (2017). Paradigma tecnológico e guerra: a importância da inovação para o poder de combate. *Revista da Escola Superior de Guerra*, 32(65), 61-74. <https://doi.org/10.21826/01021788326503>.
- Deleuze, G. (1983). *Cinema I. A imagem-movimento*. Les Éditions de Minuit. São Paulo: Editora Brasiliense S.A. Tradução Stella Senra.
- Deleuze, G. (1983). *Cinema I: a imagem-movimento*. Editora brasiliense.
- Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo: cinema 2*. Editora brasiliense.
- Deleuze, Gilles. (1990). *Cinema: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Epstein, J. (1926). Le Cinématographe vu de l'Etna (1926). In Keller, S. & Paul, J. N. (eds.), *Jean Epstein* (287-310). Amsterdam University Press.
- Epstein, J. (2012). *Critical Essays and New Translations*. Amsterdam University Press.
- Godard, J. (Diretor). (1960). *Acossado*. [Filme] França. 01h 30min.
- Greve, S. (2018). Memória afetiva & ações físicas: apropriações do teatro ao cinema. *Olhares* 6, 42-51.
- Guimarães, P. M. (2016). No rosto, lê-se o homem: a fisionomia no cinema. *Significação*. 43(46), 85-105.
- Guimarães, P. M. (2016). O rosto do ator: da expressão fotogênica ao reflexo externo. *Revista sala preta*. 16(2), 220-232.
- Imenta, A. V. (2016). Memória visual e imaginação criadora nas estradas de Kiarostami. *Revista Ibero-Americana De Estudos Em Educação*, 11(2), 726-745. <https://doi.org/10.21723/RIAEE.v11.n2.p726>
- Junior, N. B. (2017). Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein. *Lutas Sociais*, 21(39), 64-76. <https://doi.org/10.23925/ls.v21i39.35878>
- Kiarostami, A (2004). As estradas de Kiarostami 1978-2003 e Dias ou três coisas que sei sobre mim. In: Kiarostami, A. Abbas Kiarostami. Cosac & Naify. (p.02-71).
- Lopes, C. L. R., Garcia, M. V. R., de Assumpção, T. A. A. (2020). As revoluções industriais e o surgimento do proletariado urbano. *Brasil para todos*, 1(8), 22-26.

- Lopes, R. C. (2020). O senso comum em livros didáticos de sociologia . *REVES - Revista Relações Sociais*, 3(3), 0189–0206. <https://doi.org/10.18540/revesv13iss3pp0189-0206>
- Maia, L. P. (2010). O conceito de verdade na interpretação realista para o Teatro, a partir de algumas conceituações referenciais do Sistema de Interpretação de Constantin Stanislavski. *Abrace*, 11(1).
- Maia, V. I. (2010). Administração científica e clássica: a visão dos homens que construíram a base da gestão organizacional moderna. *SynThesis Revista Digital FAPAM*. 2(2), 85-98.
- MediaFilmProfessor. (2011, July 01). *Develop a theoretical framework in three steps* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=96xx383lpil&t=2s>
- Merzeau, L. (2003). De la photogénie. *Gallimard*, 15, 199-206.
- Merzeau, L. (2003). De fotogenia. *Os cadernos de mediologia*, 1 (1), 199-206. <https://doi.org/10.3917/cdm.015.0199>.
- Moore, R. (2021). A Different Nature. In Keller, S. & Paul, J. N. (eds.), *Jean Epstein* (177-194). Amsterdam University Press.
- Morin, E. (2014). *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. É realizações editora.
- Moschkovich, D. F. G. (2017). Stanislávski em outubro.
- Moura, E. (2001). *50 anos luz: câmera e ação* (2.^a Ed.). Editora SENAC.
- Neves, J. G., Krüger, V. de L. G., & Frison, L. M. B. (2019). Ensaio sobre o comportamento: entre ciência, filosofia e educação. *ETD - Educação Temática Digital*, 21(2), 459–478. <https://doi.org/10.20396/etd.v21i2.8651314>
- Odin, R. (2016). The Concept of the Mental Screen: The Internalized Screen, the Dream Screen, and the Constructed Screen Chapter. In Chateau, D. & Moure, J. (eds.), *Screens book* (176-185). Amsterdam University Press.
- Prince, S. & Hensley, W. E. (1992). The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment. *Cinema Journal*, 31(2), pp. 59-75.
- Resende, A.C. de F. (2014). Expressionismo Alemão no cinema atual: contexto histórico, artístico e influências. *PÓS: Revista Do Programa De Pós-graduação Em Artes Da EBA/UFMG*, 17-26. <http://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15650>
- Sakurai, R., & Zuchi, J. D. (2018). As revoluções industriais até a indústria 4.0. *Revista Interface Tecnológica*, 15(2), 480–491. <https://doi.org/10.31510/infa.v15i2.386>

- Stanilavski, C. (2010) *A preparação do ator (27 ed.)*. Civilização Brasileira.
- Teixeira, I. (1998). Fortuna critica 2: Formalismo Russo. *Cult*, 36.
- Trindade, C.A. de M. (2016). Alguns Apontamentos Sobre a Acção dos Neurônios-Espelho, o Efeito-Kuleshov, e uma Instalação de Martin Arnold. In J. da Silva Ribeiro, C.E. Viana & D. Maciel (Coords.), *Encontros de Cinema: 5 conferência Internacional de Cinema de Viana 2016*. (pp. 30-39). Ao norte – Associação de Produção e Animação Audiovisual.
- Tylor, E. B. (1871). *Primitive Culture: Researchers into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom*. London: John Murray.
- Virginas, A. (2018). On the role of diegetic electronic screens in contemporary european films. *Acta univ. Sapientiae*, 15, 87-102.
- Wilder, B. (Diretor). (1950). *Sunset Boulevard* [Filme] Estados Unidos. 01h 50min.

APÊNDICE A

Questionário do experimento 01

Lisboa, 20 de novembro de 2020.

EXPERIMENTO NÚMERO _____

1) Qual o sentimento/sensação que esse vídeo passa para si?

2) Qual a relação entre a mulher e o homem da foto?

3) O homem da foto é uma pessoa boa ou má?

Obrigado.

APÊNDICE B

Questionário do experimento 02

INQUÉRITO: O QUE É UM OLHAR?

GRUPO 1

- Idade:
- Género: F __ M __ Não-binário __
- É estudante de cinema/televisão: SIM __ NÃO __

1.1

- O que é que nos diz/que informação fornece o olhar da personagem (feminina)? _____
- Existe alguma relação entre as duas personagens? _____ Qual? _____
- A personagem masculina é: simpática __ antipática __
- A personagem feminina é: simpática __ antipática __

1.2

- O que é que nos diz/que informação fornece o olhar da personagem?
- _____

2.1

- O que é que nos diz/que informação fornece o olhar da personagem (feminina)? _____
- Existe alguma relação entre as duas personagens? _____ Qual? _____
- A personagem masculina é: simpática __ antipática __
- A personagem feminina é: simpática __ antipática __

2.2

- O que é que nos diz/que informação fornece o olhar da personagem (masculina)?
- _____

3.1

- O que é que nos diz/que informação fornece o olhar da personagem (feminina)? _____
- Existe alguma relação entre as duas personagens? _____ Qual? _____
- A personagem masculina é: simpática __ antipática __
- A personagem feminina é: simpática __ antipática __

3.2

- O que é que nos diz/que informação fornece o olhar da personagem masculino)?
- _____

4.1

- O que é que nos diz/que informação fornece o olhar da personagem (feminina)? _____
- Existe alguma relação entre as duas personagens? _____ Qual? _____

- A personagem masculina é: simpática ___ antipática ___
- A personagem feminina é: simpática ___ antipática ___

4.2

- O que é que nos diz/que informação fornece o olhar da personagem (masculina)?

5.1

- O que é que nos diz/que informação fornece o olhar da personagem (feminina)? _____
- Existe alguma relação entre as duas personagens? _____ Qual? _____
- A personagem masculina é: simpática ___ antipática ___
- A personagem feminina é: simpática ___ antipática ___

5.2

- O que é que nos diz/que informação fornece o olhar da personagem? _____

PERGUNTAS FINAIS – Responda por escrito, por favor

Pergunta 1 – Como costuma ver televisão? Assinale, com uma cruz, uma, várias ou nenhuma ou nenhuma opção:

- a) No televisor ___
- b) No computador ___
- c) Telefone ___
- d) Outro. Qual? ___

Pergunta 2 – Considera-se consumidor preferencial de:

Televisão por cabo/satélite ___
Televisão em streaming online ___

Pergunta 2.1 - Que razões encontra para essa preferência?

–

Pergunta 3 – Conhece o efeito Kuleshov? Escolha uma das opções:

- a) Conheço bem o efeito e sei defini-lo ___
- b) Conheço o efeito, mas não sei explicar como funciona ___
- c) Conheço mal/já ouvi falar, mas não sei como funciona ___
- d) Não conheço ___