

**A Conceção Psicológica das Personagens em Cinema – O  
trabalho do ator, do realizador e a influência do espectador na  
narrativa**

**Bernardo Ventura Nalha Gonçalves**

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação Área de  
Especialização de Cinema e Televisão  
(versão melhorada e corrigida após defesa pública)**

**Mai 2022**

**A Conceção Psicológica das Personagens em Cinema – O  
trabalho do ator, do realizador e a influência do espectador na  
narrativa**

**Bernardo Ventura Nalha Gonçalves**

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

**(versão melhorada e corrigida após defesa pública)**

**Maio 2022**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, especialidade em Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica da Professora Maria Irene Ângelo Aparício Veríssimo.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, aos meus avós e ao meu irmão por estarem sempre do lado dos meus sonhos e desejos e por me darem forças para nunca baixar os braços em nenhuma altura.

À minha madrinha Raquel pelo apoio, disponibilidade e paciência a qualquer hora do dia.

À Ana, pelo apoio incondicional vinte e quatro horas por dia e pelos momentos que tivemos de optar ficar por casa a escrever. Obrigado por tudo.

A todos os meus amigos, alguns deles com o mesmo desafio que o meu, pela motivação que me deram em todas as alturas em que me escondi atrás da secretária.

À Mónica, Sara, Luís e Gonçalo por tornarem o meu local de trabalho numa casa de amigos, com espaço para desabafos e muitos risos. Obrigado pela compreensão e respeito ao longo desta investigação.

Ao Diogo Morgado pela disponibilidade de me ter concedido uma entrevista que em muito enriqueceu este trabalho.

À professora Maria Irene Aparício pelo acompanhamento e exigência. Obrigado pela disponibilidade em horas tardias e por me ter dado liberdade de navegar neste tema que tanto me apaixona.

*"It's funny how the colors of the real world only seem really real when you viddy them  
on the screen."*

Stanley Kubrick, *"A Clockwork Orange"*

## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo problematizar o processo de construção de personagens, focado essencialmente no trabalho do ator e nos seus desafios enquanto profissional. Tendo como base os trabalhos do ator e do realizador, pretendo compreender a importância do psicológico do ator na construção das suas personagens e de que forma, na atualidade, o lado mais psicológico do cinema (aquele que gera um conflito interno no espectador) tem importância comparado ao cinema que é de fácil leitura visual. Esta questão pode gerar vários debates pois atualmente o cinema não é o mesmo do passado. Ao longo da sua história, sofreu grandes alterações, principalmente a nível tecnológico, que alteraram a forma de criação e atuação. Para chegar a uma conclusão, irei procurar perceber de que modo se chega à verossimilhança da cena, que métodos existem, como devem ser utilizados e de que modo esta mesma verossimilhança afeta o espectador. Com o objetivo de introduzir o tema da personagem no teatro e na literatura como gênese da arte cinematográfica, o meu foco estará em autores como Aristóteles, Christian Metz, Joseph Campbell e Christopher Vogler. De seguida, pretendo dar destaque à escola Russa, nomeadamente ao Sistema Stanislavski e às suas adaptações feitas por Vsevolod Meyerhold e Jerzy Grotowski. Lee Strasberg e o Actor's Studios são também fontes com relevância nesta investigação. De forma a compreender a influência da montagem na criação do ator e da personagem, autores como Lev Kuleshov, Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov são referenciais. Para além dos diversos filmes que são exemplificados ao longo desta investigação, em foco estarão duas obras do realizador Stanley Kubrick: *"A Clockwork Orange"* (1971) e *"The Shining"* (1980). O objetivo será entender de que forma o realizador construiu as personagens das duas obras e, sendo dois filmes com personagens psicologicamente agressivas, possessivas e que transmitem sensações de ansiedade e terror para o espectador, como foram feitas as construções das mesmas pelos atores e como a tecnologia e as estratégias de realização foram fundamentais para criar este efeito. Foi ainda realizada uma entrevista com um profissional do setor.

**Palavras-chave:** personagem, ator, perspectiva, máscara, construção, estrutura, espectador

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to problematize the process of character building, focused essentially on the actor's work and his challenges as a professional. Based on the work of the actor and the director, I intend to understand the importance of the psychological side of the actor in the construction of his characters and in what way, nowadays, the more psychological side of cinema (the one that generates an internal conflict in the spectator) has importance compared to cinema which is easy to read visually. This question may generate several debates because today's cinema is not the same as in the past. Throughout its history, it has undergone great changes, mainly technological, which have altered the way of creation and acting. To reach a conclusion, I will try to understand how the verisimilitude of a scene is reached, what methods exist, how they should be used and how this same verisimilitude affects the spectator. In order to introduce the theme of character in theatre and literature as the genesis of cinematographic art, my focus will be on authors such as Aristotle, Christian Metz, Joseph Campbell and Christopher Vogler. Then, I intend to focus on the Russian school, namely the Stanislavski System and its adaptations by Vsevolod Meyerhold and Jerzy Grotowski. Lee Strasberg and the Actor's Studios are also relevant sources in this research. In order to understand the influence of montage in the creation of the actor and the character, authors like Lev Kuleshov, Pudovkin, Sergei Eisenstein and Dziga Vertov are references. Besides the various films that are exemplified throughout this research, in focus will be two works by the director Stanley Kubrick: "*A Clockwork Orange*" (1971) and "*The Shining*" (1980). The objective will be understand how the director constructed the characters of both works and, being two films with psychologically aggressive, possessive characters that transmit feelings of anxiety and terror to the spectator, how they were constructed by the actors and how the technology and the directing strategies were fundamental to create this effect. An interview was also conducted.

**keywords:** character, actor, perspective, mask, construction, structure, spectator

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO I. A PERSONAGEM COMO OBJETO DE ESTUDO</b> .....	16
1.1 A PERSONAGEM: MÁSCARA OU VERDADE? .....	16
1.2 A CRISE DA PERSONAGEM I – O ROMANTISMO E O TEATRO BURGUEZ .....	18
1.3 A CRISE DA PERSONAGEM II – PÓS-MODERNISMO, O NOUVEAU ROMAN ESTRUTURALISMO.....	20
1.4 NARRATOLOGIA E CINEMA .....	26
1.5 A PERSONAGEM CINEMATOGRAFICA .....	27
1.6 ATUAÇÃO E PERSPETIVA .....	29
1.7 A JORNADA DO HERÓI.....	32
<b>CAPÍTULO II. ANÁLISE I - A JORNADA DE ALEX DELARGE EM “A CLOCKWORK ORANGE”</b> .....	42
2.1 O PROTAGONISTA COMO EIXO CENTRAL DA NARRATIVA.....	42
2.2 A JORNADA DO PROTAGONISTA.....	44
<b>CAPÍTULO III. O ATOR E A BUSCA PELA VERACIDADE DA CENA</b> .....	49
3.1 O ATOR E A PERSONAGEM ANTES DE SEREM CONSTRUÍDOS .....	49
3.2 A ATUAÇÃO DO ATOR .....	51
3.3 SISTEMA STANISLAVSKI.....	55
3.4 A HERANÇA DE STANISLAVSKI E A ESCOLA RUSSA.....	62
3.5 STANISLAVSKI E O CENÁRIO AMERICANO.....	75
3.6 ACTOR’S STUDIO E A HEGEMONIA DE HOLLYWOOD.....	79
3.7 O ATOR COMO ELEMENTO DA CONSTRUÇÃO DA MISE-EN-SCÈNE E O CASO PORTUGUEZ .....	84
<b>CAPÍTULO IV. ANÁLISE II – “THE SHINING”. A CONSTRUÇÃO DO ATOR METÓDICO E ESTRATÉGIAS DE REALIZAÇÃO</b> .....	92
4.1 A MÁSCARA DE JACK NICHOLSON.....	93
4.2 ESTRATÉGIAS DE KUBRICK.....	96
<b>CONCLUSÃO</b> .....	101
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	105
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	112
<b>ANEXOS</b> .....	113

## LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1.</i> Relação de interdependência entre os diferentes elementos que estruturam uma história.....	34
<i>Figura 2.</i> Esquema da “Jornada do Herói” .....	35
<i>Figura 3.</i> Doze momentos da “Jornada do Herói” .....	41
<i>Figura 4.</i> Tríade de Pierce (adaptada ao cinema e teatro) .....	53
<i>Figura 5.</i> O ator Al Pacino no papel de Michael Corleone .....	82
<i>Figura 6.</i> Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio) apresenta-se ao espectador no início do filme) .....	90
<i>Figura 7.</i> Expressões de Jack Nicholson em “ <i>The Shining</i> ” .....	95
<i>Figura 8.</i> Plano contrapicado de Jack Torrence.....	99

## INTRODUÇÃO

O sucesso de uma narrativa no cinema depende, em grande parte, do trabalho de concepção das personagens intervenientes. Por isso, o argumentista procura, frequentemente, criar personagens marcantes e que consigam incitar as emoções desejadas na sua audiência. Para além disso, um dos aspetos mais importantes na criação das personagens é o conhecimento das suas necessidades dramáticas (Coelho da Costa, 2017). Por exemplo, pode ser arriscado inserir uma personagem na história sem conhecer nada sobre ela, mas por outro, conhecê-la em excesso pode limitar o trabalho e a liberdade do ator e tornar a personagem demasiado previsível ou unidimensional. De forma a dar vida às personagens o ator é um elemento fundamental, porém a sua importância não fica apenas no que diz respeito à personagem. O seu trabalho vai além dos ensaios e do decorar texto. É um trabalho que pode, ou não, aproximar-se da realidade e do quotidiano pois trabalha a mente e corpo do ser humano. Construir uma personagem exige ao ator entrar na realidade dessa personagem. Mas é também um trabalho corporal que pode ser muito ou pouco exagerado. Importa perceber que todos estes elementos destacam maior ou menor verossimilhança na atuação.

“Nós, atores, não temos que lidar apenas com uma voz, como o cantor, ou apenas com as mãos, como o pianista, ou só com o corpo e as pernas como o dançarino. Somos forçados a tocar simultaneamente em todos os aspetos espirituais e físicos de um ser humano”.

(Stanislavski, 1938, pag. 389)

A literatura, o teatro e o cinema são diferentes formas de criar arte que estão interligadas. Estão interligadas, mas não no sentido de copiar e sim no de adaptar, já que cada uma delas, de naturezas distintas, possui as suas próprias particularidades. No meu entender, esta é uma das grandes motivações para estudar e aprofundar o desempenho do ator de cinema, pois a arte de fazer cinema e a arte de atuar são ambas

de uma profunda dualidade de significados e podem afetar de diferentes formas o espectador e a sociedade. O cinema, tanto pode ser algo que retrata a realidade exata, como algo “fora da caixa”. Pode ser minimalista ou extremamente complexo e emotivo.

Ao longo do meu primeiro ano de mestrado optei por desafiar-me e analisar o lado mais psicológico do cinema. Para além de ter estudado várias personagens de obras emblemáticas da história do cinema, recorrendo aos estudos da psicanálise, abordei também as estratégias de realização de vários realizadores. Foquei-me em obras cujo suspense e terror psicológico é o género mor como o caso dos filmes de Stanley Kubrick. Werner Herzog ou Jean-Luc Godard foram outros realizadores que aprofundi ao longo da componente letiva do mestrado e que dão primazia a personagens e a narrativas aprofundadas e estruturadas.

Posso afirmar que a minha maior motivação para investigar este tema é o facto do cinema e principalmente a atuação do ator, despertar diferentes interpretações e sensações no espectador. Cabe-me procurar entender porque é que isto acontece e de que maneira a construção das personagens e, conseqüentemente, a exploração delas pelo ator tornam um filme numa obra que desperta sensações boas e más no espectador. Citando o professor João Mário Grilo no seminário de Realização Cinematográfica: “o cinema tem imortalidade no sentido em que as minhas emoções ao ver um filme antigo serão as emoções que as pessoas tiveram na altura que viram o filme”. E a verdade é que, num panorama geral, todos os filmes são mais do que aparentam ser numa primeira abordagem que não passa por ser meramente superficial. Ou seja, a essência do cinema é o facto de um filme ser composto por diversas camadas. Por exemplo, ao ver um filme pela primeira vez, o espectador tomará maior atenção à narrativa e às ações entre as personagens. Porém, se repetirmos a visualização do filme várias vezes, iremos descobrir outras camadas como pormenores sobre as personagens, mensagens subliminares, estratégias de realização ou até mesmo erros de continuidade e de montagem. Também é importante perceber que a interpretação de um filme depende do conhecimento do espectador. A análise de uma personagem feita por um espectador comum será diferente se for feita por um espectador com conhecimentos de cinema ou de psicologia, por exemplo.

Desta forma, a complexidade de significados da narrativa cinematográfica e a evolução do cinema, fez surgir algumas questões na atualidade do mesmo que devem ser respondidas, ou, pelo menos, serem entendidas para se formularem algumas conclusões. Estas questões interessam não apenas no contexto acadêmico, mas também no contexto criativo (guionistas, realizadores, atores), pois existem dúvidas acerca da função da personagem no contexto do cinema atual, caracterizado por ter diferentes camadas de interpretação. Esta ideia cresceu ainda mais com a evolução tecnológica do mesmo. O atual mercado cinematográfico, caracterizado pela produção em massa de filmes e por estes mesmo filmes darem primazia à montagem e à tecnologia usada, a dualidade entre qual é o método mais eficaz para o ator, a própria procura por um método cem por cento eficaz inexistente, todas estas questões criam uma hipotética crise ou morte da personagem. Assim sendo, esta dissertação irá tentar relacionar o trabalho do ator com a evolução cinematográfica ocorrida principalmente na primeira metade do século XX e de que maneira o ator se adaptou e transformou. Outra problemática a ser trabalhada é a questão da passagem da teoria para a prática, isto porque, teoricamente, existem dezenas de métodos de trabalho para o ator, porém, na prática, é preciso encontrar respostas sobre eficácia destes métodos e eles são assim tão importantes para o ator, principalmente aquando das evoluções tecnológicas. Até que ponto, no cinema atual, o ator passa para um segundo plano? Desta forma, quero demonstrar a importância dos métodos clássicos no cinema atual e apresentar o ator como o centro de todo o trabalho fílmico e de todas as estratégias de realização. Pretendo também confirmar que o cinema, por muito utópico que seja, tem sempre uma base de verdade e de realidade. Todo o cinema representa a realidade. Essa realidade é feita pelo ator.

Para que se efetue esta análise, é necessário utilizar métodos de pesquisa que permitam alcançar o fim proposto. De forma a obter conclusões fidedignas e fundamentadas, foram traçados diversos métodos de investigação, divididos em quatro capítulos distintos.

No primeiro capítulo, o objetivo principal é fornecer ao leitor algumas bases teóricas sobre a gênese da personagem na literatura e no teatro, teorias essas que, por sua vez, o cinema adaptou. O conceito de máscara do ator, de modo a dar início ao

estudo do trabalho do ator em busca da personagem, é de grande importância. “*A Poética*” (335 a.c.), de Aristóteles é de igual importância para compreender a gênese do significado de personagem e a maneira como a mesma passou de uma função heroica para algo que reflete o ser humano e pretende emocionar e consciencializar o público. A consciencialização do público será apenas possível por meio de uma atuação que represente a realidade do ser humano. E uma atuação que represente a realidade do ser humano apenas será possível por meio da evocação de experiências pessoais já vividas. O conceito de *mimesis* é também um dos pontos iniciais desta investigação pois relaciona-se com a máscara por uma imitação do real e não uma transcrição exata dele. György Lukács e a sua obra “*A Teoria do Romance*” (1965) fundamenta os conceitos de Romantismo e a quebra do modelo clássico para a ascensão do teatro burguês. De destacar ainda o *Nouveau Roman*, sob alçada de Alain Robbe-Grillet, que rompeu com o romance clássico e passa a ter uma visão individual das coisas. O real é visto assim como uma construção de imagens, tal como o cinema é feito através da construção de diversos elementos fílmicos.

Irei também desenvolver o conceito de narratologia, onde o que importa é a estrutura da narrativa e as relações entre os vários tópicos da história. Desta forma o principal da narrativa deixa de ser o ator, mas sim a personagem, pois o ator é algo real e a narratologia defende que a personagem não necessita de ser essencialmente um ser real, podendo ser também objetos ou outros elementos. Enfatizo Philippe Hamon e a sua apresentação dos diferentes tipos de personagens que existem bem como as suas funções na narrativa. De maneira a aproximar-me cada vez mais do cinema, diferencio teatro de cinema, tendo por base os conceitos de Christian Metz em “*A Significação do Cinema*” (1972). Posto isto, o primeiro capítulo termina com o conceito de “*Jornada do Herói*”, onde o herói é o centro da narrativa e toda a ação depende de si.

No capítulo três, após uma primeira teorização, pretendo abordar o trabalho do ator e os diferentes métodos existentes. O principal objetivo é elucidar a questão da técnica do ator que, combinando o seu desempenho com os diferentes elementos fílmicos da cena, procura cativar o espectador. É importante compreender as diferentes técnicas existentes e a gama de possibilidades que rodeia a atuação do ator. As formas de atuar referem-se tanto ao cinema, como à televisão, mas também ao teatro. Importa

esclarecer a importância da câmara como instrumento de trabalho que reflete a atuação do ator. O foco será essencialmente na escola Russa de teatro e cinema, onde se relaciona a atuação no teatro e a montagem cinematográfica. Destaco Stanislavski e o seu método como o grande criador das técnicas de atuação do ator. O trabalho do ator sobre si mesmo, relacionado com o conceito de memória afetiva e o trabalho do ator sobre a personagem, onde este deve estudar todas as características da personagem que vai trabalhar, são os dois eixos deste sistema.

Autores como Meyerhold e o seu conceito da biomecânica e Grotowski são essenciais para contrapor as ideias de Stanislavski. No que diz respeito à montagem como criação de sentido para o filme e como auxílio para o ator, importa aprofundar a escola russa da montagem. Lev Kuleshov e o efeito-Kuleshov, Sergei Eisenstein, que trabalhava com atores não profissionais, Vsevolod Pudovkin, que acreditava que o trabalho com estes mesmos atores não profissionais estava sob várias condicionantes e o cine-olho de Dziga Vertov, são fundamentais na compreensão da importância da montagem para o ator.

Pretendo dar a conhecer influência de Stanislavski nos Estados Unidos da América. Num cenário americano influenciado pelo conceito de estereotipar as personagens e vê-las como estrelas, Lee Strasberg decidiu revolucionar o cinema de Hollywood. Foi um dos divulgadores de Stanislavski e focou-se no aspeto mais psicológico da atuação. O *Actor's Studios* é assim a base para os atores do método, onde são exemplificados alguns filmes, nomeadamente *"The Shining"* (1980). Ainda nesta linha de pensamento, é necessário perceber de que maneira a base da formação teatral é fundamental para a linguagem audiovisual e como deve ser adaptada.

Com o objetivo de confirmar a importância de todos os elementos fílmicos para o trabalho do ator e para o efeito final da personagem, procurarei demonstrar a relação do mesmo com as câmaras, equipa técnica, o ambiente real ou imaginário e todas as outras exigências de um set de filmagens.

No que diz respeito aos casos práticos, a presente dissertação terá dois momentos de análise fílmica, o capítulo dois e o capítulo quatro. No capítulo dois, com o objetivo de centralizar a personagem na narrativa e a aplicar os conceitos da Jornada do Herói, analiso o filme *"A Clockwork Orange"* (1971). No capítulo quatro, de forma a

dar continuidade aos conceitos trabalhados no terceiro capítulo, analiso “*The Shining*” (1980). O que têm em comum é o realizador Stanley Kubrick e a escolha foi feita a pensar nas características do mesmo e dos seus filmes, por ser um realizador que sempre colocou os seus atores num lugar central das narrativas e por explorar nos atores o mais grotesco que eles consigam ser. Ao criar personagens agressivas, perturbadoras e até mesmo irrealistas, Kubrick explora questões sociais e políticas intemporais e cria a consciencialização do espectador. Porém, este efeito não é apenas através dos trabalhos com os atores, é também através das suas próprias estratégias de realização o que faz de Stanley Kubrick, no meu entender, o realizador mais completo a trabalhar e que resume as minhas ideias chaves desta investigação.

Por fim, foi feito um caso de estudo, através da entrevista ao ator, realizador e argumentista Diogo Morgado. O seu conhecimento acerca das diferentes formas de criação teatral e cinematográfica bem como a sua experiência em Portugal e no estrangeiro foram essenciais para perceber as diferenças entre a teoria e a prática.

Quanto mais a interpretação do ator se aproxima do simples, do verosímil, mais responde às exigências que se adequam ao trabalho do teatro, do cinema e da televisão. A maneira de se expressar é, na grande maioria dos casos, adaptada a uma nova forma de atuar pelo artista. São vários os problemas que os atores encontram, como por exemplo a busca de um sentimento, a justificação de cada movimento e a importância da sua própria vida interior na composição da personagem. O meu objetivo é assim demonstrar que a atuação do ator não é uma arte que ficou na época clássica e que o cinema continua a dar primazia ao trabalho dele.

## CAPÍTULO I. A PERSONAGEM COMO OBJETO DE ESTUDO

“A personagem é algo que se estabelece entre o texto do dramaturgo, o corpo e a personalidade do ator, entre o que é imaginado e o real, sendo, portanto, pensada como uma figura saída da realidade e como uma entidade autónoma que se move num espaço concreto e, ao mesmo tempo, fictício”

(Abirached, 1994, p.10)

### 1.1 A PERSONAGEM: MÁSCARA OU VERDADE?

Iniciemos com uma questão: A personagem é uma máscara que o ator utiliza? Para aprofundarmos esta e outras questões, neste primeiro capítulo, é preciso que se diferencie o surgimento da personagem na cabeça do criador e no guião e a construção dessa personagem por parte do ator, que é uma questão de importância fundamental principalmente numa perspetiva audiovisual. Assim sendo, como forma de inclusão da tese principal desta dissertação relacionada com a problematização do ator no cinema, é inevitável refletir sobre a conceção de personagens, nomeadamente na Grécia Antiga e sobre os pensadores que impulsionaram o conhecimento sobre a personagem e o ato de representar. Por volta dos anos 335 a.C. e 323 a.C, Aristóteles inicia o pensamento escrito sobre o tema da poesia e da arte na sua época. Estas anotações vieram, mais tarde, a tornar-se na obra “*Poética*”, um conjunto de pensamentos, regras e pré-requisitos com o objetivo de obter uma produção artística considerada ideal.

Apesar do seu foco estar diretamente relacionado com o teatro e poesia, a sua obra tem uma grande importância no trabalho do ator na medida em que, nas suas anotações, Aristóteles levanta questões sobre a personagem e sobre a semelhança da mesma com o ser humano. O autor parte do conceito de *mimesis*, como a forma de fazer arte. Ou seja, toda a arte é uma imitação e uma representação com o objetivo de se assemelhar o mais possível da realidade e do ser humano.

Acontece que, apesar de Aristóteles afirmar que as personagens devem ser verosímeis, estas nunca poderão ser uma cópia fiel da realidade, mas sim uma perspetiva melhorada ou degradada. No próprio texto, o filósofo grego diz que “uma vez que a tragédia é a imitação de homens melhores que nós, deve seguir-se o exemplo

dos bons pintores de retratos: estes, fazendo os homens iguais a nós e respeitando a sua forma própria, pintam-nos mais belos.” (Aristóteles, 335 a.c. p. 69). Ou seja, o ator vai representar uma verdade alterada e vai construir personagens que tenham uma relação com a sua realidade, mas que não sejam a cópia exata dessa realidade. Será sempre uma perspectiva. Dependerá do filme e do realizador se esta perspectiva vai ser melhorada ou degradada. “Ser verossimilhante não é ser realista, naturalista, cópia do real, como não o é, de resto, a arte.” (Pallottini, 1989, p.18). Desta forma, a *mimesis* está intrinsecamente ligada ao ator pois apesar desta realizar-se pelo ritmo, pela linguagem e pela melodia, é no ator que passa a maior responsável em todo o processo da criação do espetáculo e “uma vez que a imitação é realizada por pessoas que atuam, a organização do espetáculo será necessariamente, em primeiro lugar, uma parte da tragédia; depois, a música e a elocução, pois são através destes elementos que realizam essa imitação.” (Aristóteles, 335 a.c. p. 48).

Aristóteles aponta para dois aspetos essenciais: “a consideração da personagem como reflexo do ser humano e a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (Brait, 1985, p. 30). Estas duas considerações serão um dos pontos de partida para a problematização do ator pois (e como veremos nos capítulos posteriores) por um lado, o ator procura refletir-se nas suas personagens e para isso obedece a leis e métodos, mas por outro lado até que ponto estas mesmas leis não limitam o trabalho do ator ou o facto de ele se refletir nas suas personagens não o poderá afetar psicologicamente.

Os estudos de Aristóteles foram, até meados do século XVIII, o modelo no que diz respeito à conceção da personagem. O conceito de *mimesis*, já manipulado pelos intérpretes do pensador grego, começa a ser combatido e a ideia Aristotélica foi substituída por uma visão que entende a “personagem como a representação do universo psicológico do seu criador” (Brait, 1985, p. 37). A personagem deixa de ser uma representação de um “ser ideal” e passa a ser o reflexo do pensamento e da mente do criador. Estas mudanças acompanharam o declínio do sistema de valores da estética clássica e, conseqüentemente, a afirmação do teatro burguês.

Se recuarmos à gênese da palavra *Persona*<sup>1</sup>, esta indicava, inicialmente, a máscara usada por um ator através da qual a sua voz devia repercutir-se. A palavra passou então a ter um duplo significado, designando não apenas a personagem representada pelo ator, mas também as “máscaras” psicológicas que as pessoas usam na sua vida social. “Assumir uma persona significa, coloquialmente, assumir um papel social, uma identidade correspondente ao *status* social, ao trabalho, à profissão, à maneira encontrada por cada um para se apresentar ao mundo e relacionar-se com os outros.” (Simões da Silva, 2013, p.28). De certa forma, é uma adaptação do indivíduo com o objetivo de fazer face ao que o mundo lhe exige e aos papéis sociais que deve desempenhar. Para desempenhar esta “máscara”, além dos vários métodos que existem, o ator deve acima de tudo observar tudo aquilo que o rodeia, explorar a experiência da vida e transferi-la para a sua personagem. A valer que este conceito será analisado ao longo desta dissertação, não só com o objetivo de perceber o seu verdadeiro significado para o ator como a sua influência no trabalho do mesmo.

## 1.2 A CRISE DA PERSONAGEM I – O ROMANTISMO E O TEATRO BURGUEZ

Recuemos uma vez mais ao declínio do Classicismo e, especialmente no século XVIII, onde começam a acentuar-se questões relacionados com o teatro clássico. O romance começa a abordar as paixões e os sentimentos humanos, procurando reforçar, ao mesmo tempo, a emoção e a sensibilidade do espectador e fazê-lo refletir sobre os problemas da sociedade contemporânea. Esta é uma das bases de muitos filmes e das suas personagens, cujas representações tornam-se num momento de imersividade social e psicológica.

Com o advento do romantismo, “a imaginação adquire importância e à medida que se desenvolvem formas novas de sensibilidade, *romantic* passa a designar o que agrada à imaginação, o que desperta o sonho e a comoção da alma.” (Aguar e Silva, 1961, p. 538). Sob influência dos estudos da psicologia que afloraram nos séculos XIX e XX, estes romances pretendiam explorar todos os níveis psicológicos das personagens e

---

<sup>1</sup> A palavra deriva do latim *per sonare*, que significa soar através de algo. As máscaras gregas tinham a função, tanto de dar ao ator a aparência que o papel exigia, quanto amplificar a sua voz, permitindo que fosse bem ouvida pelos espectadores.

ao mesmo tempo, através do herói e do seu autoconhecimento, construir uma visão do mundo. A narrativa romântica afirma-se como a melhor forma literária para explorar os diversos aspetos do Homem, quer psicologicamente, quer historicamente. O romance tornou-se o género por excelência de análise e crítica da realidade social, de ensaio sobre memórias e para a representação verosímil da vida quotidiana. (Aguiar e Silva, 1961). Neste sentido, a personagem fictícia não é mais vista como uma imitação do mundo exterior, mas sim como uma projeção do ser humano e da maneira de ser do escritor. Mais tarde viria a ser projetado no cinema, principalmente através do Sistema Stanislavski.

György Lukács, filósofo Húngaro, publicou em 1920 o livro intitulado *“Teoria do Romance”* onde apesar de grande complexidade da obra, conseguimos compreender um relacionamento entre o Romantismo e a ascensão do mundo burguês. Os estudos de Lukács têm grande importância no que diz respeito à comparação entre o mundo grego Aristotélico e o mundo contemporâneo, desconstruindo a literatura enquanto uma arte social. Desta forma podemos compreender a dualidade do conceito de personagem em diferentes realidades bem como a sua evolução.

Se no tempo da epopeia o objetivo central era proporcionar um sentimento de pertença e de glória a uma civilização, engrandecendo-a, no tempo do romantismo essa ideia foi desaparecendo. O herói romântico, segundo Lukács, vive numa realidade caótica e é através desse mesmo caos que ele vai procurar respostas que expliquem essa realidade. Nas palavras do autor, o romance pretende representar não apenas um recorte do mundo, mas explorar a sua totalidade. Para isso, é necessário explorar os problemas e não apenas os grandes feitos (Lukács, 1920).

Lukács funde personagem e obra, sendo que ambos são influenciados pelas estruturas sociais. O romance passou a ser uma narrativa que tornou o herói em algo polémico e problemático, ou seja, “ser herói não é mais a forma natural de existência da esfera essencial; antes, é o elevar-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o rodeia ou dos próprios instintos”. (Lukács, 1920, p. 41). O objetivo é construir uma trajetória que, através do herói em oposição ao mundo dos conformismos e das convenções, procura a autoconsciência. Este são novos tempos, em que “sem poder contar com uma mitologia que lhe dê sustento, o drama deposita todo o seu peso

na personagem isolada e de quem tudo deve provir.” (Lukács, 1920, p. 109). É, portanto, nesta altura, com o surgimento do teatro burguês, bem como a cultura burguesa, que a ideia do herói lendário aristotélico desaparece e a personagem passa a ser observada como algo identitário e semelhante a um indivíduo.

A personagem deixa de ser definida somente pelas suas falas e ações, mas também é definida pelas suas relações sociais, o seu passado e o seu quotidiano. Passa a existir uma preocupação em retratar o ser humano como um todo, isto é, como uma pessoa repleta de contradições e idiossincrasias. “A possibilidade, ou a necessidade, de se pensar na criação da personagem a partir do ponto de vista do ser humano, é consequência da própria transformação estética do teatro ocidental.” (Simões da Silva, 2013, p. 39). Estas ideias são as bases para perceber nos capítulos seguintes, o surgimento de novos métodos de trabalho do ator que deram primazia em retratar a personagem como algo emotivo, intrínseco ao ser humano e que pretendia sensibilizar o público. Mas também para encontrar respostas sobre a maneira de criar personagens no cinema atual e perceber, através das obras de Stanley Kubrick, o seu foco em construir personagens conturbadas psicologicamente e que todo o desenrolar do filme focava-se na evolução da personagem. Por muito que Kubrick, numa primeira impressão, contasse histórias grotescas e exageradas, numa segunda impressão observamos que o grotesco de Kubrick tem uma base muito real e focada nos problemas interiores e exteriores das personagens

### **1.3 A CRISE DA PERSONAGEM II – PÓS-MODERNISMO, O NOVEAU ROMAN ESTRUTURALISMO**

Ao falarmos de personagens e de cinema, é obrigatório recuarmos ao início do século XX, marcado pelo pós-modernismo. Nesta nova dramaturgia pós-moderna, a plateia não segue mais as relações entre as personagens, mas sim as relações entre os vários canais cénicos (verbais, visuais e sonoros). Muito derivado também à evolução tecnológica que se fez notar no teatro e no cinema, a personagem passou a estar dispersa na cena e perdeu a sua preeminência, dissolvendo-se nos vários elementos da

performance. No cinema, este “eclipse” da personagem aconteceu com maior regularidade e o conceito de realidade perdeu o seu lastro, passando a ser mais importante aquilo que está para além dessa realidade.

Nos anos 50, o movimento francês *Nouveau Roman* levou ao extremo este processo. “Qual a necessidade de definir o psicológico das personagens tão detalhadamente? Que espaço é deixado à imaginação do leitor?” (Deplaet, 2018, p. 135). Estas foram algumas das questões que surgiram com este movimento e que, conseqüentemente, foram o ponto de partida para a rutura do romantismo de Lukács.

Alain Robbe-Grillet (1922-2008), um dos grandes representantes do *Nouveau Roman*, publicou uma série de ensaios sobre a natureza e o futuro do romance que foram posteriormente reunidos na obra datada de 1963, “*Pour un nouveau roman*”. Rejeitando muitas das características estabelecidas no romance até então, o escritor e cineasta francês criticou os romancistas predecessores como antiquados devido ao foco que davam no enredo, na ação, na narrativa e nas personagens. (Deplaet, 2018). Contrariamente, Grillet apresentou um romance cujo foco recai sobre a visão individual das coisas. Enquanto que no romance como conhecíamos, os detalhes do mundo estavam ao serviço da trama e da personagem, no *Nouveau Roman*, a trama e a personagem estavam subordinadas aos detalhes. Para Grillet, deixou de fazer sentido a descrição a fundo das personagens “pois a personagem deve ser ao mesmo tempo única e ascender ao nível de uma categoria. Precisa de particularidade suficiente para permanecer insubstituível, mas também generalidade suficiente para se tornar universal.” (Robbe-Grillet, 1963, p. 19). A personagem vai assim perdendo tudo aquilo que a identificava e que lhe conferia solidez como por exemplo a genealogia, fisionomia ou a idiossincrasia. Ocorre a deterioração do herói clássico e romântico, uma vez que a personagem não se reduz mais a um retrato romântico. “O romance parece estar a vacilar, tendo perdido o seu melhor apoiante do passado, o herói”. (Robbe-Grillet, 1963, p. 20). A personagem passa a representar uma visão do mundo com caracterizações cada vez mais complexas, desestruturadas e confusas. “Um ser sem contornos, indefinível, inacessível e invisível. Um ‘eu anônimo’ que é tudo e que não é nada e que quase sempre não é mais do que um reflexo do próprio autor...” (Saurrure *apud* Bastos, 2010, p. 19)

Acompanhando a rutura que o *Nouveau Roman* fez em relação às narrativas tradicionais, no cinema estas ruturas também aconteceram com o movimento do *Nouveau Cinema*, cuja estética aproxima-se do *Nouveau Roman*. Tanto os autores do *Nouveau Roman* como os cineastas do *Nouveau Cinema* procuravam contestar o mundo exterior e desconstruir a realidade, abandonando a ilusão de representar a realidade como ela realmente é, quebrando assim a referência à *mimesis*. No entanto, se na literatura o escritor podia desviar-se do real através das palavras, na tela esta prática continua a revelar-se um desafio. Os cineastas desta nova corrente tiveram de eliminar, da imagem criada a partir de uma realidade, todo o traço de real que a mesma tinha. É aqui que entra a possibilidade da manipulação da imagem através da montagem, da composição, do enquadramento, dos movimentos de câmara, entre outras técnicas que são tão importantes para o desenrolar do filme como para a personagem em si. (Fontanari, 2016). Assim sendo, a relação do autor com a suas personagens está no centro do pensamento criativo, porém, o leitor tem também um papel decisivo. O autor e o leitor devem partilhar a experiência e tornarem-se coautores. No cinema, existe uma partilha de experiências ainda maior entre realizador, ator e espectador.

Dos mais variados cineastas saídos das páginas da *Cahiers du Cinema*, o nome de Jean-Luc Godard é aquele que se sobressai no que diz respeito à condição de renovação da narrativa e que se assemelha a Robbe-Grillet. Godard produziu uma considerável transformação da montagem ao desejar preservar a independência dos planos e das cenas dentro da sequência. Tanto para Robbe-Grillet, como para Godard, o real é uma construção e não uma transcrição. O verdadeiro real, para o romancista-cineasta revela-se na construção e na sucessão sustentada de imagens.

A título de exemplo, analisemos sucintamente alguns pontos do filme de 1960, “*À bout de souffle*” (Godard, 1960). O filme, apesar de abordar temas reais, é uma realidade construída e que pede ao espectador que a interprete. De realçar a intimidade entre um casal improvável (um ladrão assassino e uma turista americana) e a forma como o realizador deixa a cena do quarto de hotel respirar (é a cena mais longa do filme), em contraste com a velocidade e ânsia das restantes cenas. Também, no início do filme, Michel, ao volante do carro canta e fala para si próprio, comportando-se como se lhe tivesse sido delegada a função de voz-off. Michel faz de narrador e conta-nos a sua

história. Dialoga com a câmara, que situada no banco do passageiro se comporta como um companheiro de viagem, tornando o espetador não só um observador, como alguém dentro do filme e uma parte integrante da narrativa. Os *jumpcuts* de Godard são também um *statement* em relação às dimensões espaço-temporais pré-estabelecidas, provocando uma sensação de angústia e aproximando a personagem do espectador. Em suma, Godard não promete veracidade na conclusão dos seus filmes. Propõe, ao invés, a criação de conclusões e verdades próprias e individuais. O conteúdo sociopolítico de “*À Bout de Souffle*” vive desta multiplicidade estética que não se preocupa com a interpretação pseudo-moralizante. É essa despreocupação que faz transparecer a verdadeira reflexão, seja ela de ordem política, social ou filosófica.

Na segunda metade da década de 60 predominavam, também na França, os estudos linguísticos sob a ótica Estruturalista que influenciaram o *Nouveau Roman*. Ligado à corrente da psicologia, o Estruturalismo defendia que “todo o conhecimento humano era derivado das experiências humanas. Não há outra fonte de conhecimento”. (Titchener, 1909, p. 6). Podemos assumir, nesta citação do psicólogo britânico, que assim como o conhecimento humano é derivado as suas experiências, a boa representação do ator é também derivada dessas mesmas experiências e da procura em evocá-las, como iremos trabalhar em alguns teóricos do segundo capítulo. “Mas só nos tornamos estruturalistas convictos quando pretendemos que o significado de cada imagem só existe em relação às outras imagens” (Eagleton, 1985, p. 142).

No que diz respeito ao objeto literário, no Estruturalismo o que importa é a estrutura do texto na sua forma mais pura e a relação que os seus elementos têm entre si. Ou seja, numa história, as personagens podem ser substituídas por outros elementos ou objetos, reais ou irrealis, que ainda assim teríamos a mesma história. Isto porque o mais importante na narrativa é preservar a estrutura das relações entre as personagens. “...desde que essa estrutura de relações internas permaneça intacta, as unidades individuais são substituíveis”. (Eagleton, 1985, p. 144). Desta forma, o conceito de personagem não precisa de estar diretamente relacionado com o ser humano e com o ator, porém, sem personagens não há narrativa. Isto abriu a possibilidade da criação de personagens não antropomórficas, desde que cumprissem a sua função na história.

Philippe Hamon, inspirado pelos estudos estruturalistas de Saussure, no ensaio *“Pour un statut sémiologique du personnage”*, datado de 1972, estuda a personagem como um signo dentro de um sistema<sup>2</sup> de signos, ou seja, a personagem como uma representação de algo, mas que está no seio de outras diversas representações e que juntas, formam uma narrativa. Desta forma, a noção semiológica de personagem não é apenas do domínio exclusivo da literatura, é também pertencente a qualquer sistema semiótico, logo “todos os elementos de uma narrativa são funcionais por constituírem significado quando se relacionam com outros elementos” (Bastos, 2010, p. 17). Do ponto de vista cinematográfico, percebemos que a personagem, enquanto signo, é formado por imagens, sons, movimento, ritmo, luz e ambiente pois são esses mesmos elementos que constroem a sua significação e constituem-na como elemento fundamental da narrativa.

Hamon “discute os domínios diferentes e os diversos níveis de análise, colocando a questão do herói/anti-herói e da legibilidade de um texto como pontos que divergem de sociedade para sociedade e de época para época.” (Brait, 1985, p. 45). No seu ensaio, Hamon faz uma comparação com os temas: amor conjugal; homossexualidade; adultério do homem; adultério da mulher. O mesmo diz-nos que se na nossa sociedade, amor conjugal e homossexualidade são aceites e privilegiados, visto assim como o “herói” e adultério é definido como o espaço de transgressão, o “anti-herói”, outra sociedade ou outra época, irá valorizar inversamente este esquema. “Encontramos aqui, diretamente, o problema da legibilidade e amabilidade de um texto. Podemos dizer que um texto é legível (para uma dada sociedade num determinado momento) quando há uma coincidência entre o herói e um espaço moral valorizado”. (Hamon, 1972, p. 90). Atualmente, no cinema, acontece o mesmo problema com a personagem. Apesar do fenómeno da globalização e de as personagens serem cada vez mais interpretadas da mesma maneira em diferentes sociedades, a verdade é que este fenómeno continua a acontecer, seja pela história ou pela personagem em si. Levanta-se assim a questão da interpretação de uma personagem pelo público, da sua influência na sociedade e de que modo a sua veracidade ou falta dela pode influenciar e interagir com a audiência.

---

<sup>2</sup> “Um sistema é, evidentemente, algo formado por elementos. Digamos, um linguista estruturalista que toma a frase ‘a casa é bonita’ como objeto de estudo estará a considerar que ela é um sistema formado por alguns elementos: ‘a’, ‘casa’, ‘é’, ‘bonita’.” (Fongaro Fonseca, 2019, p. 15)

A razão do interesse pelo estudo da narrativa e da função da personagem na mesma é que o ato de contar histórias e de criar personagens é inerente a qualquer sociedade. Além de estar presente em qualquer sociedade, a personagem possui a função que vai desde o puro entretenimento até à instrução política e religiosa. Incute os valores da época, da sociedade, da forma de pensar e de agir. O desenvolvimento da personagem é de fundamental importância para o processo e relação entre público e personagem. Desde a escolha do nome, até à personalidade, tudo é fundamental para que a função narrativa atinja os seus objetivos. (Firmino Araújo, 2005).

Philippe Hamon define assim três tipos de personagens:

- **Personagens referenciais:** remetem a um sentido pleno e fixo. Normalmente estão enraizadas a uma cultura e o seu reconhecimento depende do grau de participação do leitor nessa cultura. Tal condição, assegura a verossimilhança da narrativa e influencia o facto de a personagem tornar-se num herói ou num vilão. Poderão ser personagens históricas (Napoleão), mitológicas (Vénus), alegóricas (amor, ódio) ou sociais (o trabalhador). (Hamon, 1972).
- **Personagens *embrayeurs*:** funcionam como um elemento de conexão e só ganham sentido aquando das relações com as outras personagens, tornando-se personagens “porta-vozes”. Exemplo concreto é a personagem Watson dos livros de Sherlock Holmes.
- **Personagens anáforas:** é a única categoria indispensável. São personagens com uma função organizadora dentro da narrativa e que fomentam a profundidade da narrativa. “O sonho premonitório, a cena da confissão, a memória, o flashback são os atributos deste tipo de personagens...entre o rapto da princesa e a partida do herói, é necessário que um informador tenha tomado conhecimento que este último foi raptado. Eles são os organizadores da história.” (Hamon, 1972, p. 95).

Podemos concluir que a ótica estruturalista procurou entender a personagem como um ser de linguagem, imagens e sons ao serviço da narrativa, da mesma forma que qualquer outro signo. No entanto, importa ao longo dessa dissertação, olhar também sobre a contribuição psicológica expressa nas personagens. Esta visão sobre a personagem para além do seu papel na narrativa é especialmente relevante em narrativas centradas na personagem, como iremos abordar nos próximos capítulos.

#### **1.4 NARRATOLOGIA E CINEMA**

Extremamente influenciado pela corrente estruturalista, consideremos também o campo de estudos da Narratologia. Com o objetivo de analisar e descrever a estrutura e desenvolvimento de uma narrativa, a Narratologia observava os seus elementos (isolados uns dos outros), o que tinham em comum e o que os diferenciavam. A partir deste enfoque é possível perceber que o universo narrativo é estruturado por diversas regras que o aproximam do ser humano. Um dos pilares dos estudos narratológicos é uma importante dualidade entre dois aspetos: por um lado, os elementos isolados que se apresentam na história, tais como as palavras, as frases, os planos, a banda sonora ou a montagem. Por outro lado, o conteúdo que esses mesmos elementos juntos trazem à história. Os dois lados desta divisão encontram-se num único objeto, filme, livro ou peça. (Fonseca, 2019). Guião, realização e atuação, são as três principais instâncias criadoras e constituintes da personagem, baseado nos campos de estudo da Narratologia. (Bastos, 2010). Mediante estas ideias – que são nada mais nada menos que os três principais focos de análise desta dissertação - percebemos que o todo (o filme), é constituído por vários elementos isolados e estruturados, um deles a personagem. Sob influência da Narratologia e do estruturalismo a personagem passou a ter uma maior importância na narrativa pois o guião, a realização e a atuação estão todos interligados à personagem.

Tal como na literatura existe uma estrutura narrativa com diversos elementos, no cinema o mesmo acontece e, recentemente, estes estudos começaram a ser adaptados para as narrativas cinematográficas e televisivas, como é no caso do produtor e guionista americano Syd Field (1935 – 2013). Segundo o autor, a estrutura para além da sua função de organizar e agrupar diversos elementos, é também “o relacionamento

entre as partes e o todo. Uma história é um todo, e as partes que a compõem — a ação, personagens, cenas, sequências, Atos I, II, III, incidentes, episódios, eventos, música, locações, etc. — são o que a formam. Ela é um todo. Estrutura é o que sustenta a história no lugar.” (Field, 1979, p. 12).

### **1.5 A PERSONAGEM CINEMATOGRAFICA**

As reflexões sobre cinema nasceram no âmbito de continuar a manter uma relação com outros campos disciplinares, em particular com a Narratologia. Partindo do pressuposto que a personagem cinematográfica é concebida no guião, algo literário, a mesma é adaptada quando retratada no universo cinematográfico. É preciso por isso, diferenciar a génese da personagem na cabeça do criador e a construção da mesma, que é uma questão teórica de importância fundamental, principalmente na perspetiva audiovisual. Na literatura muito se fala do poder que os escritores têm para construir e caracterizar as suas personagens. “No cinema também é necessário um talento de caracterização especial, principalmente quando falamos de cinema de personagem.” (Bastos, 2010, p. 47). Enquanto que o escritor se serve apenas da linguagem escrita para dar vida à personagem e caracteriza-la fisicamente e psicologicamente, no cinema a linguagem é outra. Utiliza-se também a escrita, neste caso do guião, mas principalmente utiliza-se a linguagem audiovisual. “O poder de caracterização passa aqui pela capacidade de o ator interpretar a personagem, do guionista dar-lhe verossimilhança e uma trajetória coerente, do realizador orquestrar a narração e da equipa técnica criar o ambiente audiovisual que melhor serve à caracterização e às ações da personagem.” (Bastos, 2010, p. 47). A narração na literatura é uma questão de saber e no cinema é uma questão de saber e de ver.

Tal como Hamon pressupôs a personagem romântica como um ser de papel, na perspetiva semiológica, a personagem cinematográfica é um ser de imagens e sons. Ressalva-se também a facilidade do cinema em transferir alguns dos recursos narrativos literários para o cinema, tais como a narração objetiva, a adoção do ponto de vista da personagem e a narração na primeira pessoa. Estas ideias tornaram-se mais fáceis de concretizar devido à evolução do audiovisual, nomeadamente através das técnicas de filmagem, movimentos e ângulos de câmara. A narrativa começa a encher-se de

significados que jamais seriam expressos apenas em palavras e a personagem passa a ter o rosto e a voz de um ator.

Christian Metz na obra *“A Significação do Cinema”* (1972), diferencia cinema e teatro justamente pela natureza imaginária do significante fílmico que faz da personagem um catalisador de projeções e emoções. “Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme dá-nos o sentimento de estarmos a assistir diretamente a um espetáculo quase real.” (Metz, 1972, p. 16). O sentido da personagem ao longo do filme está constantemente a evoluir, a construir-se e a desconstruir-se na medida em que, através das técnicas cinematográficas, são atribuídas características que definem a personagem. Esta caracterização vai desde o físico das personagens até ao seu carácter e personalidade, passando também pelo seu figurino e sinais de reconhecimento como é o caso das bandas sonoras. No cinema, é importante perceber que a partir do momento em que uma personagem é exibida na tela, a caracterização física está feita para o olhar do espectador. “O que levaria muitas páginas de descrição para se tornar imaginável na literatura, basta um take para tornar-se visível no cinema.” (Bastos, 2010, p. 51).

A personagem cinematográfica caracteriza-se então por um “pacote” com diferentes traços diferenciais, cuja criação da mesma torna-se cada vez mais complexa. Nas palavras de René Gardies, professor jubilado da Universidade de Provença: “entre o argumento o realizador e o ator, mas também o sonoplasta, o operador ou a equipa de guarda-roupa (para me limitar aos “decisores” mais habituais), instaura-se um verdadeiro trabalho de negociações que, lentamente, faz emergir a figura fílmica da personagem.” (Gardies, 2006, p. 104). Portanto, toda a análise de cinema deve ter em consideração o carácter coletivo da construção da personagem. Todas as formas de caracterização da personagem cinematográfica passam por inúmeros criadores até que se consolide uma personagem completa.

Na ficção, a personagem tem também a importante função no que diz respeito a representar a realidade e o quotidiano. Seja de uma forma mais fictícia (como os filmes de terror ou *blockbusters*), ou mais aproximada da realidade, a maneira como a personagem realiza o seu papel é essencial que o espectador se projete em determinada situação e reflita acerca desses acontecimentos. É possível que na maioria das vezes seja

mais fácil o espectador projetar-se em personagens que representem os seus sonhos e desejos.

## 1.6 ATUAÇÃO E PERSPETIVA

Importa agora colocar em prática a teorização feita ao longo do primeiro capítulo e relacionar a mesma com a atualidade. No dia 12 de janeiro de 2022 foi feita uma entrevista a Diogo Morgado, ator, realizador e argumentista de renome no panorama nacional e internacional do cinema e da televisão.

Recordemos a primeira questão: a personagem é uma máscara que o ator utiliza? Existe uma dualidade nesta questão pois, por um lado a personagem é uma máscara física e psicológica, na medida em que é uma reinterpretação de algo que existe dentro e fora de nós, por outro lado essa mesma máscara é uma verdade na medida em que o ator não está a fingir. Ou seja, nunca será uma máscara na sua literalidade pois por muito que o ator use outras perspetivas para a construção da sua personagem, a sua atuação nunca será um fingimento. “Se tiver de recriar uma história sobre coisas que nunca vivi, não posso transpor exatamente a minha realidade para esta história, no entanto posso transferir os meus conhecimentos sobre essas mesmas coisas que nunca vivi” (D. Morgado, comunicação pessoal, 12 de janeiro, 2022). Desta forma, o ator usa a sua perspetiva da realidade para construir uma máscara. O entrevistado defende uma vez mais que: “enquanto atores, nós não trabalhamos sobre a verdade, mas sim sobre a perspetiva da verdade” (D. Morgado, comunicação pessoal, 12 de janeiro, 2022). Desta forma, a personagem não é o reflexo do ser humano, mas também não é algo existente numa história e que obedece a leis específicas de um texto. No fundo uma personagem é uma construção feita através das perspetivas que o argumentista tem de uma realidade, que pode ou não ser a sua.

“Por muito mais que se queira ser rigoroso na verdade, uma história e uma personagem será um “holofote” sobre aquilo que estes três observadores da realidade sentem e retiraram daquilo que eles mesmos observaram e acharam mais pertinente.

Nunca concordei que o ator devesse usar-se e às suas experiências na projeção das

suas personagens, mas sim a experiência da condição humana e a perspectiva que ele teve dessas experiências ou daquilo que aconteceu no passado e eventualmente da ansiedade que pode ser o futuro.”

(D. Morgado, comunicação pessoal, 12 de janeiro, 2022).

Esta ideia pode ser transferida para o realizador pois a sua realização é também uma perspectiva. Se pedirmos a três realizadores diferentes para realizar a mesma obra, por muitos que os três queiram ser verdadeiramente rigorosos, a verdade é que os três realizadores irão destacar aquilo que sentem ser mais pertinente e logo aí, estamos no ato de perspectivar.

Relativamente ao argumento, importa perceber que é necessário, após a decisão da escolha do ator para o papel, levar o ator a compreender a sua personagem da mesma maneira que o realizador a vê. Porém, nunca se deve impor uma visão sobre a personagem. A astúcia consiste em levar o ator a encontrar-se a ele próprio na personagem. Para isso, todos os truques e métodos são válidos, desde que sejam funcionais para o ator. Defendendo a ideia de Diogo Morgado, o argumento é apenas um pretexto para se dizerem coisas, transmitir emoções e contar histórias pois por mais excelente e complexo que seja um guião, o realizador ou o ator podem mudá-lo radicalmente aquando das suas necessidades.

Ao longo deste primeiro capítulo teorizámos também as mudanças sobre a ideia de personagem ao longo dos anos. Percebemos que a mesma fora influenciada pelas estruturas sociais e que o romance, caracterizado por ser algo que enaltecia o herói, passou a problematizá-lo e a opô-lo ao mundo dos conformismos. Desta forma, o próprio espectador era afetado pois a ideia seria deixá-lo a pensar e a identificar-se com a personagem. Apesar deste conceito ter tido oscilações nas várias épocas vigentes, hoje em dia, penso que existem opiniões distintas. Por um lado, o cinema, o teatro e a televisão procuram criar personagens cada mais vez mais naturais, de fácil leitura e próximas do espectador comum. Por outro lado, ainda existe muito o conceito do herói glorificado e muitas obras ainda pecam pela falta de aprofundamento da personagem (a sua vida pessoal, defeitos, psicológico). Alguns autores fazem-no propositadamente

pois assumem que esse aprofundamento é um trabalho da imaginação do espectador ou do leitor. Uma vez mais, ambas as ideias podem estar corretas porque a arte é algo subentendido e, apesar de existirem regras, somos nós (argumentistas, realizadores, atores, público) que fazem a sua própria arte. Todavia, a arte evoluiu e a quebra da quarta parede<sup>3</sup> é cada vez mais utilizada. Graças a ela, o espectador é convidado a entrar no universo do ator e o ator, que deveria agir como se não existisse espectador, assume a sua existência e convida-o a envolver-se na narrativa. De forma a quebrar esta parede e entendendo que a essência da personagem é a ação, é necessário, primeiramente, definir e aprofundar a personagem para depois, de acordo com cada personagem, selecionar e trabalhar os atores. Diogo Morgado, enquanto realizador defende a ideia que a escolha dos atores é sempre a pensar que eles possam ter características semelhantes às das personagens dos filmes, de modo a aproximar o ator da personagem e a personagem do espectador.

“A personagem do Pedro Teixeira (“Irregular”) é um homem de família, impulsivo, mas que daria a vida pela família e eu conhecia o Pedro o suficiente para ter essa sensação dele. O João de Carvalho, pela história de vida que tem, pelos filhos que tem, pela perda que teve, era perfeito para o encaixar numa situação de médico em que, por um lado há aquilo que deve ser feito e por outro há aquilo que ele sente estar correto ou incorreto. A minha grande preocupação durante as gravações era eles estarem sempre seguros do ponto de vista emocional.”

(D. Morgado, comunicação pessoal, 12 de janeiro, 2022)

Percebemos igualmente a facilidade do cinema em transferir alguns dos recursos narrativos literários para o cinema, tais como a narração objetiva, a adoção do ponto de vista da personagem e a narração na primeira pessoa. As evoluções tecnológicas têm um papel preponderante na narrativa e na atuação do ator. Nesta dissertação, o foco

---

<sup>3</sup> Parede imaginária que separa ator do público. O público consegue “ver” através da parede, mas a convenção pressupõe que os atores atuem como se não pudessem, ignorando a presença de público.

está na montagem como construção de significado na história. Desta forma, Diogo Morgado justifica que a montagem é a fronteira final da interpretação:

“Partindo do pressuposto que o editor e o realizador estão a trabalhar em conjunto, uma interpretação meia banal pode virar magistral na sala de edição e por isso é importante que um ator tenha noção disso. Algo que costumo fazer quando o ator faz a versão principal da cena de forma eficaz, é convidá-lo a fazer uma segunda versão completamente livre. Isto porque existem sempre coisas que podem ser exploradas na edição a nível criativo.”

(D. Morgado, comunicação pessoal, 12 de janeiro, 2022).

A montagem é de tal forma importante que tem um poder discrepante na atuação do ator. Pode tanto transformar a sua atuação merecida de *Óscar* como pode arruinar todo o processo. Portanto, a montagem deve ser utilizada da forma mais correta e sensível possível.

## **1.7 A JORNADA DO HERÓI**

Mediante as conclusões tiradas acerca dos estudos do Estruturalismo e da Narratologia, importa agora explorar o conceito da Jornada do Herói ou *Monomyth*. Isto é, um conceito primário presente na estrutura comum de todas as narrativas. Antes de percebermos o que é a Jornada do Herói, este é um conceito importante nesta dissertação na medida em que é uma estrutura de uma história que encaminha a personagem do início ao fim dela. Tal como os estruturalistas, Joseph Campbell (1904 – 1987), o criador deste conceito, defende que o herói nem sempre é um ser humano e o que importa são as relações que este herói vai ter com os diferentes elementos da história. O autor declara também que o herói é aquele que vence as suas limitações pessoais e o modo como o herói vê o mundo é baseado nos aspetos da sua vida e da sua maneira de pensar.

A personagem é um dos elementos fundamentais do universo ficcional e traz consigo um perfil delimitado de características físicas, psicológicas e sociais. Para além da importância em perceber como o ator constrói estas características, é importante conhecer o universo da Jornada do Herói, onde a personagem vivencia uma trajetória, passa por conflitos e enfrenta situações limite que revelam informações importantes da história e da sua vida. Desta forma, o enredo é uma das componentes essenciais para a construção de personagens, pois enquanto o espectador vai acompanhando a história, também vai conhecendo este ser fictício. “De todos os elementos, aqueles em que a tragédia exerce maior atração são as partes do enredo, isto é, as peripécias e os reconhecimentos. O enredo é, pois, o princípio e como que a alma da tragédia e em segundo lugar vêm, então, os caracteres”. (Aristóteles, 335 a.c., p. 50).

Contrariamente a esta ideia clássica, Syd Field afirma que “a personagem é o fundamento essencial do guião. É o coração, alma e sistema nervoso da sua história. Antes de escrever uma palavra no papel é preciso conhecer a personagem”. (Field, 1979, p. 27). O mesmo autor defende que existem duas maneiras de abordar um guião. A primeira é tendo uma ideia e, a partir dessa ideia, criar e desenvolver as personagens. Criam-se assim personagens que encaixem na ideia. A outra maneira seria criando uma personagem e, a partir dela, criar um cenário, uma ação, uma história. (Field, 1995). Ou seja, um dos dois elementos narrativos – enredo e personagem – terá mais destaque dependendo do propósito do filme e dos objetivos do autor ou do realizador. Não existe uma hierarquia entre enredo e personagem, mas existe sim uma interdependência entre estes dois elementos. São as personagens que constituem a ação do enredo e é o enredo que por sua vez modifica as personagens ao longo da história. Este é o ponto de partida que sustenta a estrutura da narrativa e que influencia, tanto o conceito da Jornada do Herói, como, futuramente, as técnicas de trabalho do ator. Vejamos a seguinte figura:



*Figura 1. Relação de interdependência entre os diferentes elementos que estruturam uma história*

*Fonte: elaborada pelo autor*

A fim de compreender como a personagem se apresenta organizada na narrativa e como é que os acontecimentos e a estrutura do enredo a influenciam na sua constituição, o conceito de Joseph Campbell apresenta um conjunto de princípios e causas que conduzem a vida das personagens na narrativa. Estas mesmas narrativas seguem uma única estrutura e são identificadas como A Jornada do Herói (Luiz Anaz, 2020). O autor destaca, logo no início da obra “O Herói de Mil Faces” (1949), a ideia de que, por muito que as personagens e as narrativas sejam diferentes, a estrutura dessas mesmas histórias é sempre a mesma (Campbell, 1949).

Este foi o resultado de um trabalho minucioso que Campbell desenvolveu ao pesquisar a estrutura narrativa de mitos, lendas, fábulas, histórias modernas e guiões de filmes. Nessas mesmas histórias existe um herói que sai do seu mundo quotidiano em busca de um universo desconhecido e toda a narrativa gira à volta das suas peripécias onde supera adversidades, obstáculos e desafios, ganhando força e sabedoria que terá impacto aquando do seu regresso ao seu mundo de origem (Luiz Anaz, 2020). Uma vez mais, tal como nas ideias estruturalistas, nem sempre o herói é um ser humano,

podendo ser um grupo de pessoas, um animal ou uma figura mitológica. O autor declara que o herói é aquele “que conseguiu vencer as suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente de fontes primárias da vida e do pensamento humano” (Campbell, 1949, p.13).

Esta pesquisa tem, até aos dias de hoje, servido de base e orientação para os profissionais de *storytelling*, desde psicólogos, dramaturgos, guionistas ou críticos de cinema. Através desta conclusão, o autor desenvolveu uma estrutura de eventos que demonstra que o herói passa por três partes essenciais: partida, iniciação e retorno (figura 2). Na primeira, o herói inicia a sua aventura. Na segunda, a personagem começa a sofrer transformações, dando a impressão que morreu para então depois renascer num novo mundo e no último momento a personagem já passou por todas as peripécias da aventura e, como no início, ela pode recusar voltar à sua vida quotidiana. É neste momento que a personagem leva consigo o conhecimento que adquiriu para a sociedade. (Cordeiro, 2017).

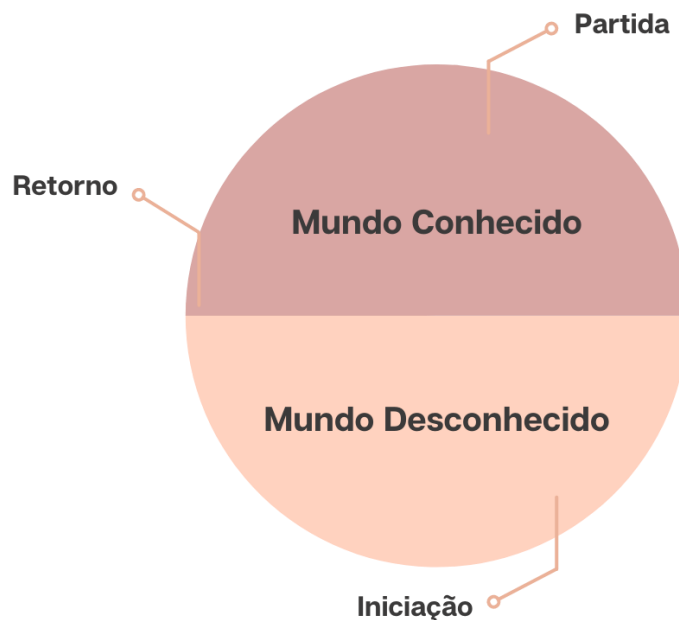


Figura 2. Esquema da “Jornada do Herói”

Fonte: elaborado pelo autor, adaptado de Vogler, 1992

Este conceito problematiza a personagem e a narrativa, na medida em que a personagem é o protagonista e a narrativa é examinada na perspectiva da personagem. No que diz respeito à narrativa cinematográfica, Christopher Vogler, guionista na Walt Disney, escreveu o livro *“A Jornada do Escritor: Estrutura mítica para escritores”* (1992), em que explica como são construídas as histórias no cinema tendo em conta a Jornada do Herói. O livro foi adotado como um dos guias padrão da indústria de Hollywood para guionistas e também como objetivo de planejar e solucionar os problemas das suas histórias.

Contrariamente a Campbell que divide a narrativa em partes, Vogler retoma a estrutura clássica aristotélica dos três atos descritos na *“Poética”* (335 a.c.). O mesmo assume que a *“Jornada do Herói não é nada menos que uma compilação de instruções para a vida, um manual completo da arte de ser humano”*. (Vogler, 1992, p. 11). Uma citação com a qual nos podemos identificar com os futuros métodos de trabalho do ator que serão trabalhados nesta investigação pois todos têm em comum uma estrutura vincada que são muito mais que meros métodos de trabalho, são instruções para a vida, tal como a arte de representar é uma forma de vida. As ideias identificadas por Campbell podem ser aplicadas para compreender quase todos os problemas humanos. *“São a grande chave para a vida e também o principal instrumento para lidar de forma mais eficiente com o público massificado.”* (Vogler, 1992, p. 36).

Com base na ideia de Campbell, teoria de Vogler faz-nos compreender os caminhos que a personagem percorre para poder alcançar o conhecimento e transmiti-lo depois para a sociedade. Da mesma forma que Campbell o via, também Vogler vê o herói como o protagonista da história e que todo o desenvolvimento da narrativa está pautado nas ações dele perante o ambiente que lhe é apresentado. Para que a mensagem da narrativa seja transmitida corretamente, é preciso também que o público se identifique com o herói. Neste caso, o autor afirma que quanto mais humano for o herói, mais provável é a identificação. Esta identificação dá-se devido, não só pelas qualidades que o herói possui e que o público considera admirável, fazendo com que se queira ser como ele, mas também pelo facto de esta tese defender que o herói também deve possuir fraquezas, medos e defeitos que o tornem o mais humano possível. *“Defeitos interessantes humanizam uma personagem. Podemos reconhecer um pouco*

de nós mesmo num herói que precisa de superar dúvidas internas, erros do pensamento, culpa, traumas do passado ou medo do futuro. Fraquezas, imperfeições, idiosincrasias e vícios, tornam um herói, ou qualquer personagem, mais real e atraente.” (Vogler, 1992, p. 61).

Vogler estabelece também a criação de personagens secundárias que irão ajudar o herói na sua trajetória. Tal como Hamon, Vogler afirma que devem existir personagens *embrayeurs*, para que o protagonista possa “conversar, revelar sentimentos humanos ou questões importantes da trama. Aliados executam muitas tarefas mundanas, mas também cumprem o importante papel de humanizar os heróis, acrescentando outras dimensões à personalidade ou os desafiando a serem mais abertos e equilibrados.” (Vogler, 1992, p. 103).

Sendo o herói o protagonista, a história torna-se no relato da sua jornada na qual ele deixa um mundo conhecido (comum), e parte em busca de novos desafios. Ao longo das várias etapas da história, a personagem vai transformar-se e vai sendo moldada conforme a ação da trama. O estímulo desta mudança pode ser a sua insatisfação para com o mundo ou o sentimento de falta, em que o herói se sente incompleto e parte em busca da sua plenitude. Mesmo que o ambiente não se altere, o resultado é a transformação da personagem devido ao sacrifício que foi feito. Heróis são símbolos de esperança, transformação, persistência e determinação, que, para alcançar os seus objetivos, ultrapassam barreiras e enfrentam dificuldades ao longo da sua jornada. Vogler defende que as personagens sem desafios internos não são envolventes, por mais heróicas que sejam. É necessário um dilema moral por resolver, pois têm de aprender algo no decorrer da história.

“Todo o herói precisa de um problema interno e externo. Ao desenvolver os contos de fadas para a Disney Feature Animation, descobrimos que os escritores devem atribuir aos heróis um bom problema externo: irá a princesa quebrar o encanto que transformou o pai numa pedra? Poderá o herói subir no topo de uma montanha de vidro e conquistar a mão da princesa? Maria conseguirá resgatar João das garras da Bruxa? No entanto, muitas vezes os escritores esquecem-se de dar às personagens um problema interno convincente para ser resolvido.”

Assim, esta teoria contribui para uma identificação detalhada das várias etapas da narrativa e da relação da personagem com os acontecimentos do enredo. Desta forma, com o auxílio da obra de Vogler, podemos dividir a “Jornada do Herói” em doze momentos que são inseridos em três principais atos:

#### **Ato I – Apresentação:**

- **Mundo comum** – Conhecemos o herói no seu mundo quotidiano com o objetivo de dar ao espectador uma base de comparação com o mundo em que o herói vai ser inserido futuramente. “O Mundo Especial da história apenas será especial se pudermos vê-lo em contraste com o mundo normal, dos assuntos quotidianos. Na vida, passamos por uma sucessão de Mundos Especiais que lentamente transformam-se em comuns quando nos acostumamos a eles.” (Vogler, 1992, p. 121);
- **Chamado à Aventura** – A rotina do herói é quebrada por algo inesperado. Este momento serve como gatilho/convite para o herói dar início à sua aventura. “É necessário um acontecimento para colocar a história em movimento assim que o trabalho de apresentação do protagonista for realizado.” (Vogler, 1992, p. 136);
- **Recusa ao Chamado** – O herói hesita envolver-se na aventura devido ao medo do desconhecido. Fica relutante em abandonar o seu lugar seguro e enfrentar um desafio que pode ser fatal. Neste momento uma força exterior precisa de agir para motivar o herói a prosseguir a sua missão, dando-lhe incentivo ou coragem para continuar. “No início, é natural que os heróis reajam tentando evitar a aventura. Até mesmo Cristo, no jardim de *Getsêmani*, na noite da crucificação, pediu: ‘Pai, se queres, afaste de mim este cálice’.” (Vogler, 1992, p. 145);
- **Encontro com o Mentor** – É o estágio onde o herói recebe os conhecimentos de um mentor para superar o medo e dar início à

aventura. “A preparação pode ser feita com a ajuda da figura sábia e protetora do mentor, cujos serviços ao herói incluem proteção, orientação, ensino, treino e entrega de presentes mágicos”. (Vogler, 1992, p. 153);

- **Travessia do primeiro limiar** - A partir deste momento não há mais volta a dar. O herói assume o seu compromisso com a aventura e entra num mundo novo desconhecido.

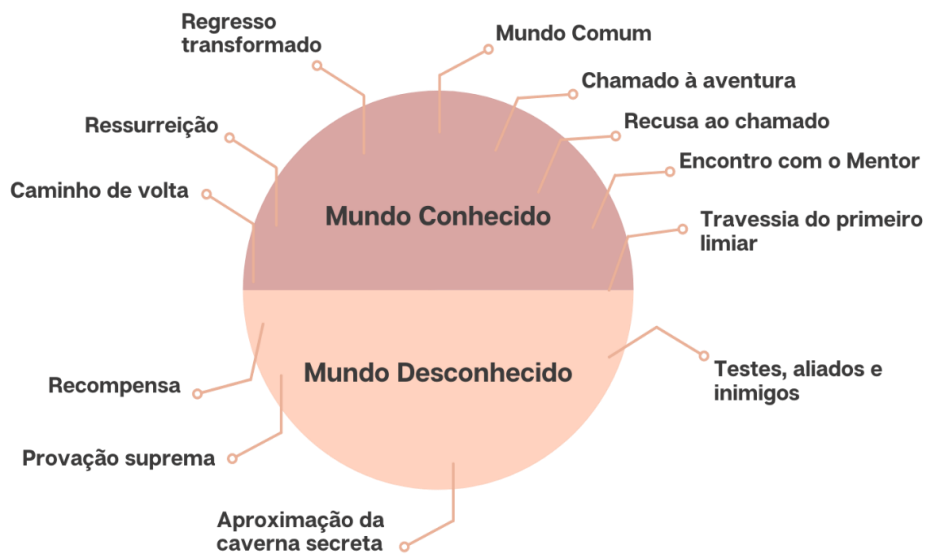
#### **Ato II – Conflito:**

- **Testes, aliados e inimigos** - Grande parte da história desenvolve-se nesta etapa. Dentro do Mundo Desconhecido, o herói vai passar por desafios, terá de enfrentar inimigos e irá receber ajuda (esperada ou inesperada) de aliados;
- **Aproximação da caverna secreta** - O herói, já “adaptado” ao Mundo Desconhecido, começa a preparar-se para o perigo final. É a fronteira que o separa do seu objetivo. “É hora de fazer as preparações finais para a provação principal da aventura. Neste ponto, os heróis são como montanhistas, que erguem um acampamento por meio dos desafios que passaram e estão prestes a fazer a investida final ao pico mais alto.” (Vogler, 1992, p. 182);
- **Provação suprema** – O embate com o antagonista. O herói enfrenta o grande perigo e após parecer morrer (simbolicamente ou fisicamente), ele triunfa. “É o principal ponto nevrálgico da história. Não se deve confundi-la com o clímax – que é outro centro nervoso bem adiante, perto do fim da história. Vamos chamá-lo de crise para diferenciá-lo de clímax.” (Vogler, 1992, p. 195);
- **Recompensa** - Ao triunfar, o herói “comum” desaparece para dar lugar ao herói adaptado ao Mundo Desconhecido;

### **Ato III – Resolução:**

- ***Caminho de volta*** - A personagem terá de escolher entre permanecer no Mundo Desconhecido ou iniciar a jornada de volta a casa, para o Mundo Comum e colocar em prática o que aprendeu. O herói pode perder um aliado ou o seu mentor;
- ***Ressurreição*** - Nesta etapa o inimigo faz a sua última e desesperada tentativa de destruir o herói, que deve provar o seu valor uma vez mais. É o clímax da história. Assim como foi preciso livrar-se do seu antigo “eu” para entrar no Mundo Desconhecido, agora precisa de se livrar da personalidade criada ao longo da jornada e criar uma nova que seja adequada para o regresso ao Mundo Comum.
- ***Regresso transformado*** – Final da história. O herói regressa ao seu mundo, triunfante e transformado. A recompensa que traz consigo será partilhada com os seus companheiros do Mundo Comum. “De certo modo, o Regresso é semelhante à Recompensa. Ambos seguem um momento de morte e renascimento e os dois descrevem consequências de se sobreviver à morte.” (Vogler, 1992, p. 256).

A figura 3 pode assim completar-se da seguinte maneira:



*Figura 3. Doze momentos da "Jornada do Herói"*

*Fonte: elaborada pelo autor, adaptada de Vogler, 1992*

De salientar, que esta sucinta exposição serve apenas como ponto de partida para o momento de análise seguinte, onde estes momentos serão trabalhados de acordo com a obra definida.

## CAPÍTULO II. ANÁLISE I - A JORNADA DE ALEX DELARGE EM “A CLOCKWORK ORANGE”

"A ideia central do filme tem a ver com a questão do livre-arbítrio. Será que perdemos a nossa humanidade se formos privados da escolha entre o bem e o mal?"

(Kubrick, 1972, p. 492)

### 2.1 O PROTAGONISTA COMO EIXO CENTRAL DA NARRATIVA

Este capítulo tem como objetivo aprofundar as doze etapas referidas anteriormente, analisando-as de acordo com a jornada da personagem Alex DeLarge, interpretada pelo ator Malcom McDowell no filme de Stanley Kubrick (1928 – 1999) “*A Clockwork Orange*” (1971). De realçar que o foco neste momento da análise será sobretudo na jornada da personagem dentro do filme, de modo que no momento de análise posterior, o realizador norte-americano será introduzido com maior rigor. Neste capítulo, o protagonista é o eixo central da narrativa e a análise será da trajetória do mesmo, destacando as características que são semelhantes e diferentes das do herói que é visto por Campbell e Vogler.

O discurso incutido na narrativa de Stanley Kubrick em “*A Clockwork Orange*” é uma espécie de *déjà vu* sobre a violência e sobre as atitudes humanas dos tempos atuais. O realizador insere o espectador num mundo distópico e futurístico através de uma beleza plástica incomum, provando que a fotografia tem um papel muito importante nos seus filmes. Independentemente de quando é assistido, o espaço do filme está sempre no amanhã.

Com opiniões bastante divergentes, a verdade é que o produto provocou impacto e a questão da violência no filme é interpretada tanto de forma social como psicológica, sendo que ambas estão interligadas através do protagonista. Aqui, para além da narrativa, a escolha acertada do ator Malcolm McDowell para interpretar o papel foi essencial. “O ator trabalhou ativamente com Kubrick no seu ‘look’ e na improvisação dos diálogos no set. Kubrick admirava a vitalidade e o humor de McDowell, bem como gosto pelo extremo que ele compartilhava com Peter Sellers, Jack Nicholson

e Lee Ermeý...” (Ciment *et al*, 2005, p. 503). Apesar da extrema violência e psicose que o filme apresenta, a personagem veste uma máscara de verdade, uma perspectiva na medida em que mesmo sendo um ser fictício, Alex é a personificação das nossas características mais humanas e desumanas. Podemos observar, através da sua violência, o mal que há em cada um de nós, nos diversos níveis da sua existência. A diferença e o extremo têm um papel tão fundamental quanto a semelhança que existe noutros filmes, para que haja uma identificação entre o público e a personagem. É este o sentimento de verdade e verossimilhança que só existe devido ao trabalho de interpretação da personagem por parte do ator.

Alex não é considerado um herói comum, mas sim um anti-herói que, através da sua jornada, encontra muitos problemas presentes na sociedade. É através dele que procuramos entender o ser humano, disposto ao bem e ao mal, mas ao mesmo tempo confuso sobre cada um desses conceitos. A sua jornada é composta por subidas e descidas que intervêm na conceção que o espectador faz a seu respeito. “O mistério que encontramos no íntimo de uma personagem contribui para desvendar o mistério que reside em nós mesmos.” (Peterson dos Santos, 2016, p. 78). As características de Alex e toda a narrativa em volta do filme parece exagerada, exatamente para facilitar a compressão dentro da realidade do espectador. Se fosse idêntico à realidade, à qual estamos habituados, essas características passariam despercebidas e de nada serviriam.

“O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno – aperfeiçoado, não específico e universal – renasceu. A sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte, retornar ao nosso meio, transfigurado e ensinar a lição da vida renovada que aprendeu.” (Campbell, 1949, p. 13). Mesmo que Alex não seja esta representação de herói, podemos encontrar nele essas ideias à qual Campbell nos transmite. Apesar de não ter a intenção de ensinar uma lição, não deixamos de aprender com ele ao longo da sua jornada na medida em que a narrativa de Alex dá a oportunidade de explorar o interior de nós mesmos. Sabemos que o bem e o mal estão presentes em nós, mesmo que não tenhamos os mesmos anseios de Alex.

Em “*A Clockwork Orange*”, não existe uma divisão entre vilão e herói. Na verdade, parece é que todas as personagens são vilãs em determinados momentos. Alex é um anti-herói que se aproxima de um herói, pois o seu antagonista, o Estado, o oprime.

A sua jornada é um caminho pela defesa da liberdade e do livre-arbítrio. “Matem-me cobardolas, não posso viver mais. Estou farto deste mundo sujo. Sujo porque já não existe nem lei nem ordem. Sujo porque deixam os novos fazer pouco dos velhos, como vocês fazem. Que mundo é este afinal?” (Kubrick, 1971, 00:033:35).

## 2.2 A JORNADA DO PROTAGONISTA

A jornada de Alex pode não ser vista como a típica “Jornada do Herói” (também uma das razões para abordar nesta temática), contudo analisar o romance sob as etapas do herói mitológico de Campbell e Vogler, ajuda a entender o verdadeiro significado do filme e da personagem.

Conhecemos Alex aproximadamente com catorze anos, um adolescente que sai com o seu gangue (*drugis*), para cometer crimes e causar o terror nas ruas, puramente por diversão. O gangue de seguida descansa num bar onde presenciamos uma cena em que sai leite drogado dos seios de uma boneca metamórfica. No final da noite, Alex regressa a casa onde testemunhamos também a paixão do protagonista por música clássica, sobretudo pela obra de Beethoven. Este início ajuda o espectador a situar-se no Mundo Comum do protagonista e a criar empatia com ele, independentemente do seu comportamento doentio. Conhecemos o ambiente que Alex habita, as suas companhias, os seus gostos, a sua casa. Porém, não conhecemos a sua infância. Não sabemos se existiu algo que possa tê-lo tornado naquela pessoa, que apesar de doentia, possui um grande intelecto e gosto pela arte. No momento em que o gangue de Alex encontra o gangue rival, existe um confronto entre os dois gangues. Alex é destacado dos demais, caminhando à frente, indicando que ele é o principal representante da violência que sustentará a narrativa do filme. Ao chegar a casa, percebemos o pormenor de uma placa onde está escrito “*home*”. Temos assim a confirmação que este é o “Mundo Comum” de Alex e que, por ironia do destino, passará a ser a sua casa passageira.

Alex e os seus *drugis* continuam a praticar os seus atos violentos, espancando um escritor e violando a sua esposa. Apesar de ele liderar estas ações e de observarmos uma vez mais Alex sob um plano de superioridade acima dos demais personagens, num

certo momento a personagem Dim aparece na mesma disposição à de Alex na cena. Aqui, temos o primeiro indício que o protagonista em algum momento pode vir a ter um oponente tão violento como ele.

O momento do “Chamado à Aventura” envolve um acontecimento que obriga o herói a abandonar a sua vida comum. No caso de “*A Clockwork Orange*” isso acontece quando, num outro assalto a uma casa, Alex tenta fugir depois de terem chamado a polícia e Dim dá um golpe no protagonista. Alex é assim traído pelo seu gangue e é preso pela polícia. Depois do julgamento, é sentenciado a catorze anos de prisão, mas depois de dois anos, concorda em submeter-se ao tratamento ‘Ludovico’, uma terapia de choque administrada pelo governo na tentativa de reduzir a criminalidade. Este é o gatilho da história que servirá como base para o desenrolar da narrativa e que dá início ao declínio da personagem e à superioridade das outras em relação ao protagonista. Este declínio é marcado pela violência que as instituições da Igreja e do Estado praticam sobre ele e sobre a sua família, mas também pelo medo e tortura que Alex sofre durante o tratamento “Ludovico”, em que o próprio narra o seu sofrimento, pode ser assumido como o momento da “Recusa ao Chamado”. Porém – e aqui será a característica que mais diverge de Campbell e Vogler – o mentor neste filme é o próprio tratamento “Ludovico”. O mentor, que para os dois autores é algo ou alguém que motiva o herói, na obra de Kubrick é algo que força o herói a desistir da vida do crime, deixando-o doente. Todavia é a única chance de Alex sair mais cedo da prisão. A “Travessia do Primeiro Limiar” acontece também assim que Alex aceita o tratamento e não pode mais recuar na sua decisão. O protagonista é levado para o palco para demonstrar que o tratamento é um sucesso. Ser injetado com medicamentos e assistir filmes violentos ao som da sua sinfonia preferida, causa-lhe paralisia e sofrimento, porém é aquilo que marca a sua heroicidade. Ao mesmo tempo, Alex é preso a uma cadeira e tem os seus olhos também presos por grampos, para que não pudesse fechá-los enquanto estivesse a ver os filmes. Através da sinfonia, Alex desespera, sem perceber o porquê de aquela música, que outrora o fazia tão bem, estar agora associada ao terror.

“Testes, aliados e Inimigos” surge no exato momento em que Alex é levado para o palco em frente a uma multidão de pessoas. O teste passa por ser agredido fisicamente e verbalmente pela plateia, que vibra com a eficácia do tratamento. Alex resigna-se

perante tais cenas de brutalidade e humilhação, provando que o Estado e a sociedade são os grandes antagonistas desta história e, que até ao momento, parece ter conseguido aquilo que pretendia, a tal “quase” morte do herói. O herói, já “adaptado” àquela realidade, aproxima-se da “Caverna Secreta” ao perceber que agora é apenas uma pequena porção do seu antigo eu e, em vez de procurar um novo significado dentro de si, deseja voltar ao que era. É aqui que o herói precisa de tomar medidas, de boa ou má vontade, que o levem ao seu destino inevitável. Alex acaba por aceitar que o tratamento “Ludovico” o privou do seu livre-arbítrio.

O grande momento da “Provação” acontece quando Alex é libertado e vai até casa dos pais. É evidente o receio por parte dos pais quando vêm o filho de volta a casa. O seu quarto tinha sido alugado e os seus pertences foram levados pela polícia. Apesar de estar livre, percebe que o seu sofrimento para alcançar a liberdade fora inútil. Alex é expulso de casa, sofre com as sequelas do tratamento “Ludovico” e sai sem nenhum caminho certo. Alex acaba a ser agredido pelos antigos companheiros Dim e Georgie, até ser socorrido por dois polícias. Alex é testado em todos os lugares que vai e contrariamente ao passado, em que a sua reação era a violência, no presente ele já não o faz. Para quem apoia o tratamento “Ludovico”, Alex é o herói que está a passar nos testes, mas para o próprio é um fracasso.

Podemos interpretar desta forma que Alex não recebe uma “Recompensa”, na medida em que quem a recebe é a sociedade pois Alex deixa de ser uma ameaça para a sociedade. A “recompensa” de Alex é por outro lado, uma punição por todos os seus crimes. Ao fugir, consegue refugiar-se numa casa, que mais tarde descobre ser a casa do escritor que uma vez vitimara nos seus tempos de violentos. O “Caminho de Volta”, já no “Mundo Comum” de Alex, é o regresso a uma cena do seu passado violento. Alex reencontra o escritor na sua casa, que à primeira vista não o reconhece. O escritor, após receber o seu convidado gravemente ferido e afetado psicologicamente, acaba finalmente por o reconhecer e, à mesa de jantar, droga Alex. O grande momento da “Ressurreição” demonstra-se quando o escritor convida um casal de amigos para jantar com eles e o protagonista, sob o efeito da droga, desmaia e acorda numa sala onde é obrigado a escutar uma vez mais a sinfonia de Beethoven, que neste momento, o atormentava e torturava. O casal de amigos, como uma quase representação da

sociedade tal como no espancamento na prisão, vibra com aquele momento como se de um espetáculo se tratasse. Atormentado, Alex opta pela tentativa de suicídio e atira-se da janela. Alex não morre, no entanto renasce uma vez que o tratamento “Ludovico” já não tem qualquer efeito sobre ele. Desta forma, o herói enfrenta o grande perigo e quase parece morrer simbolicamente e fisicamente.

O governo é finalmente apontado como culpado pela tentativa de o jovem acabar com a sua vida e por usar métodos desumanos contra o crime. Os pais voltam a aproximar-se de Alex, visitando-o no hospital. Esta é grande recompensa final quando o herói regressa ao seu mundo, triunfante e transformado. Na última cena, Alex descobre que o escritor foi preso e, apesar de querer regressar à violência, aceita um emprego do governo. Assim, o Estado que anteriormente desejava livrar-se de Alex, agora alimenta-o. Alex sente-se inspirado em tornar-se um membro produtivo da sociedade, deixando para trás a sua antiga vida e criando a sua própria família.

Concluindo, a análise fílmica demonstrou que “*A Clockwork Orange*” é construído a partir de uma estratégia de composição narrativa com a finalidade de evidenciar a subjetividade da personagem através da estruturação do enredo. E pôde-se perceber que cada estágio da Jornada do Herói envolve uma carga psicológica da personagem, muito graças à exímia atuação de Malcom McDowell. Esta estruturação mítica do enredo, que parte dos conceitos da teoria da Jornada do Herói, funcionou também como um fio condutor para a enunciação da função que o protagonista exerce na narrativa.

Percebemos que o conceito da Jornada do Herói é muito mais que uma mera estrutura narrativa com o objetivo de criar uma boa história, daí a importância em abordar este tema na dissertação. Está também ligada a uma experiência de vida que todos devem desconstruir, mas principalmente o ator. Da mesma maneira, uma boa história vai além da Jornada do Herói. Não adianta escrever uma história mirabolante e seguir à risca todos os passos da jornada se à volta dessa jornada não existem outros fatores importantes, tais como os desejos do público alvo, a construção da personagem, tanto por parte do argumentista, como do realizador e como do ator. “*A Clockwork Orange*”, apesar da sua ligação aos conceitos de Campbell e Vogler, não teria sido o sucesso que foi sem o trabalho de construção feito por Kubrick e todo o trabalho do

protagonista. Desta forma, é preciso vivenciar a narrativa para comprovar a veracidade da cena.

## **CAPÍTULO III. O ATOR E A BUSCA PELA VERACIDADE DA CENA**

“Quando mais a vida quotidiana é ficcionalizada e estetizada com recursos mediáticos, mais avidamente procura-se uma experiência autêntica, verdadeira, não encenada. Busca-se o realmente real — ou, pelo menos, algo que assim pareça”

(Sibilia, 2012, p.22)

### **3.1 O ATOR E A PERSONAGEM ANTES DE SEREM CONSTRUÍDOS**

O realismo na ficção não se trata de algo completamente novo. Como fora abordado no primeiro capítulo, foi possível detetar as raízes desta busca pelo real já no século XIX, ainda antes de existir cinema. Esta ideia não se observou apenas na ficção, observou-se também nos romances realistas e naturalistas e no jornalismo tabloide e sensacionalista que floresceu naquela altura. “Ao longo da era burguesa, então, a arte imitava a vida e a vida imitava a arte.” (Sibilia, 2012, p.23). Desta forma, a veracidade que o ator procura na atuação também não se resume apenas a uma plataforma. A versatilidade de atuação faz parte do trabalho do ator por ser inerente o facto do ator conseguir modificar-se, não só para as suas personagens, mas também para se adaptar às diferentes linguagens (principalmente ao teatro e ao cinema).

Através desta ideia de verossimilhança e realidade da ficção e tendo em conta os conhecimentos adquiridos sobre a personagem no primeiro capítulo, importa agora perceber como se cria uma personagem, que métodos existem para este processo, compreender o trabalho do ator na construção da mesma e de que formas o ator trabalha para torná-la o mais verdadeira possível. Tendo esta dissertação uma linguagem e uma matéria que “salta” entre literatura, teatro e cinema, importa também perceber a necessidade que o cinema teve em criar uma identidade própria perante o teatro, o que gerou o surgimento de um novo tipo de ator bem como um novo profissional na área cinematográfica, o diretor de atores. Porém, devemos ter sempre em conta o facto de que a figura do ator surge no teatro, passando posteriormente por um processo de “migração” para o cinema (Cremonini de Leon, 2018). Apesar de cinema e teatro serem duas linguagens artísticas diferentes, com as suas próprias características, conceções e objetivos, acredito que o ator deve e consegue adaptar-se

a outra linguagem, sendo que foi uma das razões para o surgimento de diversas propostas por pensadores, encenadores e realizadores. A adaptação a essas diferentes linguagens é, afinal, parte do seu trabalho. O ator de cinema não está somente como um corpo físico em cena, mas está também como narrador ou, simbolicamente, através da fotografia ou da figuração.

Ao longo deste capítulo e de forma cronológica, pretendo debruçar-me sobre a evolução dos métodos usados para o trabalho do ator tendo em conta a busca pela veracidade da cena. Após o primeiro passo - conhecer a personagem antes de a construir – passemos ao desenvolvimento das duas principais escolas de cinema: a escola Russa e a escola Americana. No que diz respeito à escola Russa o foco estará em Constantin Stanislavski e o seu método. O método ou Sistema Stanislavski foi a base para o surgimento de outros teóricos que, acompanhados pela evolução exponencial do cinema na primeira metade do século XX, fundamentaram novos métodos para a melhor eficácia do ator. É com este homem do teatro e com o naturalismo que ele implementou, primeiramente na Rússia e mais tarde noutros países, que entramos na era da encenação moderna. Pela primeira vez, dá-se primazia ao espetáculo teatral e secundariza-se o texto dramático. A herança de Stanislavski foi além-fronteiras e chegou até aos Estados Unidos. Na escola Americana, muito acomodada ao método da *star system*, pretende-se perceber de que forma aconteceu este rompimento que deu origem às grandes escolas de atores e posteriormente, à hegemonia de Hollywood.

Que elementos são fundamentais para o trabalho do ator? Qual é a fundamentação do ator numa obra? O que se passa intimamente quando representa e, antes disso, enquanto se prepara para representar? Existem leis que governam o processo criativo do ator? Como defini-las e pô-las em prática sem sucumbir à trivialidade de aplicar fórmulas, em busca de resultados fáceis? Todas estas questões, alicerçadas em fundamentos teóricos, serão respondidas ao longo deste capítulo.

Para isso, iniciaremos este capítulo tendo por base, uma vez mais, o autor norte-americano Syd Field e a sua obra "*Screenplay*". A personagem é o fundamento essencial de um guião. É o coração, a alma e o sistema nervoso da história. Desta forma, antes de escrever uma palavra no papel, é necessário conhecer a personagem e definir a

personagem principal. (Field, 1979). De seguida, deve-se separar as componentes da sua vida em duas categorias básicas:

- **Vida Interior:** A vida interior da personagem acontece a partir do nascimento até ao momento em que o filme começa. É o processo que forma a personagem e, depois de formulada, começa a ganhar corpo e forma;
- **Vida Exterior:** A vida exterior da personagem acontece desde o começo do filme, até à sua conclusão. É o processo que revela a personagem.

Odette Aslan, na sua obra “*O ator do século XX*” (1974), afirma que “ao nível da distribuição de papéis, deve-se escolher, para interpretar uma personagem, um ator do mesmo tipo emotivo e que possua as mesmas qualidades fisiológicas e morfológicas da personagem.” (Aslan, 1974, p.61). A autora francesa coloca também uma questão: “como o ator encontra a personagem?”. Para além das teorias e métodos que iremos problematizar no decorrer deste capítulo e que irão responder igualmente a esta questão, existem outras formas de encontrar a personagem. “O traje fez com que ele encontrasse Baldovino de *La Volupté de l’honneur*; um chapéu, o papel de Auguste em *Atlas Hotel de Salacrou*; o que não quer dizer que não trabalhe enquanto espera (...) Rumina ideias, ensaio com os seus parceiros (...)” (Aslan, 1974, p.62).

### 3.2 A ATUAÇÃO DO ATOR

A designação de ator, que na época clássica refletia-se apenas no drama e na comédia, hoje em dia reflete-se nas diferentes línguas comunicacionais, tais como o cinema, a rádio e a televisão. O ator, quando inserido numa obra, representa o trabalho do autor, encarnando personagens diante de um público. De um lado, faz uma síntese entre a personagem e si próprio. Do outro lado, tem a função de mediador entre a obra de arte e o espectador. Assim sendo, existe uma interdependência entre o produto artístico e a plateia, uma tríade cénica entre o ator, a personagem e o espectador.

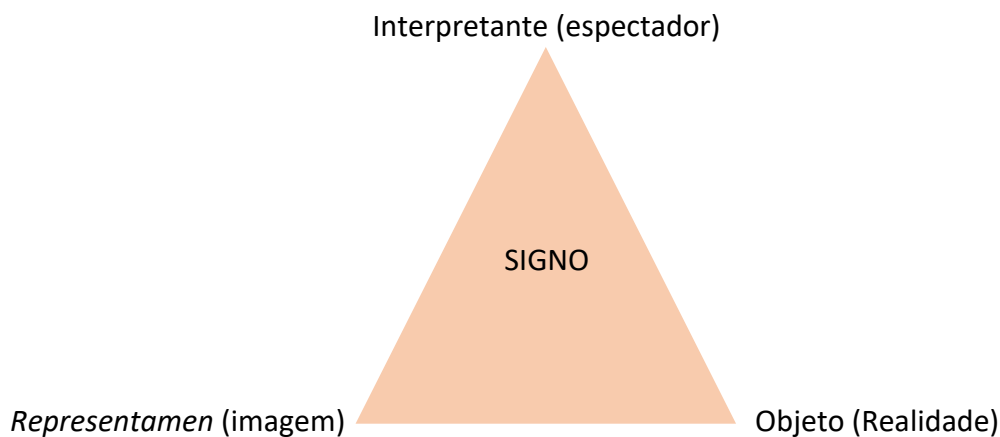
Se por um lado a essência da personagem é a ação, por outro lado as ações da personagem são a grande preocupação do ator e também do autor. Interessa então

discutir o papel do ator com mais verticalidade e tratá-lo como uma das peças importantes do dispositivo cinematográfico.

Quando surge o cinema em 1895 através dos irmãos *Lumière*, os atores costumavam maioritariamente vir do teatro. Quando pensamos que o cinema tem pouco mais de 100 anos, podemos afirmar que o seu processo de ascensão foi rápido e acabou por influenciar muito do que é o teatro dos tempos atuais. Se a origem do cinema veio do teatro, por outro lado, o advento do cinema trouxe repercussões na arte teatral. “Esta troca constante de material e de ideias provocou uma espécie de osmose de um domínio para o outro, uma mesclagem de formas e assimilação de um vocabulário quase comum.” (Aslan, 1974, p. 195).

No que diz respeito ao teatro e à literatura, ambos sofreram bastantes mudanças devido ao surgimento e rompimento de diversos movimentos ao longo dos anos. No entanto, o cinema, por sua vez, tem origem quando o teatro entra no auge do movimento Realista. Este período rompeu com o Romantismo e trouxe para o palco, no caso do teatro, fatores verosímeis e um retrato fiel da sociedade. O cinema acabou por recorrer a esse movimento e conseqüentemente toda a estruturação do trabalho do ator também. (Cremonini de Leon, 2018).

Ao analisarmos o conceito de atuação do ponto de vista semiótico, a imagem cinematográfica é o signo do real. Segundo Charles Peirce (1839-1914), citado pelo professor Gil Baptista Ferreira “um signo é um ‘primeiro’ que estabelece uma relação com um ‘segundo’ (o seu objeto), determinado por um ‘terceiro’ (o seu interpretante)” (Pierce, *apud* Ferreira, 2017). Ou seja, o objeto é a realidade que é representado pela imagem fílmica (neste caso o ator e a sua personagem) e é interpretado pelo espectador.



*Figura 4. Tríade de Peirce (adaptada ao cinema e teatro)*

*Fonte: elaborada pelo autor, adaptada da semiótica de Peirce*

Assim, a preocupação do ator nunca deve estar no espectador, mas sim nas ações (verosímeis) da personagem – não fossem as ações a sua essência. Denis Diderot (1713 – 1784), escreveu em 1830 o ensaio *“Le Paradoxe sur le comédien”*. É, segundo Stanislavski, uma das obras teóricas mais importantes sobre a atuação do ator. Diderot apresenta um paradoxo que diz respeito à ideia de que o melhor ator é aquele que sente ao máximo a personagem, com maior sensibilidade, quando na verdade a sua tese é exatamente o oposto. O melhor ator é aquele capaz de imitar (uma vez mais recorreremos ao conceito de *mimesis*), friamente e da forma mais acabada possível, o seu modelo. A construção desse modelo depende da capacidade de imaginação e de trabalho do ator. O ator talentoso não é aquele que sente, mas sim aquele que é capaz de manifestar escrupulosamente os sinais externos do sentimento. Enquanto o ator que trabalha a sua personagem friamente aperfeiçoa o seu próprio modelo, o “ator da sensibilidade” gasta-a toda na sua primeira atuação, ficando exausto e entediado. O ator deve ser um estudioso da natureza humana e um imitador racional (no sentido contrário a emotivo).

“Os comediantes impressionam o público, não quando estão furiosos, mas quando interpretam bem o furor. Nos tribunais, nas assembleias, em todos os lugares onde se quer ficar senhor dos espíritos, finge-se, ora a cólera, ora o temor, ora a piedade a fim de levar os outros a esses sentimentos diversos. Aquilo que a própria paixão não conseguiu fazer, a paixão bem imitada executa.”

(Diderot, 1830, p.5)

Esta exigência de precisão e rigor, que leva o ator a representar sempre da mesma maneira, aproxima-se da ideia de Constantin Stanislavski, pois este deteve-se “justamente na elaboração de um sistema para que o ator conseguisse apresentar-se em cena com esse rigor e essa verdade” (Simões da Silva, 2013, p.43). Por outro lado, a teoria de Stanislavski é também contraditória à de Diderot, pois o diretor russo voltou-se mais propriamente para a relação do ator com as suas próprias emoções, refletindo sobre a necessidade de este as vivenciar. O desempenho do ator está dependente da personagem que ele representa. “Por exemplo, na interpretação de uma obra musical cantada, em particular de uma ópera, o cantor é também ator e desempenha um papel determinante não só na interpretação a nível musical, mas também na representação dos estados emocionais das personagens especialmente através da linguagem corporal e das expressões faciais.” (Viana, 2018, p.121).

No trabalho do ator, a relação com o outro é também essencial. Esse outro que pode ser o público ou a personagem. O processo de criação de uma personagem é assim semelhante à vida real, “em que diariamente se constrói uma realidade, neste caso, uma realidade artística e ficcional” (Viana, 2018, p.121). O papel do ator não é só dar rosto e forma à personagem, é também desconstruir a mesma em gestos, modos de falar e de agir, que necessariamente modificarão a personalidade da personagem e a maneira como vai ser recebida pelo espectador. Esta força mimética, com o decorrer dos anos e da história, aproxima o ator dos costumes e dos estilos sociais e, possivelmente, de encarná-los, o que aproxima cada vez mais o ator do público. O teatro e o cinema são, por natureza, artes comunicacionais que dependem desta relação.

Ao longo da história da formação de atores surgiram diversas teorias que discutem os meios e as técnicas para a construção de uma personagem, bem como qual o principal objetivo do ator. Cabe a esta dissertação reavivá-las, problematizá-las, bem como discutir a importância do trabalho do ator e analisar os fatores que contribuem para um bom desempenho na atuação cinematográfica onde pesa a noção de verossimilhança.

Importa questionar qual o grande objetivo do ator. Se é apenas agir em nome de uma outra pessoa ou existe algo mais. Durante a representação, existem também

diversos problemas no ator tais como executar com brilho o seu trabalho, transmitir corretamente a ideia do realizador, manter permanentemente o interesse do espectador. Tudo isto existe no subconsciente do ator enquanto representa, porém, durante a ação, deve apenas prevalecer os problemas da personagem (Kusnet, 1975).

O movimento do Realismo e do Naturalismo impulsionou a arte de representar. A necessidade de ter atores que correspondessem às exigências de novos textos dramáticos, de formas diferentes na construção da personagem, de novas técnicas de representação, obrigou a repensar a preparação que o ator tinha até então. Nesta ótica, o treino constitui-se como a base elementar e fundamental do ator. Consequentemente, o corpo e a mente são os elementos fundamentais que devem ser treinados. Ambas se caracterizam como a dimensão exterior e interior, visível e invisível do trabalho do ator. Mas será que estão interligadas? Como podemos unificar corpo e mente? (Fernandes Júnior, 2018).

A criação do ator passou a contemplar a sua própria materialidade e subjetividade. Desta forma, Constatin Sergeevich Alexeiev, mais conhecido por Constatin Stanislavski (1863 – 1938), enfatizou a relevância da técnica com o objetivo de estabelecer um laço entre a realidade e representação, entre ator e personagem, fazendo com que exista uma reação do público. Através da emoção intrínseca no ator e de técnicas de trabalho, procurou criar a veracidade em cena. Assim como a linguagem teatral é realista, a linguagem cinematográfica é também fundamentada na representação da realidade, o que exige do ator uma representação naturalista, procurando a verdade e sinceridade nas suas emoções e ações.

### **3.3 SISTEMA STANISLAVSKI**

“O ator e, por pendor, sentimental e lírico, tende a soltar a sensibilidade e a emocionar os outros. Adquirir o controlo absoluto dessa sensibilidade exige dele grande esforço (...) De facto, o mecanismo do nascimento da emoção em cena, jamais fora analisado de maneira muito clara. Coube a Stanislavski explorar, entre outros, esse domínio.”

(Aslan, 1974, p.66)

Tudo começou na Rússia quando Stanislavski (ainda jovem ator), desempenhara um papel com tal intensidade que entrou em pânico ao pensar que não seria capaz de voltar a desempenhar, com tal qualidade, a atuação seguinte. Desta forma, começou então a pensar numa série de ideias que mantivessem o ator num espírito de criatividade constante. (Cieutat, 2006). Em 1905, após criar uma colaboração com o seu colega Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940), desenvolveu um conjunto de exercícios que permitiriam evocar o subconsciente através da memória e assim alimentar a personagem e alcançar a maior verdade possível à cena. (Cieutat, 2006).

Ao trabalharmos Stanislavski, devemos enunciar duas obras fundamentais: “*A Preparação do Ator*” (1936) e “*A Construção da Personagem*” (1938). Em ambos os livros a “ênfase recai na atuação como arte e na arte como a expressão mais alta da natureza humana.” (Stanislavski, 1938, p.12). Nunca com o objetivo de serem lidos como normas para o ator, estas obras serviram apenas como um auxílio para ajudar os atores a incorporarem as suas personagens e transmitirem ao público veracidade e autenticidade nas suas performances. (Viana, 2018). Stanislavski chegou à conclusão que o ator deve representar de forma que seja o mais parecida possível com a vida real. Não basta que o ator seja um bom imitador, ele precisa de aprender e transmitir toda a complexidade de sentimentos e sensações próprias do ser humano. Para isso é importante que o ator seja um observador do mundo. Quanto mais o ator observar e conhecer a realidade, mais verosímil será a perspetiva da realidade que ele irá criar com a sua atuação. Quando está em cena, a preocupação do ator deve ser refletir na sua visão interior as coisas análogas àquelas que a sua personagem teria na sua (Stanislavski, 1938).

“Quando consideramos algum fenómeno, quando visualizamos algum objeto, algum acontecimento ou evocamos mentalmente experiências da vida real ou imaginária, não só reagimos a eles através dos nossos sentimentos como também os passamos em revista na nossa visão interior – disse Tórtsov, iniciando a aula de hoje.”

(Stanislavski, 1938, p. 176).

Stanislavski estabeleceu uma oposição entre representar e viver uma personagem, ou seja, a atuação não deve depender apenas da interpretação do ator, mas também sustentar-se na experiência de vida do ator. Assim, o grande objetivo de Stanislavski era justamente a criação de uma técnica psicofísica que unisse a forma externa do ator e a sua vida pessoal.

Através do uso consciente da imaginação e das ações físicas, o ator desenvolve sentimentos e emoções que estão no inconsciente. “A nossa arte requer que a natureza inteira do ator esteja envolvida, que ele se entregue ao papel, tanto com o corpo como com o espírito. Deve sentir o desafio da ação, tanto física quanto intelectual porque a imaginação, carecendo de substância ou corpo, é capaz de afetar, por reflexo, a nossa natureza física, fazendo-a agir.” (Stanislavski, 1936, p. 112). Assim, o ator deve ter uma formação total e global, procurando transpor o seu lado espiritual, intelectual e emocional. Qualquer emoção expressa deve ser autêntica, daí a necessidade imperativa de utilizar exercícios sensoriais, baseados nos cinco sentidos. (Cieutat, 2006). Podemos dividir o Sistema Stanislavski em dois grandes momentos: o trabalho do ator sobre si mesmo e o trabalho do ator sobre a personagem:

- **Trabalho do ator sobre si mesmo**

Para Stanislavski, a grande questão prendia-se no facto de quando o ator era colocado em cena a representar, o seu aspeto psicofísico deixava de funcionar como deveria funcionar naturalmente no dia a dia, ou seja, acontecia um “desvio artificial entre corpo e mente e, assim, surgia a representação, a mentira” (Zaltron, 2016, p.37). O objetivo através do trabalho do ator sobre si mesmo aponta para a totalidade psicofísica orgânica do ator em cena. Não basta apenas que o ator consiga agir em cena como age na vida real, é preciso que ele tenha a capacidade de agir organicamente de uma forma artística.

Stanislavski acreditava no ator como uma ferramenta de transformação do mundo e da mentalidade do público e por isso, o sistema propôs assim um conjunto de estratégias que procuraram acalmar o pensamento controlador do ator de modo a tornar-se mais sensível e reagente aos seus impulsos. Uma das grandes estratégias

passou pela abertura do primeiro estúdio/laboratório do Teatro de Arte de Moscovo, em 1912. Participavam jovens estudantes e atores que faziam experiências do sistema, através da improvisação e da escrita de textos teatrais. Assim o ator deveria praticar a improvisação, tanto durante os ensaios como durante as suas atuações. Existia também a necessidade de os atores comunicarem de uma forma muito íntima, criando um conjunto harmonioso em palco. (Cieutat, 2006).

O trabalho sobre si mesmo oferece ao ator um caminho de estudos antes da cena, para quando chegar o momento da mesma, o ator se sinta livre e aberto. Nesta ótica, o consciente deve sobrepor-se ao inconsciente pois é através do consciente que se deve chegar ao inconsciente, evitando cair nos clichês e nas mentiras cénicas. Para alcançar tal objetivo, o ator utiliza o seu corpo e descontraí todos os músculos antes da atuação. A sua única preocupação são ações que vai realizar e as circunstâncias envolvidas, nunca se deixando levar pelo sentimento. Ao atingir a concentração absoluta, o ator encontra o caminho para a libertação. O físico é meio pelo qual o ator pode edificar a sua arte.

"Agora tente uma nova experiência, inteiramente oposta. Descontraia todos os músculos do seu aparelho vocal, remova toda pressão e tensão, esqueça-se de atuar com as paixões, não se preocupe com o volume. Agora repita a mesma frase, sem gritar, mas com toda a máxima amplitude da sua extensão vocal e com inflexões bem fundamentadas. Imagine algumas circunstâncias capazes de agitar os seus sentimentos. O que logo me saltou ao cérebro foi: se eu fosse professor e tivesse um aluno como o Gricha, que chegasse à aula meia hora atrasado pela terceira vez consecutiva, o que é que eu faria para pôr um ponto final, no futuro, a tamanho desleixo? Sobre essa base, a frase foi muito fácil de dizer e o meu alcance vocal expandiu-se naturalmente. Viu como a sua frase foi muito mais eficiente agora do que quando você gritou? E, no entanto, não precisou das dores do parto - explicou Tórtsov."

(Stanislavski, 1938, p. 199).

Para Stanislavski era essencial estimular a criatividade dos atores através de tarefas que os ajudassem a conectar com os seus próprios impulsos adormecidos ou até mesmo desconhecidos. Esta ideia é de extrema importância nesta investigação pois o ator tem uma importância que vai além de ser um mero intérprete, mas sim um criador que está em todas as frentes de uma produção cinematográfica. O seu trabalho foi revolucionário pois, naquela época, não era possível desvincular a subjetividade do ator do seu trabalho artístico. Portanto, esta nova rotina de trabalho estendeu o trabalho do ator a todos os âmbitos da vida e novas ideias sobre si mesmo.

O realizador russo colocou em prática as noções de *Perejivánie* e de *Voploschénie*. Exploradas a fundo no livro de Michele Almeida Zaltron, "*Stanislavski e o Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*", (2016), a *Perejivánie* pode significar vivência, experiência, emoção, pôr a vida em movimento. Este processo abrange a "relação de cada um de nós com o seu entorno, com o mundo, sendo parte inseparável da própria existência humana." (Zaltron, 2016, p. 30). É um estado de alma que se expressa na presença de sensações e impressões e a cada dia que passa, ao repetir a atuação, o ator percebe os novos impulsos e sentimentos que surgem em cena, a fim de se manter permanentemente criativo. "A base da *Perejivánie* é, portanto, a capacidade de jogo, de relação, de improvisação e de adaptação do ator em cena." (Zaltron, 2016, p.39).

Através da *Perejivánie*, Stanislavski procurava desvendar em cena a complexidade e singularidade do ser humano. A ideia de explorar o ser humano e o seu carácter vai muito em conta do contexto histórico que se vivia na Rússia em meados do século XX, mas também pela necessidade de o artista desvendar-se a si mesmo, aprimorar a sua percepção de si e do mundo e as suas atitudes dentro e fora de cena. Esta nova criação envolveu todo o psicofísico do ator e colocou-o no centro da ficção, ou seja, o ator sente que existe dentro da história e no mundo do imaginário.

No que diz respeito ao conceito de *Voploschénie*, este é a metamorfose ou personificação em forma artística. Por outras palavras, é a manifestação da experiência denominada *Perejivánie*, é a "transição para a realidade". (Zaltron, 2016, p. 31). Desta forma, o ator não deve apenas vivenciar o seu papel interiormente, mas também vivenciá-lo externamente. Stanislavski, inclusive, critica o facto de as pessoas não saberem utilizar o seu corpo, ainda mais por ser algo dotado pela natureza. Se por um

lado no quotidiano estas deficiências passam despercebidas, no palco até as mais discretas chamam a atenção (Stanislavski, 1938).

“Ali o ator é esmiuçado por milhares de espectadores como que através de uma lente de aumento. A menos que tenha a intenção de mostrar uma personagem com defeito físico – e nesse caso pode exibi-la sem ultrapassar o grau certo – o ator deve mover-se com uma facilidade que aumente a impressão criada em vez de distrair o público dessa impressão.”

(Stanislavski, 1938, p.71)

#### ▪ **Trabalho do ator sobre a personagem**

No que concerne ao segundo momento da preparação do ator, este deve reconstruir psicologicamente a personagem. O ator deve estudar concretamente o passado e o futuro da personagem e tudo aquilo que não está no guião sobre ela. A partir da sua interação com elementos internos e externos, encontra em si mesmo aquilo que o estimula. “Só quando o ator sente que a sua vida interior e exterior em cena está a fluir naturalmente nas circunstâncias que o envolvem, é que as fontes mais profundas do seu subconsciente se entreabrem e delas chegam sentimentos que nem sempre podemos analisar” (Stanislavski, 1936, p.45). Porém, isto não acontece apenas uma vez, pelo contrário. O trabalho do ator está em permanente transformação, tendo sempre por base a seguinte questão: o que é que eu faria em tais circunstâncias? Desta forma, o ator estimula a sua imaginação e abre portas para inúmeras possibilidades criativas (Zaltron, 2016). Este exercício passa pela possibilidade de o ator imaginar-se no lugar e nas circunstâncias da personagem.

“Tome como exemplo a nossa turma. É um facto real. Suponha que o ambiente, o professor e os alunos permaneçam tais como estão. Agora, como o meu ‘se’ mágico, vou colocar-me no plano do faz de conta, mudando apenas uma circunstância: a hora do dia. Direi que não são três da tarde e sim três da madrugada. Use a imaginação para justificar uma aula que termine assim tão tarde. Desta simples

circunstância decorre toda uma série de consequências. (...) Tudo isso acarreta modificações exteriores e interiores, colorindo as suas ações.”

(Stanislavski, 1936, p.99)

O “se mágico” tem como objetivo estimular o subconsciente do ator, vindo ao de cima sentimentos análogos aos que a personagem deveria sentir em cena. “Pressupõe-se que o ator quando se coloca na situação da personagem, terá uma atuação coerente, pois o sentimento terá sentido para ele já que está envolvido diretamente na situação” (Mateus da Silva, 2008, p.15).

Outro método de grande relevo neste estudo é a memória afetiva - futuramente tornou-se o grande método da escola Americana - que por outras palavras, baseia-se na evocação de sentimentos passados e de reviver sensações antigas. A utilização deste recurso, para além de aproximar o ator da personagem que interpreta, possibilita transformar a encenação em algo natural “pois é a verdade na qual o ator acredita em cena que dá justificação a todas as suas ações, à expressão dos seus sentimentos” (Maria, 1998, *apud* Mateus da Silva, 2008). Podemos assumir que independentemente do guião, do figurino, da caracterização ou de toda a produção, a alma da personagem vem do ator que lhe dá vida e quanto maior verdade existir na sua atuação, mais veracidade terá a cena e maiores serão as possibilidades de influenciar o público.

Do mesmo modo que a memória visual pode construir em nós uma imagem de alguma coisa, a nossa memória afetiva pode também evocar sentimentos já experienciados e que podem ser semelhantes aos da personagem. Através de conversas em *plateau*, com o auxílio do realizador ou através de uma sugestão, pensamento ou um objeto com valor simbólico, estas memórias podem ser evocadas (Stanislavski, 1936).

O desafio para Stanislavski foi enorme pois queria romper com a forma antiga de interpretação, vista como mecanizada e que não se sustentava na vivência e no sentimento. Enfrentou críticas, arriscou, errou, mas não desistiu até conseguir atingir o seu objetivo: criar um caminho que levasse o ator ao autoconhecimento do seu potencial psicofísico e espiritual. Para o diretor russo, o trabalho do ator estava ligado à

busca das “leis da natureza” e tudo o que acontecia em cena, deveria ter um propósito determinado.

### **3.4 A HERANÇA DE STANISLAVSKI E A ESCOLA RUSSA**

A transformação da relação do indivíduo com o seu próprio corpo veio com o desenvolvimento dos processos sociais de libertação do ser humano nos séculos XIX e XX. O corpo começa a ser valorizado como um veículo de expressão. (Carbonari, 2013). Já fora destacado a necessidade de Stanislavski em trabalhar as ações de modo a atingir a veracidade da cena, no entanto, neste processo de transformação da personagem vamos encontrar outros dois nomes relevantes influenciados pelo diretor russo: Vsévolod Meyerhold e Jerzy Grotowski (1933 – 1999).

Meyerhold acompanhou e atuou nas questões sociais aquando da revolução russa e durante os primeiros anos da União Soviética, investigou a liberdade corporal do ator. A partir desse momento, Meyerhold criou uma técnica de trabalho que rompeu completamente com o naturalismo de Stanislavski. Deixou-o em 1902 e voltou em 1905 para inaugurar o seu primeiro estúdio. Afastando-se da estética naturalista, procurou chegar ao expoente máximo da personagem através do corpo, enfatizando gestos e movimentos. Na sua obra *“Do Teatro”*, datada de 1913, diz particularmente: “O teatro naturalista não conhece as maravilhas da plástica, não faz com que os atores treinem os seus corpos e, quando criou uma escola, esqueceu que a cultura física deveria ser matéria principal de ensino” (Meyerhold, 1913, p.42).

Denominada Biomecânica, este método estava inteiramente ligado ao treino do ator, deixando para trás a interpretação, a introspeção e as emoções. Explorava as possibilidades da relação entre movimento e palavra de modo a desenvolver a capacidade de reação do ator, a fim de diminuir ao máximo o tempo entre pensamento e movimento, pensamento e palavra e movimento e emoção. (Simões da Silva, 2013). Porém, Meyerhold queria que o movimento fosse independente da palavra, que cada um tivesse o seu próprio ritmo. Queria que tanto o texto como o ator estivessem ritmados. No caso do texto, o mesmo era composto por rápidas sequências e episódios num ritmo precipitado, um pouco semelhante ao cinema. No caso do ator, este deveria estar

“vivo”, ser um acrobata que saltasse, dançasse, fizesse malabarismos e cantasse (Aslan, 1974). Os gestos, as poses, os olhares, os silêncios definem a verdade do ator, do artista e das pessoas. Por outro lado, as palavras não dizem tudo. “A fantasia do espectador funciona sob a pressão de duas impressões: a visual e a auditiva. E a diferença entre o velho e o novo teatro é tal que no último a plástica e as palavras se encontram afinadas” (Meyerhold, 1913, p.80).

Os vários exercícios da biomecânica consistiam em movimentos amplos, exagerados e tensos. O corpo do ator tornava-se numa ferramenta de estudo em que a linguagem corporal (gestos e expressões) subjugavam a linguagem oral. Assim, os exercícios da biomecânica serviam para tornar o ator apto a realizar movimentos conscientes, racionais e expressivos em cena. O objetivo principal deixa de ser as emoções do ator, mas sim transmitir para o espectador essas mesmas emoções, reflexões e questionamentos.

A premissa de Meyerhold era exprimir a verdade, não por palavras, mas sim por gestos, olhares e ações. Uma ideia claramente oposta à de Stanislavski onde o estado de alma e a psicologia das personagens eram o principal material de trabalho. Ou seja, a expressão do sentimento e da verdade só poderia surgir “de fora para dentro”, através do corpo e não de “dentro para fora”, através da imaginação e da interiorização do ator como defendia Stanislavski (Greve, 2017). “A noção de corpo e mente que emerge é assim explicitamente a de um corpo que pensa, de dedos que pensam, de pernas que pensam” (Carvalho Chave, *apud* Carbonari, 2013, p.24).

Ao contrário de Stanislavski, que tentava colocar a peça numa atmosfera privilegiada e protegida, Meyerhold queria que o teatro entrasse na efervescência do dia a dia. No que diz respeito ao cinema, apesar de o método mais trabalhado com os atores tenha sido o das memórias afetivas, a verdade é que muitos realizadores se identificam mais com Meyerhold. Ao olharmos para o cinema de Kubrick, percebemos que a sua ideia nas narrativas era exatamente a de demonstrar a loucura e o grotesco que é a vida real e, muitas das representações são extremamente físicas.

Tal como Meyerhold, o polaco Jerzy Grotowski também rompeu com as convenções e estéticas do naturalismo e do realismo e propôs novas formas para as ações realizadas em cena pelo ator. Questionou as relações entre ator e espectador e as

relações entre texto, encenador e ator. Aproximou-se de Meyerhold na medida em que vê igualmente a peça, não como uma obra de um museu, mas sim como um espetáculo que pretende oferecer um desafio ao espectador. Grotowski desejava um ator completo, sem complexos e bem estruturado. Não precisaria de ser dotado de todas as qualidades, mas deveria conhecer-se a si mesmo. No laboratório – assim o chama Grotowski – não é inculcido um “como se faz” aos atores, por outro lado, devem ser eles a encontrar um “como se é” (Aslan, 1974). “A formação consiste em exercícios elaborados pelos atores ou adotados a partir de outros sistemas (...) Uma vez que os atores adotem um determinado exercício, eles próprios estabelecem um nome para ele com base em associações e ideias pessoais. Um tende a usar conscientemente uma espécie de jargão, uma vez que este tem um efeito estimulante na sua imaginação” (Grotowski, 1968, p.134).

Na ótica de Grotowski, seria possível observar uma dualidade entre duas possibilidades para o trabalho do ator:

- O ator que imita o comportamento quotidiano, a vida à sua volta;
- O ator que quer criar a impressão de que existe um outro mundo, o mundo do teatro, da imaginação, da fantasia, onde a realidade é transformada<sup>4</sup>.

Apesar das diversas fases de estudo de Grotowski, a sua base foi sempre as técnicas do ator e a sua relação com o espectador, bem como o corpo enquanto fonte de pesquisa e como um material de criação. A sua ideia não era criar uma regra para o ator, mas sim dar-lhe liberdade para construir a personagem à sua maneira e retirar-lhe as coisas que o perturbam. Observa o ator de modo a conhecer a sua respiração natural e, a partir daí, define os obstáculos às suas reações naturais e cria exercícios que os eliminem. A grande diferença da técnica de Grotowski é a procura pela negatividade em vez de procurar uma receita para o sucesso.

---

<sup>4</sup> Grotowski chamava a essa possibilidade de “mundo da ilusão” (Simões da Silva, 2013, p.51).

“É preciso perguntar ao ator: quais os obstáculos que o bloqueia no seu caminho para o ato total que deve envolver todos os seus recursos psicofísicos, desde o mais instintivo até ao mais racional? Temos de descobrir o que é que o impede de respirar, de se movimentar e, o mais importante de tudo, de ter contacto humano. Que resistências existem? Como podem ser eliminadas? Quero roubar ao ator tudo o que o perturba. O que é criativo permanecerá dentro dele. É uma libertação.”

(Grotowski, 1968, p.208)

Desta forma, rompe igualmente com o conceito de ação física de Stanislavski e chega a uma nova conceção do ato de representar. O foco da questão não era a representação, mas sim um ato total que implicasse que o ator se expusesse para o público, ou seja, o ator não deve representar para o público, deve, pois, criar um ato real, expor o seu lado mais íntimo, “sacrificar ao público a sua parte mais dolorosa que não é atingida pelos olhos do mundo” (Grotowski, *apud* Simões da Silva, 2013, p.52). Não se trata mais, portanto, de encontrar formas de construir uma personagem ou de viver um papel e levar o espectador a refletir sobre o mundo à sua volta. O fundamental é o uso do papel como um trampolim para estudar aquilo que está oculto pelas nossas “máscaras” quotidianas. (Simões da Silva, 2013).

De mão dada com o levantamento de novas questões do trabalho de interpretação do ator no âmbito teatral, cresceram também novas questões no âmbito do cinema. Juntamente às pesquisas de Stanislavski e dos seus discípulos, alguns cineastas russos, já com as suas anteriores pesquisas acerca da montagem cinematográfica, iniciavam também as suas primeiras reflexões a respeito da interpretação cinematográfica e da construção de personagens. Em boa verdade, os anos 20 e parcialmente os anos 30, trouxeram uma homogeneidade artística à escola soviética, principalmente no teatro e no cinema. O compromisso político, a consciência e o questionamento teórico e a ambição de elevar o filme ao plano do texto e do discurso foram três eixos fundamentais que cresceram graças a um grande instrumento comum entre todos. A montagem. Antes de ser um princípio técnico do cinema é também um princípio da cultura e da vida social. “A montagem será assim um dos eixos maiores na pesquisa dos formalistas e dos futuristas (...) no campo da literatura; dos

trabalhos do construtivismo no campo das artes plásticas (...) e do teatro. Meyerhold, mestre de Eisenstein, e que se oporá às teses psicologistas de Stanislavsky, definir-se-á como um montador de ações (...)” (Grilo, 2007, p.83).

Outra questão fundamental era a diferenciação entre teatro e cinema, uma vez que os primeiros filmes eram uma espécie de teatro filmado. Nesta nova ideia de construção cinematográfica como uma arte independente, a vanguarda do cinema francês e o conceito de fotogenia<sup>5</sup>, assim como o expressionismo alemão, tornaram-se referências ao longo dos primeiros vinte anos do século XX. O mesmo aconteceu na Rússia que, fortemente apoiada pelo governo, via no cinema uma fonte de propagação da mensagem soviética. Dos mais variados nomes da escola russa destaque Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov.

- **Lev Kuleshov (1899 – 1970)**

Em 1920, Kuleshov, então professor na VGIK (*The Russian State University of Cinematography*), começou a trabalhar em vários workshops cujas aprendizagens baseavam-se em exercícios de atuação (Greve, 2017). Conciliando-se com a extrema escassez de filmes, este workshop veio futuramente a ser conhecido como “*films without film*” e era uma espécie de ensaio de filmagem, uma vez que não haviam câmaras e tinham como premissa desenvolver a sensibilidade da direção em diretores e atores (Kuleshov, 1974). Para Kuleshov, o cinema russo “sempre sofreu com as más performances dos atores e a composição pobre dos planos” (Kuleshov, 1974) e desta forma, defendia que todos os elementos construtivos de um filme deveriam estar interligados e que um bom guião só poderia ser bom por meio de uma boa interpretação. A essência do cinema era a montagem e não existindo esta justaposição de imagens, o ator tornava-se simplesmente num homem a ser fotografado, material bruto sem qualquer composição.

---

<sup>5</sup> Definido pelo realizador e argumentista Louis Delluc (1890 – 1924), a fotogenia foi defendida pelos teóricos da vanguarda francesa dos anos 20 como o elemento fundamental da imagem cinematográfica, tal como assim é a cor na pintura. Jean Epstein (1897 – 1953) considerava que a fotogenia elevava o aspeto estético das coisas na reprodução cinematográfica e que tinha o poder de influenciar os sentimentos e a razão. Tal poderia ser feito através do jogo de luzes, de sombras ou do movimento dos objetos (Epstein, 1955).

O realizador russo enaltece o trabalho de Charlie Chaplin, sobretudo, pela completude do artista que, para além de realizador e guionista, também era ator. “Chaplin reduzia a praticamente nada a maneira de expressar emoções com o rosto. Ele demonstrava o comportamento de uma pessoa, através de vários eventos na sua vida, pela forma como ela se relacionava com as coisas e com os objetos. O modo pelo qual o protagonista se relaciona com o ambiente e com as pessoas ao seu redor muda por causa do seu estado de espírito e altera o seu comportamento.” (Kuleshov, 1928, *apud* Greve, 2017, p.19). Outro fator importante foi a possibilidade de Chaplin ter treinado os seus atores ao longo das suas produções. Destaca-se assim a importância de os atores (e os criativos no geral), serem educados e treinados antes das filmagens.

Ao estudarmos Kuleshov importa aludir acerca do “*Efeito-Kuleshov*”, até pela extrema importância que este teve na confirmação da primazia da montagem como resultado final da interpretação dos atores. Muito sucintamente, o realizador russo levou a cabo uma experiência que consistia na apresentação à sua audiência do mesmo plano de um homem inexpressivo, intercalado, seguidamente de outros três: um prato de sopa na mesa; um caixão com mulher morta; uma mulher deitada num divã. Ao interpretarmos individualmente o plano do homem com cada um dos outros planos vamos perceber que: na primeira junção de planos o homem está com fome; no segundo momento o homem é o marido da mulher triste pela sua morte; o terceiro momento é o adulto feliz e a desejar a mulher deitada. Esta experiência permitiu-lhe concluir que a interpretação emocional que os espectadores faziam do ator variava consoante a intercalação com os outros planos (Nogueira, 2010). Concluímos assim que a imagem não tem sentido por si só, mas sim inserida num contexto específico. O resultado semântico da montagem de planos é um produto e não uma soma e o significado de uma sequência depende da interpretação subjetiva que é feita pelo espetador. “Kuleshov mostra que a emoção e ação podem derivar de um *close up* facial justaposto a outros planos, sem a necessidade da presença de um ator profissional em cena.” (James Goodwin, *apud* Greve, 2017, p.20).

Kuleshov discutiu sobre se o estado psicológico que o ator vive durante a representação está ou não dependente da montagem. O mesmo compara uma cena de um preso esfomeado a reagir a um prato de sopa e o mesmo preso a ser levado à rua e

a reagir ao sol, às nuvens, à natureza. “É claro para qualquer pessoa que a reação à sopa e a reação à liberdade sejam totalmente diferentes” (Kuleshov, 1974, p.33). Porém, depois de filmadas e editadas as duas sequências, o espectador não foi capaz de perceber qualquer diferença. Ou seja, com a montagem correta, mesmo existindo uma representação diferente, é o editor que vai definir a forma como pretende afetar o espectador.

No que diz respeito aos teóricos anteriormente falados, Kuleshov interessou-se pelo conceito da biomecânica de Meyerhold, particularmente pela busca da mobilidade corporal e do ritmo musical e plástico do movimento. Desenvolveu diversos exercícios para desdramatizar o trabalho do ator em cena e para que o ator alcançasse a maior verossimilhança possível na sua atuação. Assim como Meyerhold, que rompeu com a estética naturalista e realista de Stanislavki, “Kuleshov criou uma montagem cinematográfica que poderia transformar e libertar o cinema da condição de ser uma mera cópia da realidade, determinada pelas tradições naturalistas e realistas do teatro burguês (...) favoreceu a aplicação da dinâmica da montagem e do sistema da biomecânica para conseguir uma rutura com o teatro tradicional” (Levaco, 1974, p. 19). Muitos dos exercícios praticados pelos alunos de Kuleshov baseavam-se na improvisação simples. Através destes exercícios, o realizador percebia as diferentes formas de representação dos atores, ora mais simples, ora com mais emoção (necessária ou desnecessária à ação em si). Objetos imaginários poderiam ser agregados à série de exercícios. Todos estes exercícios teriam apenas um objetivo: o ator dominar por completo o seu corpo e ser versátil ao ponto de executar qualquer tarefa que lhe fosse pedida (Greve, 2017). É importante adaptar estes treinos corporais para o cinema devido às grandes dimensões do palco teatral. Contrariamente, no cinema estas expressões podem tornar-se exageradas e grosseiras na tela. “No cinema, qualquer movimentação facial já era perceptível e o exagero afastava a crença do espectador”. (Greve, 2017 p.25).

Da mesma forma como para o trabalho corporal, Kuleshov criou uma série de exercícios a serem praticados para as expressões faciais. A obra “*Kuleshov on film*” (1974) reúne vários textos do realizador russo. Um dos métodos que descreve é o sistema *Delsarte*, onde o mesmo afirma que a técnica teatral não era aplicável ao ecrã

cinematográfico devido à sua ampla tela. “O rosto pode mudar como resultado do trabalho com a testa, sobrancelhas, olhos, nariz, bochechas, lábios e maxilar inferior. No geral, o sistema *Delsarte* é muito útil, mas apenas como um inventário das possíveis alterações no mecanismo humano e não como um método de atuação” (Kuleshov, 1974, p.60). Confirmarmos assim a necessidade constante, desde o surgimento e crescimento do cinema, de se criarem técnicas específicas para cinema.

Eis um exemplo de exercícios:

(1) Rosto Normal; (2) cerrar os olhos e movê-los para a direita; (3) pausa; (4) franzir a testa e as sobrancelhas; (5) mover o maxilar inferior para a frente; (6) mover os olhos para a direita; (7) mover o maxilar inferior para a esquerda; (8) pausa; (9) rosto normal mantendo os olhos na posição anterior; (10) arregalar os olhos e deixar a boca entreaberta.

No que diz respeito a resultados práticos, estes nem sempre pareciam convincentes, no entanto não podemos negar a importância de Kuleshov ao ser pioneiro na apropriação de técnicas teatrais adaptadas ao cinema, bem como a ideia da montagem como complemento ao trabalho final do ator num filme. Sergei Eisenstein, discípulo de Meyerhold e Kuleshov, também foi adepto da biomecânica, no entanto, contrariamente a Kuleshov, este não descarta alguns dos princípios de Stanislavski.

- **Sergei Eisenstein (1898 – 1948)**

O interesse de Sergei Eisenstein pelo trabalho do ator tem a sua origem aquando da sua formação como artista no teatro de Meyerhold. Ao tornar-se cineasta, decidiu aprofundar o conceito da biomecânica e desenvolver o seu próprio sistema de treino para o ator. Apesar de admirar Meyerhold, Eisenstein apercebeu-se que a biomecânica do seu professor era demasiado mecânica, repetitiva e exaustiva. Por outro lado, também não concordava com a ideia de que a reprodução física suscitaria a emoção necessária na ação. Por isso, procurou encontrar uma maior fluidez no trabalho do ator.

Eisenstein encontrou em Stanislavski alguns conceitos com que se identificava, nomeadamente a proposta de representação naturalista que visa estabelecer uma relação entre realidade e representação. Assim como no teatro, a linguagem

cinematográfica é fundamentada na veracidade da cena e por isso, exige do ator uma representação naturalista, tanto mental como física. Desta forma, Eisenstein procurava trabalhar apenas com atores não profissionais pois estes não tinham qualquer formação nem técnicas de trabalho e tudo iria ser o mais natural e verdadeiro. Importante também salientar que, na sua visão, a atuação em cinema era mais complicada que no teatro, uma vez que as condições de filmagem interferem na concentração do ator e afetam a maneira como o sentimento é expresso pelo ato (Greve, 2017).

No que diz respeito à montagem cinematográfica, Eisenstein defende que “a montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema” (Eisenstein, 1942, p.28). Ou seja, a tarefa é transformar uma imagem isolada, vinda da nossa visão interna e transformá-la numa representação que, em combinação com a justaposição evoca os sentimentos do espectador. “O ator tem diante de si exatamente a mesma tarefa: expressar, com dois, três, ou quatro aspetos do carácter ou modo de conduta, os elementos básicos que, em justaposição, criam a imagem integral concebida pelo autor, pelo diretor e pelo próprio ator” (Eisenstein, 1942, p.28). Desta forma, a montagem tem um papel preponderante para o ator, mas principalmente para o espectador pelo facto de o incluir no processo criativo e sentimental do cinema.

Eisenstein aponta à questão da imaginação trabalhada por Stanislavski, o que é curioso por se tratar de uma matriz completamente antagónica à de Meyerhold. Como elemento catalisador na construção da personagem e da *mise-en-scène*, Eisenstein relaciona este processo com os princípios da montagem, através daquilo que ele vai denominar como “técnica interior do ator”, ou por outras palavras, o “processo interno através do qual o ator cria um sentimento palpitante, exibido em seguida na autenticidade da sua atuação no palco ou na tela” (Eisenstein, 1942, p.31). O realizador russo afastou-se do método do “esforço e suor” do ator para atingir o sentimento, mas aproximou-se da ideia do sentimento se apropriar do ator. Desta forma a experiência seria autêntica e, como consequência direta, manifestar-se-ia em movimentos e ações. Para isso acontecer o ator deveria obrigar a sua imaginação a descrever várias situações que se relacionassem com o tema. “A agregação dos quadros imaginados suscita em nós a emoção requerida, o sentimento, a compreensão e a experiência real que estamos à

procura. Naturalmente, o material desses quadros imaginados vai variar, dependendo das características peculiares do caráter da imagem da personagem que o ator está a interpretar no momento” (Eisenstein, 1942, p.32).

“Conclui-se assim que, tanto para Eisenstein, como para Stanislavski, o princípio básico da técnica interior do ator é a imaginação; em seguida, ocorreria a justaposição das imagens imaginadas que possuam correlatos emocionais para o ator, depois para o diretor e para o espectador.” (Greve, 2017, p.34). A execução da cena por parte do ator ocorre em paralelo com o processo de montagem, uma vez que o realizador também tem de imaginar, juntamente com o ator, todas as etapas de criação na atmosfera da cena. No entanto, a “técnica interior do ator” vai além da mera representação da cópia de sentimentos. Deve ser capaz de fazer os sentimentos surgirem e desenvolverem-se diante do espectador, criando um processo de imaginação e de construção de imagens na sua mente (Greve, 2017).

O mesmo é aplicado à realização e à montagem, pois um filme é toda uma compatibilidade entre o método da escrita do guião, o método do ator interpretar as personagens, o método de realização e o método de montagem. Esta premissa coloca a questão de que os profissionais da arte cinematográfica não devem apenas ter bases da sua área específica. Devem, pois, dar igual atenção as todas as áreas cinematográficas (Eisenstein, 1942).

Com o passar dos anos, Eisenstein foi-se afastando do teatro e o seu foco de estudos voltou-se inteiramente para os aspetos artísticos do cinema. Apesar desse distanciamento, continuou a aplicar os exercícios da biomecânica nos seus filmes e para ele, antes mesmo “dos futuros diretores aprenderem sobre a montagem e a imagem cinematográfica, eles precisavam de adquirir uma perceção básica do movimento, do espaço, do tempo, do ritmo e de ter as noções básicas da biomecânica” (Oliveira, p.14, *apud* Greve, 2017, p.32).

- **Vsevolod Pudovkin (1893 – 1953)**

“O cinema dos primeiros tempos foi interpretado por atores do teatro que exageravam os seus jogos fisionómicos. Até os movimentos naturais de uma atriz do

Teatro de Arte de Stanislavski foram considerados exagerados pelo realizador Pudovkin” (Aslan, 1974, p.209). Assim, o realizador russo procurou terminar com a teatralização dos atores no cinema, com o objetivo de encontrar uma nova ideia de trabalho dos atores em cinema. Na sua ótica, se no teatro o ator deveria aprender técnicas específicas de expressão para o palco, como por exemplo a projeção da voz e o aumento dos movimentos de modo a colmatar os silêncios, no cinema as aprendizagens seriam relativas as técnicas cinematográficas. (Greve, 2017) Para além disso, Pudovkin defendia que o ator deveria colaborar nas diversas etapas da construção cinematográfica. Para ele, o ator deveria estar presente em todas as fases de um filme, inclusive na escolha de planos da montagem. “O sistema de excluir os atores da colaboração na coletividade criadora do filme é sem dúvida um sistema péssimo” (Pudovkin, *apud* Greve, 2017, p.39). Completando algumas ideias abordadas no primeiro capítulo acerca da montagem, Pudovkin confirma esta ideia de a montagem ser a fase final da interpretação do ator. Para além disso, esta ideia cresceu cada vez mais aquando do advento do cinema sonoro.

Pudovkin acreditava que uma das principais dificuldades dos atores no cinema era o desempenho “teatral” e exagerado, ao ponto de um ator comum não conseguir ficar apenas sentado e quieto sem que estivesse a representar (Greve, 2017). Assim, tal como Eisenstein, Pudovkin procurou solucionar esta questão trabalhando com atores não profissionais. No entanto começou a descobrir várias dificuldades em trabalhar com eles. No capítulo XI da sua obra, datada de 1960, “*Film Technique and Film Acting*”, expõe que o trabalho destes estava condicionado ao seu físico, como por exemplo quando eram necessárias crianças ou idosos.

“O conjunto de tarefas era complicado e, além disso, tinha de ser um rapaz com cerca de dez anos de idade, porque no cinema nem sequer o realizador mais antiquado e mais atrevido se atreveria a usar um ator adulto ou uma rapariga maquilhada para representar um rapaz, como é possível e tem sido frequentemente no palco.”

(Pudovkin, 1960, p.339).

Os atores não profissionais tinham dificuldades em exprimir e sentir coisas em conformidade com o perfil das personagens. Além disso, a presença de câmaras intimidava os atores. Com o auxílio da montagem, era possível extrair algum material desses atores, mas por outro lado iria retirar a naturalidade que o físico dessas mesmas personagens oferecia. Conclui-se que os atores não profissionais poderiam ser úteis para figuração ou papéis secundários, mas nunca para um papel principal (Greve, 2017). Era necessário então uma nova técnica para os atores que acompanhasse o exponencial desenvolvimento da produção e da montagem cinematográfica ocorrida na primeira metade do século XX.

Para avançar com uma nova técnica, Pudovkin encontrou muitas semelhanças com Stanislavski, adaptando o método ao cinema. Teve em conta um dos princípios do Sistema, que consistia na arte como uma propriedade de todos, ou seja, que qualquer pessoa, mesmo sem um “talento” propriamente dito, pudesse ter acesso à arte de atuar (Assumpção, 2015). Destaca a importância dos ensaios de forma a permitir ao ator sentir “uma unidade orgânica a mover-se livremente em todas as direções da moldura da imagem planeada. Essencialmente, é precisamente este trabalho que liga a separação em pedaços da atuação ao sentimento” (Pudovkin, 1960, p.245). O realizador russo procurava também facilitar o ator na procura pela personagem durante os ensaios: “De modo a não forçar o ator a desperdiçar energia na imaginação das coisas como rios que ele vai encontrar na história real, o realizador e os atores no ensaio acrescentam peças equivalentes, permitindo que a vida interior do ator se mantenha inalterado” (Pudovkin, 1960, p.280).

Uma das tarefas mais importantes que Pudovkin observou de Stanislavski foi a “transmutação” ou “*I’m being*”, entendida como a habilidade do ator transferir os seus pensamentos e sentimentos para a personagem, pensando e agindo como uma pessoa real. Técnica esta contraditória ao “e se”, pois o conceito “*I’m being*” vai além da ideia de o ator pensar em cenários hipotéticos - “agir como se fosse” - e aproxima-o do psicológico da personagem. (Assumpção, 2015). Pudovkin tinha mais em comum com Stanislavski do que com Meyerhold, isto porque para ele, o gesto nunca poderia ser mais forte que o sentimento, caso contrário estaria mais próximo da representação teatral.

Contrariamente a Eisenstein, que procurava explorar a atuação do ator através das relações lógicas da montagem, Pudovkin pretende que a atuação e a montagem estejam direcionadas para aquilo que se pretende transmitir ao espectador, criando um fortalecimento na tríade cénica. Esta é a matriz de Pudovkin: adaptar a emoção e o sentimento, que por vezes se perdia no teatro e torná-las essenciais na televisão e no cinema, pois partimos do princípio que no audiovisual os pequenos detalhes podem ser ampliados. O foco está na carga emocional e no sentimento que o ator consegue transmitir para o espectador.

Para além da exploração da interiorização dos sentimentos com o objetivo de conquistar a veracidade da cena, Pudovkin apostou sobretudo no *close up*, para que o espectador acompanhasse as emoções refletidas no olhar da personagem. “Sabemos que o cinema, com a sua câmara capaz de movimentar-se e fazer *close ups*, tem a possibilidade de selecionar apenas o objeto necessário num dado momento como se estivesse a concentrar toda a atenção do espectador sobre ela” (Pudovkin, 1960, p.304).

- **Dziga Vertov (1896 – 1954)**

Apesar de não estar inteiramente ligado ao trabalho do ator, o cineasta Denis Arkadyevich Kaufman – que mais tarde viria a adotar o pseudónimo Dziga Vertov - teve um papel preponderante na construção da verdade cénica, principalmente no que diz respeito a novas formas de filmar e de montagem, bem como na relação entre Homem e câmara. Destaco a importância de Vertov nesta dissertação pela crescente relação entre o trabalho do ator, a personagem, a montagem e as estratégias de realização. Hoje em dia, todo o trabalho do ator e o resultado final da personagem está dependente das estratégias de realização e de montagem. No caso de Vertov ainda mais, pois o mesmo não procurou um método de trabalho do ator para conseguir verossimilhança, fê-lo através da câmara. Independentemente da atuação, seria a câmara que iria atingir o objetivo principal, a veracidade da cena.

Vertov procurou utilizar o cinema em benefício da sociedade russa pós-guerra e acreditava no potencial do cinema como representação da realidade e um agente social transformador. A câmara era o meio para atingir esse objetivo. Deste modo surgiu o

Cine-Olho, a ideia de a câmara registar a verdade e mostrar a dualidade entre a vida, tal como ela é. A câmara era mais perfeita que o olho humano pois era imparcial na ação do registo da realidade. Dziga Vertov tinha o objetivo de tornar o cinema uma arte autónoma - que não precisava de recorrer a outras artes – através da relação entre olho, câmara, realidade e montagem. (Marcolino, 2014). Pretendia evitar qualquer tipo de dramatização e, desta forma, a câmara deveria ser invisível para os atores. “Para Eisenstein, a dialética está atrás da câmara, para Vertov, à frente dela. Para um, a *mise en scène* e a sua arquitetura, para outro, a atualidade, ‘a vida de improviso’ e a força destrutora da realidade” (Grilo, 2007, p.104).

A câmara seria capaz de retratar o quotidiano, as ações e os sons à sua volta de uma forma tão espontânea que seria impossível refazê-los. “*O Homem da Câmara de Filmar*”, filme de 1929, é a prática do que Vertov chamava de cine-olho. O documentário relata o quotidiano das pessoas em várias cidades russas na década de 20. Importa realçar que é através da justaposição de planos que o espectador estabelece ligações entre os factos. No entanto, a câmara nunca deveria interferir no decorrer dos acontecimentos, durante a filmagem. Os estudos de Vertov farão parte das bases do movimento ocorrido nos anos 60 nos Estados Unidos da América, conhecimento por *Direct Cinema*<sup>6</sup>. Tais avanços contribuíram para a ideia de veracidade da cena no cinema de Hollywood. A elaboração de um método de interpretação dos atores dentro dos princípios naturalistas foi um dos grandes fatores para a construção desta veracidade.

### 3.5 STANISLAVSKI E O CENÁRIO AMERICANO

O Sistema Stanislavki chegou aos Estados Unidos da América no início dos anos 20 aquando de uma turnê da Companhia de Teatro de Moscovo. Dois atores do grupo, Richard Boleslavsky (1889 – 1937) e Maria Ouspenskaya (1876 – 1949), decidiram ficar no país com o objetivo de transmitir os ensinamentos de Stanislavski. Assim surgiu a

---

<sup>6</sup> “Método de realização de filmes e documentários desenvolvido nos finais dos anos 50 e princípios dos anos 60 nos EUA e Canadá, na qual os cineastas procuravam captar os seus temas da forma mais direta e discreta possível. Reduzindo o equipamento e a produção ao essencial, utilizaram câmaras portáteis e tentaram tornar-se discretos, permitindo que a vida se desenrolasse antes da câmara” (The Museum of Modern Art, n.d).

*American Laboratory Theatre* na cidade de Nova York. Esta escola, que foi também uma companhia de teatro americana, treinava os seus atores utilizando o Sistema Stanislavski, o que rompeu com as ideias de trabalho de atores da época, muito ligadas ao sistema mecânico do francês Delsarte.

As ideias de Stanislavski, transmitidas por Boleslavsky, enfatizavam a disciplina interior do ator por meio da emoção genuína, da compreensão do guião e do trabalho em conjunto. No entanto, aplicar todas as técnicas que já foram abordadas neste capítulo (desenvolvidas em contexto russo) num cenário americano trouxe várias dificuldades, como por exemplo organizar um elenco sob a ideia de *ensemble*<sup>7</sup>, já que nos Estados Unidos predominava o método da *star system* (Xavier, 2019). Para além disso, organizar um elenco sob a ideia de *ensemble* requeria mais tempo, algo que para os padrões industriais da Broadway seria impensável. A chegada da Companhia de Teatro de Moscovo e a criação da *American Laboratory Theatre* consolidaram com a evolução dos estudos atorais em cenário norte americano, englobando o envolvimento de atores, realizadores, dramaturgos e indo contra os conceitos da *star system* onde “o ator no teatro americano era como e fosse uma ‘mercadoria’. Ele era vítima do ‘sistema de tipos’, o que acabava refletindo no ofício como ator, o sistema de produção capitalista no seu ponto mais alto” (Garfield, 1980, *apud* Greve, 2017, p.51).

A ideia de *star system* surge da ênfase do ator de cinema. Segundo Edgar Morin, sociólogo e filósofo francês, no seu livro “*Les Stars*” (1972), a montagem e as estratégias de realização próprias do cinema, destruíam a distância entre ator e espectador, que existe ainda no teatro. “Um ator de teatro é uma cabeça grande numa sala grande e um ator de cinema, uma cabeça grande numa sala pequena” (Malraux, *apud* Morin, 1972, p.96). O próprio “*Efeito-Kuleshov*” criou a ideia que a *mise en scène* tem um papel mais importante do que o ator. Contrariamente ao teatro, em que o ator ilumina a situação, no cinema é a situação que ilumina o ator. Ou seja, a ideia de focalizar a atuação do ator foi desvalorizada e passou-se a valorizar o aspeto e a beleza do ator (Morin, 1972). Toda esta grandeza do ator na tela de cinema aproximou ator e personagem de espectador e tornou os atores em ícones da fama, principalmente nos

---

<sup>7</sup> “Quando todos os atores tinham a mesma importância e trabalhavam juntos para a realização da peça” (Xavier, 2019, p.23).

anos 20, onde o *glamour* e a ostentação estavam no auge. Com a chegada do *star system*, a imagem ultrapassa a atuação. As mulheres deveriam comportar-se como damas e os homens como cavalheiros. A própria atuação dos atores (ainda muito longe das ideias naturalistas) era muitas vezes manipulada.

Com a chegada do Sistema Stanislavski e com as mudanças culturais, tanto na televisão como nos estúdios de cinema nos anos 50 e 60, o *star system* começou em decadência. Muitas estrelas de Hollywood deixaram de se identificar com o conceito de estereotipar as personagens e passaram a aspirar ser atores talentosos e metódicos. Por volta dos anos 70, o *star system* estava extinto.

Um dos grandes alunos da American Laboratory Theatre e que veio a tornar-se um dos divulgadores do Sistema foi Lee Strasberg (1901-1982). O próprio, que ao ter visto um espetáculo da Companhia de Teatro de Moscovo revelou a sua admiração pela atuação: “vivos, intensos, coloridos e cada momento era preenchido com criações maravilhosas das vivências das personagens” (Strasberg, 1990, *apud* Xavier, 2019, p.23). O cineasta focou-se no aspeto mais psicológico da atuação e através de algumas ideias de Stanislavski, criou o seu próprio método, também com o objetivo de ultrapassar as dificuldades que Boleslavski tinha nos seus ensinamentos dentro de um sistema americanizado. O método Strasberg, elaborado com base nas reflexões do trabalho de Stanislavski, aponta para uma importante questão relacionada com a arte interpretativa: “como pode o ator ao mesmo tempo sentir e exercer o controlo técnico daquilo que sente?” (Xavier, 2019, p.25). Stanislavski e posteriormente, Strasberg são os principais autores desta dissertação, pois ambos se focaram na natureza do processo da representação. O americano define assim que a memória afetiva é o ponto de partida para o processo criativo do ator.

Em 1931, juntamente com Harold Clurman (1901 – 1980) e Cheryl Crawford (1902 – 1986), fundaram o *Group Theatre*, que tinha também como membros Stella Adler (1901 – 1992), Elia Kazan (1909 – 2003), Sanford Meisner (1905 – 1997) e Robert Lewis (1909 – 1997). “Foi com o Group Theatre que algumas características do sistema Stanislavski se consolidaram no teatro americano, como por exemplo: o trabalho interior do ator, a atuação em conjunto (*ensemble*), que promovia uma característica única às performances e ao trabalho com emoções e ações.” (Hodge, 2010, *apud* Xavier,

2019, p.24). Desta forma, o grupo focou-se em seis elementos para o desenvolvimento do trabalho do ator:

- Improvisação;
- Memória afetiva (dividida em memória sensorial e emocional)<sup>8</sup>;
- Análise da cena;
- Interpretação;
- Imaginação;
- Relaxamento.

Estes elementos seriam essenciais para que o ator conseguisse expressar as suas emoções corretamente durante a representação. “Para Strasberg, o desafio de criar verdades cénicas a partir de circunstâncias imaginárias requeria um treino específico, articulado na esfera dos sentimentos das personagens” (Xavier, 2019, p.25). A utilização da memória, principalmente, tem destaque no trabalho do ator na medida em que o objetivo é criar um “gatilho” que desperte as suas emoções. O ator utiliza as suas emoções e sensações já vividas para se identificar com a personagem que está a construir e a trabalhar. A imaginação, juntamente com a improvisação, oferece ferramentas para uma atuação convincente e eficaz: “improvisação destina-se, não apenas a estimular um processo de pensamento e um tipo de reação, mas também auxilia na descoberta do comportamento lógico da personagem para que o ator não se sinta encorajado a ‘meramente ilustrar’ o significado óbvio das suas palavras” (Strasberg, 1987, p.139).

Com o intuito de controlar as emoções e dominar o uso dos sentidos, o método propõe uma preparação prévia, focada no relaxamento e na concentração, quer seja para lidar com sensações reais (objetos), como para lidar com experiências emocionais.

---

<sup>8</sup> A memória sensorial é ligada aos cinco sentidos, uma vez que os treinos são desenvolvidos em exercícios com objetos imaginários. A memória emocional (e a mais desenvolvida no *Actor's Studio*) é ligada às emoções e às reações mais intensas de uma resposta emotiva (Strasberg, 1987). Por sua vez, “torna-se um elemento básico para o trabalho do ator na medida em que as emoções precisam de ser expressas da forma correta para a eficiência da cena.” (Xavier, 2019, p.25).

“É surpreendente o quanto os hábitos estão ligados às dificuldades de expressão (...) Frequentemente, esses hábitos podem ser atenuados durante a parte do treino do ator que envolve o relaxamento” (Strasberg, 1987, p.123). Assim se sucedem estes treinos pois o ator deve estar apto a criar “não apenas o comportamento da personagem, mas também o seu estado mental e emocional, sendo a ação física determinada por este estado de emoção”. (Strasberg, 1988, p.164, *apud* Assumpção, 2015, p.25). A memória afetiva é assim a parte mais importante para busca pela veracidade da cena. “A memória afetiva é o material básico que vai ser revivido em cena (...) O que o ator repete em cada representação, não são só as palavras e os movimentos que estudou nos ensaios, mas a memória da emoção. Alcança essa emoção através da memória dos pensamentos e das sensações” (Strasberg, 1987, p.142). Em 1947 surge o *Actor’s Studio*, que até aos dias de hoje é considerado o berço dos grandes nomes do cinema americano, entre eles Marlon Brando (1924 – 2004), James Dean (1931 – 1955), Al Pacino ou Jack Nicholson.

### 3.6 ACTOR’S STUDIO E A HEGEMONIA DE HOLLYWOOD

“Estamos a pagar o preço por algo que acontece muito raramente nas artes e que nunca aconteceu com o teatro. Nunca antes existiu um método de trabalho de atores que se tivesse tornado numa questão de extrema importância. As pessoas no geral estão a discutir o trabalho do *Actor’s Studio*. Até agora, apenas o desporto e o cinema suscitavam este tipo de interesse”

(Strasberg, 1956, *apud* Beguiristain, 2006, p.125)

Nos anos 50, Hollywood e o *Actor’s Studio* eram as notícias do dia. Todos no mundo do espetáculo tinham algo a dizer sobre o assunto, também devido ao clima social que se vivia nos pós duas grandes guerras mundiais e na qual também surgiram novas tecnologias que fizeram crescer a arte cinematográfica. Proliferaram-se estúdios de cinema, salas de cinema e consolidou-se o mercado hollywoodesco. Mas como é que todo este mundo se tornou em algo tão ubíquo? (Beguiristain, 2006).

Em 1947, no pós-guerra, o *Actor’s Studio* foi fundado pelos participantes do *Group Theatre* – Elia Kazan, Robert Lewis e Cheryl Crawford – e funcionava como uma

associação para atores profissionais, realizadores, diretores de teatro e dramaturgos, com o objetivo de ensinar novas técnicas de trabalho aos atores. “Se no *Group Theatre* havia uma insistência de chamar a atenção do ator para uma consciência social, no *Actor’s Studio* a insistência era para que houvesse no palco uma experiência verdadeira a partir da natureza humana do ator” (Bernardino, 2013, p.23). O *Actor’s Studio* surgiu com o grande objetivo de acabar com os hábitos exagerados que os atores tinham nas suas representações e que obscureciam a veracidade da cena. “Quando um indivíduo chega à idade em que começa a desejar ser ator, já conhece até determinado ponto os seus atributos físicos (...) Possui, no entanto, pouco ou nenhum conhecimento da força ou da fragilidade do seu equipamento sensorial e de memória e compreende talvez menos ainda o comportamento das suas emoções e como expressá-las” (Strasberg, 1987, p.122). Desta forma, ser ator era muito mais que uma mera representação física, era também a construção psicológica da personagem, conhecer a sua história, os seus pontos fortes e fracos, encarnando-a como se fosse uma pessoa real. Para os estudiosos do *Actor’s Studios* (e é aqui a grande diferença na atuação do ator) o papel e o decorar o texto era o menos importante. O mais importante era o ator conhecer a cena, a personagem e acreditar naquilo que estava a fazer. Independentemente de o ator se lembrar ou não do texto, se ele acreditar no que está a fazer, o ator vai continuar a cena sem ter uma “branca”. “Devemo-nos preocupar com que as falas pareçam sempre que não estão a ser lembradas (...) se o ator acreditar no que está a fazer, mesmo se esquecer de uma palavra, uma linha, uma frase, isso não tem importância” (Strasberg, 1987, p.129).

Elia Kazan, um dos realizadores mais conceituados de Hollywood e da Broadway, acreditava que o Sistema Stanislavski se encaixava perfeitamente no teatro e no cinema americano pois dava ênfase, “não ao homem herói, mas ao herói em cada homem” (Assumpção, 2015, p.27). Por outras palavras, o aspeto físico e a fama do ator deixam de ser o foco essencial, passando a ser a própria atuação do ator e a narrativa à sua volta. Também Lee Strasberg passou a ser um sinónimo do *Actor’s Studio* bem como os seus ensinamentos que se tornaram diretrizes da atuação americana. No entanto, as mesmas desavenças do passado, relacionadas com qual dos métodos seria o mais correto, – neste caso a disputa entre “ações físicas” e a “memória afetiva” – continuavam.

“*A Streetcar Named Desire*”, peça teatral de Tennessee Williams (1911 – 1983) que fora adaptada ao cinema em 1951 por Kazan, deu os primeiros passos na consolidação do método do *Actor’s Studio* no cinema e no trabalho de Kazan, bem como do ator Marlon Brando, protagonista tanto da peça como do filme. Apesar do próprio Brando insinuar que tinha construído a sua personagem de forma intuitiva que e apenas seguiu o texto do autor Williams, a verdade é que a crítica pontuava a relação precisa entre ator e personagem. Alguns depoimentos de colegas de Brando falavam também que o ator nunca parava de experimentar durante as suas atuações e esses pequenos experimentos não programados eram a prova do estado criativo do ator do qual Strasberg passou anos a ensinar (Greve, 2017).

“Atuando momento a momento, procurando maneiras de manter a peça fresca para si mesmo, Brando nunca ‘congelou’ a sua performance e muito tempo depois da noite de estreia, ele continuava a explorar, a adicionar, a mudar e a remover, sempre com o objetivo de ajustar o seu desempenho de acordo com o que sentia durante a cena”

(Hirsch, *apud* Greve, 2017, p.76)

Tanto na peça teatral, como na adaptação para o cinema, observamos que a colaboração entre o autor, o realizador e o ator foi fundamental para o resultado final. O trabalho de Kazan, com o objetivo de alterar os moldes de produção da Broadway no processo de montagem, assim como a disponibilidade de Williams para adaptar o seu texto às necessidades do realizador e dar ouvidos a propostas dos atores e o entendimento de Brando em relação a um novo estilo de atuação, resultou numa dinâmica envolvente entre os três e apresentou uma nova questão: a importância da relação do ator com o realizador para o resultado final de uma obra (Vagos, 2020). A verdade é que Kazan era um manipulador nato, sabia o que dizer e fazer a cada ator para conseguir desta a reação que precisava para a cena. “Uma das suas estratégias passava apenas por conversar com os seus atores, numa aparente tentativa de os

conhecer melhor quando, na verdade, quase como um psicólogo, estudava as suas fraquezas e pontos fortes, e como podia usá-los a seu favor” (Vagos, 2020, p.8).

Para além de Marlon Brando, outros atores passaram a ser identificados como precursores de um novo estilo de atuação no cinema. James Dean, John Garfield, Al Pacino, Robert De Niro, Jack Nicholson, entre tantos outros, diferenciaram-se ao trazer um naturalismo perfeito nas suas atuações, rompendo com os padrões de galã que Hollywood perseguia. Das características que eles tinham em comum estava o facto de serem “pessoais, temperamentais, intuitivos, profundamente sexuais; a força deles é qualificada por momentos espontâneos de sensibilidade e humor” (Hirsch, *apud* Greve, 2017, p.82). Uma das grandes características dos atores do método era o facto de muitas vezes não precisarem de diálogos para contar uma história e terem a plena consciência sobre a importância dos planos. Desta forma, o *close up*, tal como defendia Pudovkin, era a forma ideal deste estilo pois os pequenos movimentos com os olhos, lábios ou um tique facial que passariam despercebidos num palco ou num plano geral, na tela, um ator treinado pela *Actor’s Studio*, tem a oportunidade de ampliar esse seu lado psicológico e físico. Como forma de exemplo, no filme “*The Godfather*” (Coppola, 1972,), a personagem interpretada por Al Pacino é acompanhada pela câmara em *close up*, reiterando a transformação que a sua personagem apresenta em relação ao mundo do crime (figura 5).



Figura 5. O ator Al Pacino no papel de Michael Corleone (Coppola, 1972, 01:14:43)

Al Pacino viveu tão intensamente a personagem de Michael Corleone (uma personagem sombria, pesada e criminosa) que acabou por ter um esgotamento nervoso durante as filmagens. Ou seja, a criação da identidade ficcional acabou por trazer consequências negativas ao corpo do sujeito real.

Destaca-se assim as novas possibilidades oferecidas ao cinema pela tecnologia, onde “a geração atual já não se impressiona com a capacidade de agarrar a câmara com uma mão” (Nacache, 2007, p.190). Hoje é possível levar à tela, através do grão da película, da iluminação, das cores, o trabalho microscópico do rosto e da expressão do realismo emocional do método.

Todavia, uma das grandes reduções ao *Actor's Studio* está na premissa de que treinar os atores com o intuito de analisarem as suas próprias experiências torna-se um ato egoísta e limitado na dramatização das suas vidas, incentivando os atores a reproduzir versões exageradas dos seus egos. Esta ideia, que surgiu nos anos 50 aquando da queda da lógica do *star system*, foi totalmente contra a versatilidade tanto falado no método. Outras críticas surgiram ao *Actor's Studio*, como a viabilidade da memória afetiva pois debatiam que incitava distúrbios psicológicos ou emoções negativas nos atores (Greve, 2017). Inúmeros realizadores, como Alfred Hitchcock (1899 – 1980), Frederico Fellini (1920 – 1993) ou Woody Allen, não acreditavam na eficácia do método. Chamemos-lhe de “anti método”. A contribuição do ator era nula, seja no papel criativo ou no papel de criador, no caso de Hitchcock. Cada realizador dirigia de maneira diferente os seus atores, mas tinham em comum o facto de ensaiarem pouco e de apenas entregarem aos atores as cenas do dia, jamais o guião completo (Bastos, 2010).

Por muito mal-entendida que tenha sido ao início, a verdade é que o *Actor's Studio* e o seu método influenciaram profundamente Hollywood nos anos 50. A imagem pública do ator – aparência, talento e atitude – foi inegavelmente influenciada, criando assim uma nova geração de atores e forçando as antigas “estrelas” a adaptarem o seu trabalho e a sua persona pública. O *Studio's* passou também a controlar a imagem pública dos seus atores e desenvolveu-se a fotografia cosmética e o *star vehicle*<sup>9</sup> (Beguiristain, 2006).

---

<sup>9</sup> Produção cinematográfica feita especificamente para uma estrela de cinema, com o objetivo de promover e capitalizar a sua carreira.

Com o passar dos anos, o método ganhou notoriedade e passou a ser mais aceito na comunidade artística. Porém, vale a pena lembrar as observações de Stanislavski: “Além do método, os atores devem ter todas as qualidades que constituem um verdadeiro artista: inspiração, inteligência, gosto, capacidade de comunicação, charme, temperamento, dicção e desenvoltura, excitabilidade rápida e uma aparência expressiva. Não é possível ir muito longe apenas com o método” (Garfield, *apud* Greve, 2017, p.85). Assim sendo, importa perceber que independentemente das mais variadas versões do Sistema Stanislavski, tanto na Rússia como nos Estados Unidos, nenhum pode ser visto como uma solução para o trabalho do ator, mas sim uma linha de pensamento e ajuda para o trabalho do mesmo.

### **3.7 O ATOR COMO ELEMENTO DA CONSTRUÇÃO DA MISE-EN-SCÈNE E O CASO PORTUGUÊS**

“...estando o realizador dependente das características e contingências de cada filme, de acordo com as suas necessidades narrativas, este deve tentar posicionar os atores num determinado cenário, iluminá-los e enquadrá-los. Depois disto, deve escolher o melhor movimento de câmara, definindo exatamente qual pretende usar, o seu ritmo e a sua duração, coordenando essas ações com a movimentação dos atores.”

(Coelho da Costa, 2017, p.47)

Ao longo da investigação, chegámos à conclusão que o sucesso de uma narrativa depende, em grande parte, do trabalho de conceção das personagens intervenientes. Assim sendo, é essencial que exista um consenso entre a visão dos atores e da direcção de atores em relação ao que é idealizado pelo realizador. A necessidade constante de se sobrepôr a si mesma e de representar a realidade da forma mais verosímil possível, fez com que a sétima arte passasse a procurar uma identidade própria, afastando-se cada vez mais do teatro e da literatura. Servindo de base o conhecimento adquirido das outras áreas, encontrou na tecnologia e nos equipamentos um grande potencial narrativo. A realização e direcção, a edição e a pós-produção, entre outros, contribuíram para o desenvolvimento da linguagem audiovisual. O uso dos movimentos de câmara,

do foco, da fragmentação do olhar e de outros recursos técnicos fazem a diferença no resultado final de uma obra e na importância do ator na cena, que traz uma aproximação física do mesmo com a câmara (Cremonini de Leon, 2018). Esta ideia acaba por exigir cada vez mais do ator, bem como uma atuação cada vez mais realista e movimentos mais contidos. Criou-se assim no imaginário, um novo tipo de ator que trabalha especificamente para o cinema, muitas vezes em deterioramento dos atores que efetivamente são versáteis às diferentes linguagens artísticas.

A diferença entre o ator de cinema e de teatro já fora trabalhada pelo filósofo Stanley Cavell, na sua obra *“The World Viewed – Reflections on the ontology of film”* (1971). O mesmo defende que o ator de cinema não necessita de tanta formação e planeamento como o ator de teatro, isto porque no palco o ator tem a função de mediador e de criar um ponto de encontro espiritual com o público. No cinema o ator não essencialmente um ator, mas sim um caso de estudo e de um estudo que não é o seu. “Num ecrã, o estudo é projetado, num palco, o ator é o projetor” (Cavell, 1971, p.29).

Observa-se que o cinema atual rompeu com os paradigmas da função do ator. O ator, hoje em dia, contribui para a criação da *mise-en-scène* e não tem apenas a função de executar as ações direcionadas a ele. O ator que apenas decora o texto deixou de existir (ou pouco existe) passando a dar lugar ao ator que propõe também o seu texto, assim como as suas ações e sentimentos, enriquecendo a cena e conduzindo a veracidade da cena. Ou seja, a montagem, o enquadramento, o ângulo de captação da imagem, a iluminação, o uso da banda sonora e as escolhas do guião determinam a postura do ator em cena, a sua relação com os outros atores e, conseqüentemente, a construção da personagem. (Guimarães, 2019). A relação do ator com a linguagem cinematográfica deve também ter em conta três paradigmas:

- A representação naturalista;
- A câmara como instrumento de criação;
- A montagem como construção de sentido.

Este é o ponto de partida para entender em que medida o ator é um elemento fundamental nas estratégias do realizador para a criação da *mise-en-scène*. Para isso, é essencial conhecer o conceito de *mise-en-scène* e conhecer o ator como elemento fílmico.

O conceito de *mise-en-scène* retoma às suas origens teatrais e surge como o planeamento de colocar o drama no espaço cénico. “*Mise-en-scène* no cinema significa enquadramento, gesto, entoação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmara, interagindo com outrem que, por trás da câmara, lança-lhe o olhar e dirige a ação.” (Ramos, 2012, p. 3). É a partir destas ideias que se concretiza uma narrativa, sendo que a maneira como se faz deve refletir a especificidade do filme e do seu autor. Estando o realizador dependente destas mesmas especificidades, ele deve posicionar os atores num determinado cenário, iluminá-los e enquadrá-los. Depois disto, deve complementar a cena com movimentos de câmara, definindo qual pretende usar, o seu ritmo, coordenando essas ações com a atuação dos atores. É através desta gestão, que se cria a relação entre ator, realizador e espectador, na medida em que as estratégias de realização irão influenciar a atuação do ator, que por sua vez, irão causar um efeito no espectador.

Em relação ao real no cinema, André Bazin (1918 – 1958) defende que a imagem cinematográfica é dotada de um realismo ontológico. Porém, esta é uma realidade baseada na relação com a liberdade de interpretações do espectador, a partir das estratégias de realização, planos e movimentos de câmara e efeitos de montagem que irão tornar a personagem mais verosímil. A partir destes recursos, o cineasta confere mais realismo à imagem cinematográfica e maior liberdade ao espectador, construindo uma *mise-en-scène* que não impõe uma visão do mundo a partir do filme. Importa também compreender que esta realidade é em grande parte conseguida pela atuação do ator.

- **A representação naturalista**

Relativamente à representação naturalista do ator e aos estudos aprofundados ao longo da dissertação, levantaram-se algumas questões: o que é uma boa atuação?

Uma boa atuação é exatamente aquela que leva a verossimilhança ao extremo? Para responder às mesmas, baseemo-nos em Diogo Morgado que recusa a palavra extremo. Apesar de vago e direcionado a diferentes interpretações, uma boa atuação é, em boa verdade, o ator conseguir comunicar com o espectador, seja ele qual for ou qual idade tenha. Não só o ator, como o realizador e toda a equipa devem perceber o público alvo e adaptarem para que a comunicação entre todos seja eficaz.

“O extremo é uma perspetiva porque o meu extremo pode não ser o extremo dos outros. No entanto, uma boa atuação tem de ser sempre uma atuação com base na verdade. O que muda é a forma como se chega a essa verdade.”

(D. Morgado, comunicação pessoal, 12 de janeiro, 2022)

Da mesma forma, fora questionado qual o melhor método para se chegar a essa verdade e comparámos os dois principais teóricos: Stanislavski e Meyerhold. Na ótica de Diogo Morgado, o método que mais faz sentido é o de Meyerhold, pois o melhor caminho para o sentimento é a sensação. A própria palavra sensação é um híbrido pois tanto pode ser físico, como emocional. Contrariamente a Stanislavski que procurava voltar a reviver momentos pessoais, Meyerhold procurava voltar à sensação desses momentos, evitando a violência pessoal.

“É um método eficaz e seguro do ponto de vista emocional. Na memória afetiva, por muitas memórias que tenhas, há aquela que te engatilha e sempre que uma personagem se emociona, emociona-se da mesma maneira. De repente tens dez personagens iguais e por isso é que há atores que não são elásticos e criativos.”

(D.Morgado, comunicação pessoal, 12 de janeiro, 2022).

No caso da memória afetiva de Stanislavski, o que é eficaz nele é o facto do ator conseguir trazer junto a emoção e a sensação. Já o método russo da biomecânica acaba por separar os dois lados. Não é preciso o ator lembrar-se de nada para evocar as

sensações que o seu corpo teve. A memória afetiva é a mais trabalhada, mas o percurso e os mercados de ambas são diferentes. Em Hollywood existem escola de atores que fazem filmes só de dois em dois anos (e por isso podem desgastar o seu psicológico) e existem muitos *coachs*, algo que não é muito comum na Europa.

Independentemente de qual é o método mais eficaz para o ator (pode não ser nenhum sequer), é importante ter as noções básicas de interpretação e construção de personagens. A educação do ator é muito importante pois ele não deve esquecer as técnicas e fórmulas criadas no passado, sendo que foram elas que criaram o teatro e o cinema tal como eles são hoje em dia. Um ator deve conhecer os diferentes métodos que há, para depois escolher e sentir aquele que faz mais sentido para si. “É uma linha ténue entre aquilo que é a identificação e aquilo que pode ser aceitável para nós. De qualquer forma, o criativo não estará a fazer um bom trabalho se não tentar quebras essas mesmas regras e inventar novos caminhos porque só a reinventar é que a arte está viva” (D. Morgado, comunicação pessoal, 12 de janeiro, 2022).

Relativamente à ideia de o ator estar presente em todas as fases da produção de um filme e da simbiose entre ator e realizador (apresentada por Pudovkin), a ideia apresenta algumas opiniões discordantes. Na ótica de Diogo Morgado, isto pode mesmo ser um problema. Deve existir a simbiose entre ator e realizador, do ponto de vista da mecânica criativa, porém, o ator deve estar inteiramente focado no seu papel criativo. Por outro lado, o realizador é que deve ter esse papel de conhecer todo o trabalho à sua volta, inclusive o do ator. Desta forma, o ator não precisa de ter bases de produção e realização, precisa apenas de se focar no seu texto.

“O que não se fala é o oposto. Um realizador e um produtor deveriam ser obrigados a fazer cursos de interpretação. Acho que é muito mais fácil para um produtor, que muitas vezes só vê números, meter-se na pele do que é a exposição violenta e emocional que o ator está muitas vezes sujeito. Como o ator é um elemento crucial do seu trabalho, ele deve saber como o ator decora, representa e como gere tudo isso na sua mente, nas suas emoções.”

(D. Morgado, comunicação pessoal, 12 de janeiro, 2022).

É desfavorável o ator apenas se focar no texto. O ator e o realizador moderno devem ambos ter conhecimentos acerca das suas funções. Evidentemente, o trabalho do ator é um trabalho mais complexo devido à carga emocional e psicológica, porém, tal como deve ter conhecimentos dos métodos de trabalho do ator, deve também saber o que implica a realização de um filme. Tal como na televisão um apresentador deve saber o que implica o trabalho do produtor, no cinema e no teatro deve acontecer o mesmo.

Acredito que a formação do ator baseada apenas em técnicas teatrais deixou de ser suficiente para a televisão e para o cinema. Nota-se cada vez mais a necessidade de o ator ter um conhecimento geral das diversas linguagens artísticas, devido também ao ritmo cada vez mais acelerado que a televisão e o cinema têm. No caso português, este cenário é mais visível devido a uma maior aposta na ficção televisiva e em conteúdos de produção em massa, como o caso das telenovelas. Apesar de o ritmo acelerado poder servir de justificação para o não aprofundamento psicológico das personagens, parte também do ator a iniciativa para se explorar a si mesmo. Cabe ao ator levar o espectador a não dar conta dessas limitações através das emoções e da busca pela maior veracidade possível.

- **A câmara e o ator**

“O nascimento do cinema como arte data do dia em que os realizadores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmar no decurso de uma cena” (Martin, 1955, p.37).

Cada obra pede um cenário diferente, um elenco diferente, um arsenal de efeitos, iluminação e uma atuação diferente. Assim como o cenário, a iluminação ou o figurino são elementos da *mise-en-scène*, o ator é também visto como um objeto a ser posto em cena. A câmara tem um papel preponderante pois pertence ao primeiro momento de transformação de uma atuação. Para além da câmara existem outros elementos exteriores, pertencentes à *mise-en-scène*, que podem construir perfis de personagens. O diretor de fotografia, através da luz pode criar e alterar um perfil. O ator, na sua forma fílmica, é capaz de influenciar nas escolhas estéticas do realizador e na

recepção do filme pelo espectador. A relação com a câmara é essencialmente cinematográfica e a mesma pode determinar a sua linguagem, postura e a interação com os outros atores. O corpo, gestos, olhares e os movimentos da personagem que compõem o enquadramento da cena fazem parte da *mise-en-scène* e a câmara, através dos movimentos e enquadramentos previamente planeados pelo realizador, focaliza o ator como o centro da narrativa. Relacionado ao movimento, tanto da câmara como do ator, Eisenstein criou o conceito de *mise-en-geste*, que consistia no planeamento dos movimentos, deslocações e gestos do ator. Desta forma, o comportamento do ator em cena estaria listado de forma a que os movimentos de câmara e enquadramentos estivessem também delineados. A operação consistia em encontrar uma ideia unificadora que desse lógica ao comportamento da personagem (Muller, 2012).

A câmara deixou de ser apenas uma testemunha passiva, abandonando a antiga função de apenas registar os acontecimentos e passou a ter a função de intermediária entre a personagem e o espectador (Martin, 1955). O principal foco está na representação perante a câmara, pois é através dela que se rompe a quarta parede. Abaixo segue um exemplo da quebra da quarta parede através da câmara, no filme “*O lobo de Wall Street*” (Scorcese, 2013):



Figura 6. Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio) apresenta-se ao espectador no início do filme (Scorcese, 2013, 00:04:42)

De salientar o facto do Grande Plano e do Muito Grande Plano serem os principais planos utilizados para quebrar a quarta parede. O facto de serem planos fechados e centrados no ator, onde a ação deixa ser praticamente visível e o foco está

nas expressões e no dramatismo do ator, convida o espectador a criar uma relação com a personagem e fazer parte da narrativa. Além destes elementos, os movimentos de câmara são fundamentais na linguagem cinematográfica. Transmitem as emoções e as ideias da personagem e podem ganhar maior força dependente da sincronia com a música ou com a luz.

Podemos concluir que a mise-en-scène final, ou seja, a que é vista no filme, é resultado não só do estudo e planificação da cena, mas também dos inúmeros processos que abordámos neste e nos capítulos anteriores. No final, uma vez mais, tudo está interligado.

## CAPÍTULO IV. ANÁLISE II – “THE SHINING”. A CONSTRUÇÃO DO ATOR METÓDICO E ESTRATÉGIAS DE REALIZAÇÃO

“Quando o filme chegou à Europa – “The tide of terror that swept across America is here!”. Algo não encaixava bem pois a onda de terror que arrasou a América do Norte foram os exércitos genocidas, os homens brancos com os seus machados, que destruíram tudo e aterrorizaram os índios para fazer indústrias extrativas. Muito à semelhança de Jack Torrence”.

(Blakemore, 2012, 00:01:19)

“*The Shining*” (Kubrick, 1980) é o antepenúltimo filme do realizador americano Stanley Kubrick, falecido 19 anos depois. A obra cinematográfica é, sem dúvida, um dos grandes objetos de estudo por parte do meio académico do cinema devido à sua estrutura simbólica, ambiguidade e profundidade de significados que Kubrick pretendeu, não só em “*The Shining*”, mas também no seu cinema em geral, transmitir para o público. O filme oferece, num primeiro nível, uma viagem pelo Hotel Overlook e mais tarde, a constante fuga de uma figura patriarcal. Num segundo nível, a obra oferece ao espectador um vislumbre do inferno psicológico da família, e ao fazê-lo, mostra-nos o lado psíquico e mais “negro” do ser humano. Desta forma, o último capítulo desta investigação convida a que se reflita sobre a maneira como o realizador utiliza a psicologia nas suas personagens, bem como todo o trabalho dos atores em construir uma narrativa voltada para os medos pessoais do ser humano.

Kubrick, um mestre indiscutível do travelling, do zoom e da adição de técnicas de pintura, era conhecido por muitos dos seus títulos abordarem histórias de amor fatais, ficção científica, distopias, psicoterror e adaptações de contos. Partindo do romance de Stephen King em 1978, Kubrick transformou um bestseller numa obra prima cinematográfica. Possivelmente o mais importante nesta transformação da literatura para o cinema, tenha sido dar maior destaque ao conflito interno, travado pela personagem Jack Torrence (Jack Nicholson), entre o seu próprio céu e inferno. O filme é

construído de modo a utilizar o género fílmico de terror como um instrumento de crítica social e o facto de Jack Nicholson ser um ator do método ajudou neste aspeto.

#### 4.1 A MÁSCARA DE JACK NICHOLSON

Jack Nicholson atua profissionalmente há quase 60 anos e é um dos atores mais condecorados da indústria, muito graças aos seus estudos do método. Assim, importa aprender com a carreira do ator sobre como usar o método e de que forma foi usada no filme *“The Shining”*. Numa entrevista de 2015 à revista americana *Esquire*, o mesmo afirma:

“Provavelmente não há ninguém que entenda melhor o método, agindo academicamente, do que eu, ou que realmente o use mais neste trabalho. Mas é engraçado pois ninguém vê isso. É percepção versus realidade”

(Nicholson, entrevistado por Mike Sager, 19 de abril de 2015)

Antes de analisar a personagem trabalhada por Jack Nicholson na obra de Kubrick, importa perceber a relação que Nicholson tem com o método. Na mesma entrevista à revista americana, Nicholson enfatiza que todos os pormenores de uma personagem têm de vir de dentro, como se a personagem fosse uma autobiografia do ator. Para além do recurso à memória afetiva, Nicholson pesquisa afundo sobre as suas personagens, inclusive ia para o terreno e passava por experiências que pudessem ajudar na sua atuação. Independentemente do método, o mais importante para qualquer ator é conhecer-se a si mesmo. Com o intuito de controlar as emoções e dominar o uso dos sentidos, Nicholson utilizava o método clássico do relaxamento de Strasberg. Ao estar totalmente relaxado, a atuação será mais criativa e fluída e, por sua vez, mais convincente, envolvente e verdadeira. Uma vez mais, destaco a importância de o ator ter conhecimento de que métodos existem, pois, ao ter toda a gama de ferramentas de atuação à sua disposição significa ser sempre capaz de encontrar a personagem.

Foquemo-nos agora na obra que nos trouxe até aqui. Importa também destacar para este momento de análise o documentário da filha de Stanley Kubrick *“Making The Shining”* (Kubrick, 1980), pois é nele que vemos os bastidores das gravações do filme e, conseqüentemente, a preparação de Jack Nicholson para entrar na personagem. No documentário de aproximadamente meia hora, um dos momentos é a preparação para a cena icónica do machado que repercutiu na famosa frase *“Here's Johnny!”*. Nicholson entra na mente de Jack Torrence, que vendeu a sua alma para os fantasmas do hotel e entra num estágio de loucura. O ator, antes do início da gravação, começa aos pulos, ignora toda a gente no *set*, agarra no machado e começa a gritar *“vá lá, assassino, machado”* (Kubrick, 1980, 00:04:35). Momentos depois, improvisa a mítica frase. *“Eu quero estar fora de controlo como ator, quero que sejam eles a controlar, (realizador, argumentista) caso contrário, o meu trabalho vai-se tornar previsível e isso não é divertido”* (Nicholson, 1980, 00:17:40). Desta forma, vamos ao encontro da génese do ator do método: relaxar, imaginar, interpretar e improvisar. Podemos referir outros momentos em que o ator procura relaxar para começar a entrar na personagem como por exemplo o facto de cantar ou assobiar nos bastidores. O mesmo fala deste exercício numa entrevista ao New York Times, no ano de 1986:

*“É um exercício que Lee Strasberg inventou, o exercício da música. O trabalho é ficar relaxado nessa posição, olhar diretamente e cantar uma música (...) A ideia é fazer com que o corpo físico, o corpo emocional e o corpo mental fiquem neutros”*

(J. Nicholson, entrevistado por DeRon Rosenbaum, 1986)

A escolha de Jack Nicholson para um papel de louco foi propositada. O mesmo era já considerado pela académica como a representação do diabo, pelas suas atuações grotescas. Porém, Nicholson é um modelo do método a seguir e os atores da geração atual, certamente têm-no como modelo. Enquanto a rebeldia de Brando e Dean eram modelos para os jovens atores dos anos 50, as personagens de Jack Nicholson incorporam a forma como essas atitudes tornam-se uma desilusão na vida adulta.

A atuação grotesca de Jack Nicholson teve o propósito de apresentar *"The Shining"* como uma obra que fornecia todas as emoções, choques e imagens horríveis de um filme de terror. Além do mais, Nicholson não queria ser a estrela do filme ou ser um exemplo a seguir, queria atuar de forma a perturbar o espectador. Não existe qualquer respeito ou familiaridade com a personagem. Assim sendo, e do ponto de vista da psicanálise, o ambiente claustrofóbico do hotel Overlook associa-se à família disfuncional dominada por um patriarca ditatorial que controla a sua esposa e filho. Os espíritos que dominam o hotel representam as projeções dos medos de cada uma das personagens. A voz do ator, a forma como fala e gestos são também marcas em cena. A forma de falar arrastada, prolongando as suas frases dá um tom de cansaço e depressão. No entanto, o que mais se destaca são as expressões faciais. O levantar a sobrancelha quando fala, o sorriso largo e irónico, o seu olhar "por cima" quando está com a cabeça levemente para baixo e onde revira os olhos, o riso macabro (figura 7). Tudo são momentos que aproximam a personagem da ideia principal do filme e que só um ator bem preparado o consegue fazer com tal eficácia que desponta diversas interpretações na academia.



Figura 7. Expressões de Jack Nicholson em *"The Shining"* (Kubrick, 1980, 00:46:30; 01:13:34)

A utilização do corpo para expressar o estado de espírito e as ações da personagem é uma das características que mais destacam Jack Nicholson e que destacam a personalidade de Jack Torrance. Ao longo do filme apercebemo-nos também que a personagem Jack utiliza uma máscara que, ao ser confrontado pelos seus fantasmas, desaparece. Ou seja, Jack não muda, apenas revela a sua outra face. Ao longo do filme podemos concluir que Jack tem três níveis/faces psicológicas: a sua persona, o

processo em que começa a ser influenciado pela sua “segunda face” e, finalmente, o seu lado negro na sua forma mais pura quando se “apodera” do corpo de Jack.

Durante a entrevista, no começo do filme, Jack apresenta-se como um homem de família. É calmo, reservado e eminentemente educado. Nesta cena, Ullman, caracteriza-se como um “substituto” da sociedade em geral e Jack caracteriza-se como “o rosto público que o mesmo pretende mostrar ao mundo” (Derin, 2018, p.).

A “segunda face” de Jack vai ao encontro com sua sombra, primordialmente, aquando dos diálogos com Lloyd e com Grady (Kubrick, 1980, 01:25:43). Estes dois espíritos acabam por ser as projeções do lado mais “sombrio” de Jack. O espectador começa a conhecer um Jack violento e misógino. Na narrativa entre Jack e Lloyd, ao percebermos que Jack não tem de pagar as bebidas pois são “ordens da casa”, concluímos que Jack vendeu a sua alma para os fantasmas do hotel e, ao mesmo tempo, tornou-se um escravo do seu vício com o álcool. No segundo diálogo, com Delbert Grady, este é frio e obcecado pelo seu dever, obsessão esta que vai culminar no terceiro nível psicológico de Jack, na cena das escadas. A frase dita por Grady: *“you’ve always been the caretaker”* (Kubrick, 1980, 01:28:20) é arrepiante do ponto de vista simbólico e é uma premonição ao clímax do filme. Jack chega assim ao seu último estágio de loucura e torna-se um homicida totalmente possuído pelos seus fantasmas.

Podemos assim identificar, em Jack Nicholson, uma persona cinematográfica única pois todas as suas personagens marcam a narrativa e o espectador. Única, também pela forma como Nicholson interferia e mudava as decisões dos realizadores com quem trabalhava. Consideramos assim, Jack Nicholson, como um “ator-criador”, pois transforma os seus filmes em marcas singulares, através das suas atuações.

## **4.2 ESTRATÉGIAS DE KUBRICK**

A relação entre ética, psicologia e cinema é maior do que podemos julgar, uma vez que “o cinema, seja de ficção ou documental, é, ele próprio, uma abertura ao mundo, aos outros e à diferença. Por isso mesmo, testa as nossas crenças e preconceitos, abre os horizontes de integração” (Viegas, 2020, p.266). Assim sendo, importa refletir sobre a relação entre a estética cinematográfica e o uso de imagens

violentas como forma de reflexão sobre o comportamento humano, algo que foi feito em *“The Shining”*.

As nossas mentes nunca nos dizem porque nos sentimos do jeito em que nos sentimos e isso é umas das coisas que torna o cinema tão complexo. Da mesma forma, *“The Shining”* trouxe aos espectadores as mesmas reações. Kubrick, através do seu guião, da construção psicológica das personagens, de técnicas de realização, imagens subliminares, ângulos de câmara e profundidade de campo, conta-nos várias histórias que parecem estar separadas, mas na verdade não estão. O aumento do suspense e terror é acompanhado pelos diferentes níveis psicológicos (sob influência dos fantasmas) das três personagens principais: Wendy, Danny e, em grande medida, Jack Torrence. Para tal acontecer, existiu um grande trabalho de pré-produção. Diane Johnson, argumentista americana, em *“The Stanley Kubrick Archives”* (2005), revelou:

“Lemos imenso Freud. Freud explica o porquê de os olhos serem assustadores e o porquê de objetos inanimados, como os fantoches, serem assustadores nas suas formas animadas. Falámos imenso sobre o papel da memória e do desejo de deixar as pessoas assustadas. A escrita era secundária para percebermos quem eram as personagens, quais eram os eventos e a função exata de cada cena. Stanley dizia constantemente que quando sabemos o que se passa na cena, as palavras fluem”.

(Johnson, 2005, p. 635)

A influência de Freud é essencial para perceber a psicologia de cada personagem na história e o papel do passado apresenta-se como um segundo nível deste filme. A memória é um parâmetro importante pois, para Kubrick, era necessário manter o suspense e o terror ao longo do filme. Desta forma, os planos, ângulos de câmara ou os próprios diálogos foram essenciais para o espectador não esquecer as cenas anteriores e manter assim o suspense. Estas técnicas em muito ajudaram na missão do ator em assegurar a atenção do espectador e manter a emoção no filme. Tal como no teatro, “a memória atua na mente do espectador e situa melhor cada cena, cada palavra e cada movimento no palco. A cada momento precisamos de nos lembrar sobre o que

aconteceu nas cenas anteriores. Efetivamente, a memória atua evocando na mente do espectador coisas que dão um sentido pleno e situam melhor cada cena, cada palavra e cada movimento no palco” (Xavier, 1983, p. 29).

Uma tendência regular no realizador era também gravar vários takes da mesma cena de modo a ajudar a extrair uma dualidade de estilos de desempenho dos seus atores. De importância maior, as questões mais tecnicistas, não só em *“The Shining”*, mas também em todo o cinema de Kubrick são de extrema relevância e impacto no cinema. Kubrick presenteia-nos com enormíssimas evoluções técnicas, de salientar os ângulos de câmara, a profundidade de campo, o uso recorrente de *dissolves*, a criação e aposta num forte design visualmente apelativo e o uso inovador da *steadicam*.

Em forma de exemplo, Kubrick improvisou o plano contrapicado na cena em que Wendy prende Jack na arca frigorífica (figura 8). Para além de transmitir o ponto em que Jack entra no seu estado de loucura, muito graças à sua atuação e expressões faciais, transmite para o público que Jack é um ser superior naquele hotel, contrariamente à sua esposa e filho que são as vítimas e estão presos no hotel. Os vários momentos em que a personagem de Jack inclina a cabeça para baixo e eleva os olhos, transmite também esta ideia pois identifica-se à expressão facial de um touro. Este “touro” que é parte do labirinto e o mesmo labirinto está construído para ele. O hotel é o labirinto e Jack é o touro. Neste caso, Jack tem o controlo do hotel e o controlo do inconsciente do seu filho e da sua esposa.



*Figura 8. Plano contrapicado de Jack Torrence (Kubrick, 1980, 01:58:48)*

Importa referir o facto de esta ser uma obra pouco convencional no género de terror e suspense, porém, foi esse o grande fator de sucesso. Numa primeira instância, o filme retrata uma mulher e um filho em perigo e a fugir de um assassino, no entanto, ao analisarmos as atuações destes três atores, percebemos que nem a atriz Shelley Duvall era a típica donzela em perigo (a mesma era bastante assustadora também), nem Danny, o filho, era uma criança querida e frágil. Ou seja, o objetivo não era o espectador identificar-se com as personagens, mas sim assustar-se e imergir na história. Nem Danny, nem Wendy são as vítimas, a vítima é o espectador e são as atuações stressantes dos atores que fazem isto acontecer. O facto de Wendy passar grande parte do filme a gritar e a chorar foi parte da estratégia de Kubrick, pois o espectador iria ficar irritado e stressado.

Juntamente às atuações das personagens, a profundidade de campo e a perspetiva com um ponto de fuga eram também de grande importância para Stanley Kubrick. Relativamente à profundidade de campo, ao ter todo o campo focado poderia inserir todos os objetos ou simbolismos que pretendesse que o espectador notasse durante o filme. Para além da dramatização do ator, a profundidade de campo dramatiza o espaço. A perspetiva com um ponto de fuga, juntamente com a profundidade de campo, com o foco e com o enquadramento, cria a ideia de amplitude,

como se as imagens ultrapassassem os limites do ecrã e torna o filme numa experiência extremamente hipnótica e transcendente. Ao auxílio desta ideia, está o uso inovador da *steadicam*, contribuindo ainda mais para a atmosfera assustadora e atraente no filme. Os movimentos rápidos e suaves pelos corredores do hotel e pelo labirinto seriam impossíveis de ser feitos sem a *steadicam*. “A maior parte da composição do cenário foi feita de modo a que se pudesse subir e descer um lance de escadas, percorrer todos os corredores do hotel de seguida. Para explorar estes movimentos foi necessário fazer cenas de um só *take* e a *steadicam* facilitou imenso esse processo” (Castle, 2005, p. 642). Importa assinalar o facto de “a produção do efeito de realidade do cinema não advir da realidade, mas dos códigos utilizados para a sua representação: a *perspectiva artificialis* e a profundidade de campo” (Grilo, 2007, p. 21). Algo que se identifica com a atuação do ator que também não advém de uma realidade, mas sim de uma perspetiva da realidade.

Destaca-se ainda a importância do cinema enquanto imagem cerebral na medida em que para Kubrick, e em “*The Shining*”, a viagem é uma exploração do cérebro onde movimentos de câmara, diálogos, pausas entre outros elementos fomentam o pensamento do espectador. Para além disso, todos os elementos do filme criam um sentimento de realidade.

A exploração dos fantasmas como sendo a representação dos problemas das personagens ou a tensões edipais entre as personagens, retratam a realidade de muitas pessoas. Todo o ser humano tem os seus fantasmas e “*The Shining*”, retrata-os de uma forma que deixa o espectador perturbado, mas pensativo em relação ao mundo e à sociedade. Esta é a grande lição que devemos tirar. Um filme sobre o julgamento do ser humano, seja pelo seu passado mais horrendo, seja pelo seu psicológico e pelas suas atitudes. Kubrick pretendeu mostrar como o passado incide no ser humano e como devemos ultrapassá-lo, não sendo afetado por ele. Queria atrair o público e a humanidade para perceberem que o Homem comete horrores e depois esquece-os como se nunca tivessem existido. Todos nós negamos a realidade como mecanismo de defesa.

## CONCLUSÃO

Assumi como objetivo principal compreender quais os elementos fundamentais para o trabalho e preparação do ator. Através da revisão de literatura e de casos práticos, foram verificados possíveis conceitos que auxiliam o ator a desenvolver o seu trabalho no cinema e, conseqüentemente, a ser reconhecido pelo espectador. Identifiquei algumas dualidades de ordem prática nos diferentes métodos existentes para o trabalho do ator. Procurei compreender a influência do ator nas estratégias de realização de um filme, comparando-o com os diferentes elementos da *mise-en-scène*.

No primeiro capítulo, a análise apoiou-se num conjunto de teorias sobre a personagem, partindo dos estudos desenvolvidos no teatro e, posteriormente, direcionados para o cinema e televisão. Acredito que o conceito de *mimesis*, criado por Aristóteles mantém-se atual pois a arte, muitas vezes, mantém-se como uma imitação da vida real. Mesmo tendo histórias e personagens “fora da caixa”, essas mesmas criam a realidade e procuram a autorreflexão do espectador. Por muito que existam métodos e leis referentes à busca pela realidade, acredito que o cinema será sempre uma perspectiva, podendo ser mais ou menos real. Como é o caso de Kubrick, cujos filmes são caracterizados por um realismo grotesco, onde a loucura e o extremismo revelam um lado humano. A diferença entre a representação aristotélica e a atual é mesmo esta, o facto de hoje em dia ser algo mais subentendido e aberto a várias interpretações. Embora muitos defendam que a arte não imita o real, ela imita-o de uma forma mais inconsciente e subentendida.

Concluí igualmente que a linguagem cinematográfica e a personagem constituem-se através de uma estrutura. Sem personagem não existe narrativa pois a função e o significado das ações ao longo da história dependem da atribuição dessas mesmas a uma personagem. Personagem essa que não precisa de ser uma pessoa, podendo ser um animal, objeto ou simplesmente um elemento.

Um dos conceitos trabalhados nesta dissertação foi o de verossimilhança, onde assumo que a mesma mede a credibilidade de uma história. Porém, importa concluir que não se trata de limitar o conteúdo da história a pressupostos realistas, mas sim de encontrar e assegurar a credibilidade através da verossimilhança. Ou seja, tudo é

possível, mas em função de determinadas premissas. “Trata-se, no fundo, de encontrar o equilíbrio entre o credível (acreditamos no que acontece) e o possível (acontece aquilo em que acreditamos)” (Nogueira, 2010, p.137). Porém, a verosimilhança só por si, não assegura que tenhamos uma narrativa entusiasmante. Esta precisa de emoção, pois é através dela que a história suscita o interessente do espectador. Consequentemente, as emoções são uma consequência da atuação do ator. Abordei também alguns teóricos que referiam a câmara como o grande instrumento de atingir a emoção e a veracidade da cena. Pessoalmente, penso que a emoção e a veracidade da cena conseguem-se através da junção, tanto da atuação do ator, como da câmara e das estratégias do realizador. Por muito boa que seja a atuação do ator, existem diversos elementos que compõem a sua atuação e auxiliam o ator. Desta forma, concluo que, para além da necessidade de existirem métodos de preparação e formação para os atores, é necessário também uma formação para adequar o seu trabalho às câmaras.

A evolução das produções audiovisuais em qualidade e quantidade é também um fator preponderante no desempenho do ator pois, hoje em dia, é visto como uma peça fundamental na indústria. Esta perspetiva acerca da sua própria função no *set*, torna-se uma mais valia para os atores bem preparados, mas, por outro lado, pode ser um obstáculo para os que não estão familiarizados com as câmaras (como é o caso dos atores não profissionais).

Da mesma maneira que o rompimento do classicismo deixou de definir a personagem somente pelas suas falas e ações e passou a defini-la pelas suas relações sociais e a retratar o ser humano como um todo, o trabalho do ator é também definido como um todo. Em forma de exemplo, o sucesso de uma produção (teatral ou audiovisual) está, de uma certa forma, dependente das relações entre os atores pois quanto melhor forem as relações entre ambos, melhor será a fluidez das suas atuações. Muitas vezes, os atores repetem as cenas de diferentes maneiras – chegam mesmo a improvisar – de modo a melhorar as relações entre eles e a alcançaram a verossimilhança que se procura.

Após estas pesquisas sobre o tema, posso concluir que, apesar de me focar essencialmente no método das memórias afetivas, todos os métodos abordados contribuem para o desenvolvimento do ator e a construção da personagem. Não existe

um método cem por cento eficaz, porém, cabe ao ator encontrar o seu método ou até mesmo criar o seu próprio. Tanto o corpo como a mente, são os principais instrumentos de trabalho do ator pois colocam-nos disponível para criar e agir, além de prepará-lo para receber a personagem.

O facto de estabelecer uma ligação entre o teatro e o cinema deveu-se à minha opinião de que o trabalho do ator parte de referências teatrais, seja de um ator profissional ou amador. Apesar de terem sido feitas comparações entre o ator de teatro e o ator de cinema, no meu entender, ambos necessitam um do outro. O trabalho teatral pode ser uma via para se chegar a seja qual for a proposta do realizador ou do filme. O teatro é a base para o trabalho do ator. Através desta dissertação, pretende-se incentivar os atores, realizadores, pessoas envolvidas e o público no geral a procurarem desmistificarem o conceito de ator e funções que o mesmo tem na sua busca pela personagem. A grande diferença entre as duas artes é o facto de o ator do teatro ter um papel ainda mais fulcral na peça, enquanto que no cinema a escolha final da interpretação do ator é sempre submetida às decisões do realizador e as mesmas podem afetar os seus desempenhos. Se no teatro, o ator tem a chance de aprofundar a sua interpretação de acordo com a reação do público, no cinema, essa possibilidade de aprofundamento está interligada à sua relação com o realizador.

Questionou-se a ideia de o ator, ao refletir-se nas suas personagens através de métodos, estar limitado ou ser mesmo afetado por estar a evocar a sua vida pessoal. No meu entender, independentemente do método utilizado, o trabalho do ator está sempre sujeito à violência pessoal. O ator ao contruir uma personagem dentro de si, pode ou não evocar a sua vida pessoal, mas vai sempre evocar uma personagem que fará parte de si. Principalmente em produções de longa duração, o cansaço de construir uma personagem pode perturbar o ator, mas penso que seja algo difícil de evitar.

Através da entrevista com Diogo Morgado conclui-se que tudo o que rodeia o ator e o filme não passa de uma perspetiva da realidade. Apesar de muito se falar do método das memórias afetivas, na prática pode não ser o método mais eficaz pois o ator nunca consegue usar as suas experiências para todas as personagens existentes. Essa mesma utilização pode levar o ator a representar sempre da mesma maneira. Pode acontecer também, o ator tornar-se fortemente identificado com uma determinada

personagem e o próprio público esperar que um determinado ator interprete a personagem sempre da mesma maneira. Falamos de um fenómeno, muito marcado em Hollywood, chamado *typecasting*.

Assim sendo, a melhor maneira de evocar a personagem é ir em busca de uma perspectiva de uma realidade. Da mesma maneira, a máscara que tanto foi escrita, é também uma perspectiva pois não é uma projeção exata da realidade. Assim como os filmes de Kubrick que não são uma projeção exata da realidade, mas são uma projeção de uma realidade subentendida através da loucura e do grotesco.

Defino assim cinema como uma matéria complexa onde existem dezenas de elementos que criam a narrativa. A psicologia tem uma grande importância na construção das personagens, mas acredito que não seja de todo necessário entender a fundo a psicologia para se criar personagens fortes deste ponto de vista. É preciso estudar o objeto de estudo e os desafios que uma personagem bem construída psicologicamente implica. A construção final parte sempre do espectador pois ele é o elemento descodificador da narrativa. Entendo que o tema abordado seja de uma grande complexidade, de modo que ficaram muitos conceitos por explorar. Todavia, o principal objetivo foi desmistificado. A personagem é o reflexo do criador. Criador este que são todos os elementos fílmicos, começando no guião, passando pelo realizador, pelo ator, pela montagem e terminando na recepção do espectador.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abirached, R. (1994). *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Tel Gallimard
- Aguiar e Silva, V. (1961). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina
- Anaz, S. (2020). *Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries*. Revista de Cultura Audiovisual, volume 47. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/159964> [Consultado a 16 de outubro de 2021].
- Aristóteles. (335 a.c.). *Poética*. (Maria Valente, Ana Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aslan, O. (1974). *O Ator no Século XX*. Paris: Editions Seghers
- Assumpção, P. (2015). *A interpretação do ator: um estudo sobre propostas metodológicas do intérprete na linguagem audiovisual*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/18322> [Consultado a 5 de dezembro de 2021].
- Aumont, J. (1990). *A imagem*. (dos Santos Abreu, Estela Trad.). São Paulo: Papyrus Editora
- Aumont, J. (2002). *As Teorias dos Cineastas*. (Appenzeller, Marina. Trad.). São Paulo: Papyrus Editora
- Bastos, R. (2010). *Cinema de Personagem: a construção de personagem no cinema de Woody Allen*. Monografia de Licenciatura em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/UFRGS-2afd8b4c7556f65f3586e615d02ceea92> [Consultado a 25 de setembro de 2021].
- Beguiristain, M. (2006). *The actor's studio and Hollywood in the 1950s: a history of theatrical realism*. Nova Iorque: The Edwin Mellen Press

- Bernardino, V. (2013). *O Ator do Teatro de Arena no Cinema Novo*. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-103815/pt-br.php> [Consultado a 25 de setembro de 2021].
- Brait, B. (1985). *A Personagem*. São Paulo: Editora Ática S.A. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2018/12/BRAIT-Beth-A-personagem.pdf> [Consultado a 3 de novembro de 2021].
- Burguess, A. (1962). *A Clockwork Orange*. (Dantas, Nelson Trad.) Rio de Janeiro: Arte Nova
- Campbell, J. (1949) *The hero with a thousand faces*. Princeton: Princeton University Press
- Carbonari, M. (2013). *A Biomecânica de Meyerhold como Recurso Artístico-Pedagógico de Treinamento e Criação Corporal do Ator*. Paraná: Unicentro. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/handle/123456789/863> [Consultado a 11 de dezembro de 2021].
- Carvalho, A. (2019). *A potência do yoga no sistema de Stanislavski na preparação do ator e na construção da personagem*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/77046> [Consultado a 21 de setembro de 2021].
- Castle, A. (2005). *The Stanley Kubrick Archives*. Köln: Taschen, Bibliotheca universalis.
- Cavell, S. (1971). *The World Viewed, Reflections on The Ontology of Film*. Londres: Harvard University Press
- Cieutat, M. (2006). *De la Méthode: origines et conséquences*. Paris: Editions L'Harmattan. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2006-1-page-58.htm> [Consultado a 15 de janeiro de 2022].
- Coelho da Costa, C. (2017). *Cinema, Realização e Emoção: O Rosto do Espectador como elemento Descodificador da Narrativa Cinematográfica*. Tese de Doutorado

- em Artes pela Faculdade de Bela Artes da Universidade do Porto. Disponível em: [https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub\\_geral.pub\\_view?pi\\_pub\\_base\\_id=260722](https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=260722) [Consultado a 21 de setembro de 2021].
- Cordeiro, C. (2017). *A Utilização da Jornada do Herói para Análise de Filmes*. Anais de EVINCI – UniBrasil, volume 3, nº2, p. 584-596. Disponível em: <https://portaldeperiodicos.unibrasil.com.br/index.php/anaisvinci/article/view/3420> [Consultado a 16 de outubro de 2021].
- Costa, W. (2014). *Resenha do Filme Laranja Mecânica*. Revista Transgressões: Ciências Criminais Em Debate. Disponível em: [https://www.academia.edu/28399518/RESENHA\\_DO\\_FILME\\_LARANJA\\_MEC%C3%82NICA](https://www.academia.edu/28399518/RESENHA_DO_FILME_LARANJA_MEC%C3%82NICA) [Consultado a 8 de janeiro de 2022].
- Coxio, T. (2012). *A Psicologia e o Teatro: O Processo de Construção de uma Personagem*. Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica pelo Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida. Disponível em: <https://repositorio.ispa.pt/handle/10400.12/2304> [Consultado a 19 de setembro de 2021].
- Cremonini de Leon, F. (2018). *A Preparação do Ator de Cinema: reflexões e relatos de um ator-professor-preparador*. Trabalho de Conclusão de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/teatro/files/2018/12/A-Prepara%C3%A7%C3%A3o-do-Ator-de-Cinema.pdf> [Consultado a 19 de setembro de 2021].
- Dahoui, A. (n.d). *A Jornada do Herói*. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/jornadadoheroi.pdf> [Consultado a 11 de dezembro de 2021].
- D’Aversa, A. (2006). *Por uma nova interpretação da Poética de Aristóteles*. Universitas, n. 1, 97. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/universitas/article/view/25> [Consultado a 16 de outubro de 2021].
- Deleuze, G. (1983). *A imagem movimento*. (Senra, Stella.Trad.). Editora Brasiliense
- Deplaedt, Y. (2018). *Nouvelle Vague et Nouveau Roman: de la proximité sémantique à la proximité artistique*. Nagoya: Universidade de Estudos Estrangeiros. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/235012873.pdf> [Consultado a 14 de novembro de 2021].

- Derin, J. (2018). *The Shining: The Hellish World of the Tyrannical Patriarch*. Universidade da Califórnia em Davis. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1a12xB2EGwOBOoZbX5WP2ffFdtZTXVHsgBpYg8A2Gzls/edit> [Consultado a 19 de setembro de 2021].
- Diderot, D. (1979). *Textos Escolhidos*. São Paulo: abril S.A. Cultural e Industrial
- Eagleton, T. (1985). *Literary Theory*. (Dutra, Waltensir Trad.) Oxford: Blackwell Publishing
- Eisenstein, S. (1942). *The Film Sense*. (Ottoni, Teresa Trad.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições
- Epstein, J. (1955). *L'Esprit du Cinéma*. Paris: Editions Jeheber
- Ferreira, Manuel Cintra. (2020). *The Shining / 1980*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Disponível em: [http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2020-12-18\\_THE-SHINING.pdf](http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2020-12-18_THE-SHINING.pdf) [Consultado a 9 de abril de 2022]
- Field, S. (1979). *Screenplay*. (Ramos, Álvaro Trad.) Rio de Janeiro: Editora Objetiva
- Fonseca, K. (2019). *Uma Introdução aos Fundamentos da Narratologia*. Monografia de Licenciatura em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <https://app.homologacao.uff.br/riuff/handle/1/12830> [Consulta do a 14 de novembro de 2021].
- Fontanari, R. (2016). *Nouveau Cinéma e o cinema experimental de Alain Robe-Grillet*. Revista ECO PÓS, volume 20. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/2880](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2880) [Consultado a 14 de novembro de 2021].
- Gardies, R. (2006). *Comprendre le cinema et les images*. (Duarte, Pedro Trad.) Lisboa: Edições Texto & Gradia.
- Greve, S. (2017). *O Ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações*. Dissertação de Mestrado em Ciências em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06022018-100232/pt-br.php> [Consultado a 29 de setembro de 2021].

- Grilo, J. (2007). *As Lições de Cinema – Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
- Guimarães, P. (2019). *O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais*. Aniki, volume 6, nº2. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/532> [Consultado a 4 de dezembro de 2021].
- Hamon, P. (1972) *Pour un statut sémiologique du personnage*. Revista Littérature, nº6, pp. 86-110. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1972\\_num\\_6\\_2\\_1957](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957) [Consultado a 16 de outubro de 2021].
- Hodge, A. (2010). *Actor Training*. Nova Iorque: Routledge
- Kuleshov, L. (1974). *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*. Los Angeles: University of California Press
- Lukács, G. (1965). *A teoria do Romance*. (Mariani de Macedo, José, Trad.) São Paulo: Editora 34
- Marcolino, R. (2014). *O Cinema e Teatro: A Estética do Cinema Vertoviano*. Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT3/O%20CINEMA%20E%20TEATRO%20A%20ESTETICA%20DO%20CINEMA.pdf> [Consultado a 15 de janeiro de 2022].
- Martin, M. (2005). *A Linguagem Cinematográfica*. (António, Lauro & Eduarda Colares, Maria. Trad.). Lisboa: Dinalivro
- Mascarello, F. (2006). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus Editora
- Mateus da Silva, M. (2008). *A construção do personagem de teatro com uma visão analítica*. Dissertação de Mestrado em Ciências Humanas pela Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/18596> [Consultado a 19 de setembro de 2021].
- Metz, C. (1968). *Essais sur la Signification au cinema*. Paris: Editions Klincksieck
- Morin, E. (1972). *Les Stars*. Paris: Éditions du Seuil
- Naremore, J. (1988). *Acting in the Cinema*. Los Angeles: University of California Press

- Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema III. Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom
- Oliveira Weinmann, A. (2017). *Sobre a análise fílmica psicanalítica*. Revista Subjetividades. Volume 17, nº1. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2359-07692017000100001](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2359-07692017000100001) [Consultado a 21 de setembro de 2021].
- Pallottini, R. (1989). *Dramaturgia. A construção do personagem*. São Paulo: Editora Ática S.A.
- Peterson dos Santos, A. (2016) *O Protagonista nas Laranjas Mecânicas: Um Tchelovek Bratchni ou um Maltchik Bizumni?* Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/149527> [Consultado a 4 de dezembro de 2021].
- Pudovkin, V. (1960). *Film Technique and Film Acting*. Nova Iorque: Grove Press, Inc.
- Ramos, F. (2012). *A Mise-En-Scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet*. XIII Estudos de Cinema e Audiovisual, volume 1. Disponível em: [https://www.academia.edu/14460874/A\\_Mise-en-sc%C3%A8ne\\_realista\\_Renoir\\_Rivette\\_e\\_Michel\\_Mourlet](https://www.academia.edu/14460874/A_Mise-en-sc%C3%A8ne_realista_Renoir_Rivette_e_Michel_Mourlet) [Consultado a 5 de fevereiro de 2022].
- Ribeiro, M. (2011). *Construção de Personagens*. Dissertação de Mestrado em Som e Imagem, Especialização em Televisão e Argumento pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/8249> [Consultado a 15 de janeiro de 2022].
- Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour un Nouveau Roman*. Paris: Les Éditions de Minuit
- Sibilia, P. (2012). *A construção de si como um personagem real: Autenticidade intimista e declínio da ficção na cultura contemporânea*. Revista Eco-Pós, volume 15, nº3, pp. 22–46. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/870](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/870) [Consultado a 18 de outubro de 2021].

- Simões da Silva, D. (2013). *O ator e o personagem: Variações e Limites no teatro contemporâneo*. Tese de Doutorado em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-9EHH7R> [Consultado a 19 de setembro de 2021].
- Stanislavski, C. (1936). *A preparação do ator*. (Pontes de Paula Lima Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- Stanislavski, C. (1938). *A Construção da Personagem*. (Pontes de Paula Lima Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- Strasberg, L. (1987). *A dream of passion. The Development of the Method*. Boston: Little, Brown and Company
- Titchener, E. (1909). *A Text-Book Of Psychology*. Nova Iorque: The Macmillan Company
- Vagos, M. (2020). *The Kazan Method: Marlon Brando and James Dean*. Dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/44471/1/ulfl\\_tm.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/44471/1/ulfl_tm.pdf) [Consultado a 3 de abril de 2022].
- Vertov, D. (1984). *Kino-Eye*. Los Angeles: University of California Press
- Viana, I. (2018). *Métodos de Construção da Personagem nas Artes Performativas*. (Co)Insistências: Estudos em Letras, Artes e Comunicação, pp.121-132. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/330729359\\_Metodos\\_de\\_Construcao\\_da\\_Personagem\\_nas\\_Artes\\_Performativas](https://www.researchgate.net/publication/330729359_Metodos_de_Construcao_da_Personagem_nas_Artes_Performativas) [Consultado a 18 de setembro de 2021].
- Viegas, S. (2020). *A violência das imagens em movimento*. FCSH: IFILNOVA - Capítulos de livros internacionais. Disponível em: [https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/26953118/FC\\_final\\_1\\_265\\_283.pdf](https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/26953118/FC_final_1_265_283.pdf) [Consultado a 19 de setembro de 2021].
- Vogler, C. (1992). *A Jornada do escritor. Estrutura mítica para escritores*. (Rissatti, Petê Trad.) São paulo: Aleph
- Xavier, C. (2019) *A memória e a preparação do ator: o desdobramento do sistema de Stanislávski no método de Strasberg*. Caderno de Registro Macu, pp. 22-27.

Disponível em: [https://www.macunaima.com.br/cadernos/caderno\\_12/caderno\\_12\\_dossie03.pdf](https://www.macunaima.com.br/cadernos/caderno_12/caderno_12_dossie03.pdf) [Consultado a 22 de novembro de 2021].

Xavier, I. (1983). *A experiência do cinema – antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal LTDA.

Zaltron, M. (2016). *Stanislavski e o Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*. Editora Perspectiva

## FILMOGRAFIA

Ascher, R. (Realizador). (2012). *Room 237*. Reino Unido: Highland Park Classics

Coppola, F (Realizador). (1972). *The Godfather*. Estados Unidos da América: Paramount Pictures

Godard, J. (Realizador). (1960). *À bout de souffle*. França: Les Films Georges de Beauregard

Kubrick, S. (Realizador). (1971). *A Clockwork Orange*. Reino Unido: Warner Bros. Entertainment

Kubrick, S. (Realizador). (1980). *The Shining*. Estados Unidos da América: Warner Bros. Entertainment

Kubrick, V. (Realizadora). (1980). *Making “The Shining”*. Estados Unidos da América: Eagle Film SS

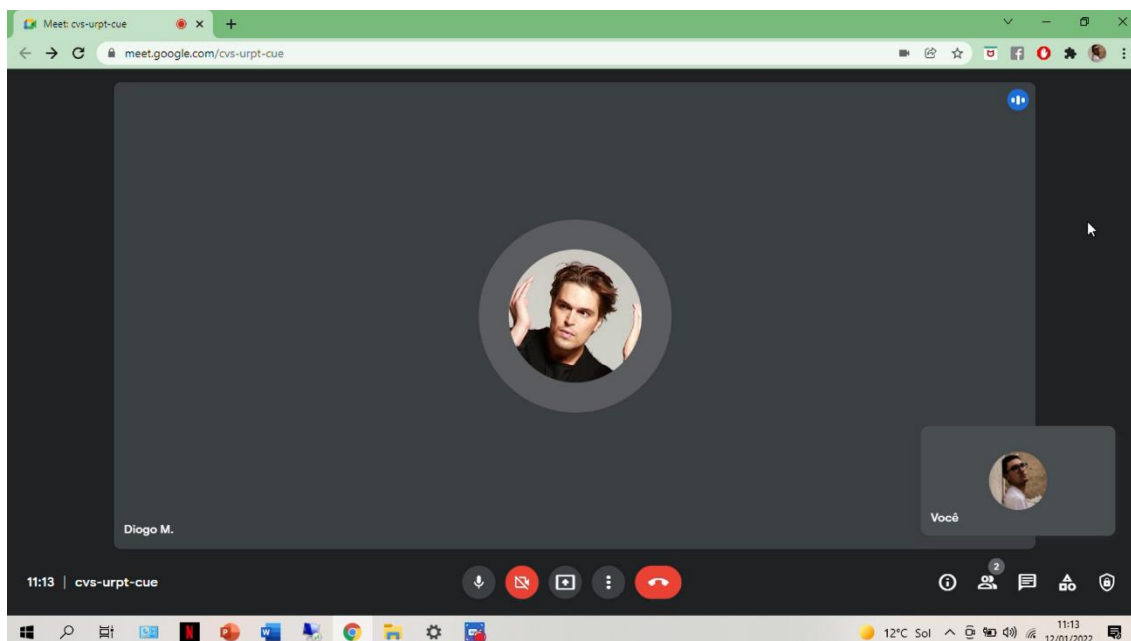
Morgado, D. (Realizador). (2021). *Irregular*. Portugal: Big pictures

Scorcese, M. (Realizador). (2013). *The Wolf of Wall Street*. Estados Unidos da América: Universal Pictures

Vertov, D. (Realizador). (1929). *O Homem da Câmara de Filmar*. All-Ukrainian Photo Cinema Administration

## ANEXOS

### Anexo 1 – Entrevista Diogo Morgado, ator, realizador e argumentista, a 12 de janeiro de 2022



- 1. A personagem, seja ela na literatura, no teatro ou no cinema, é o reflexo do ser humano ou é apenas algo existente numa história e que obedece a leis específicas de um texto?**

Eu acho que não é, nem uma coisa nem outra. Eu sinto que as personagens e as histórias não passam de perspetivas. Ou seja, um documentário, que à partida tem uma perceção do público de que é uma coisa muito mais rigorosa e fiel à verdade, na minha perspetiva não é. Tu pedes a três realizadores diferentes ou a três documentaristas diferentes e por mais que eles queiram ser rigorosos na verdade, o que vão fazer é criar um holofote sobre aquilo que eles sentem ser mais pertinentes. Logo aí estão a seleccionar e por isso é uma perspetiva. O ator faz exactamente a mesma coisa. Ele usa a sua perspetiva de vida e do seu ser. Nunca concordei que o ator devesse usar-se e às suas experiências na projeção das suas personagens, mas sim a experiência da condição humana e a perspetiva que ele teve dessas experiências. Resumindo e concluindo, para mim as histórias são perspetivas e, portanto, o resultado, por mais que se diga que o ator está a fazer uma construção com base naquilo que é o argumento, na verdade o que está a fazer é a criar

uma perspectiva. Nós não trabalhamos sobre a verdade, nós trabalhamos sobre a perspectiva da verdade.

## **2. A personagem é uma máscara que o ator utiliza?**

Depende. Acaba por ser uma máscara, mas não passa disso mesmo, de uma projeção. Eu sinto que se eu tiver de recriar uma história de coisas que nunca vivi, não posso exatamente transpor a minha realidade para essa história, mas posso transpor conhecimentos que tenho sobre essa época. Eu digo por exemplo: “eu sinto que jamais mataria alguém”, até estar rodeado das circunstâncias que me fariam duvidar dessa minha afirmação. Resta ao público interpretar se, isto é, uma máscara ou não é uma máscara. Por um lado, sim, é uma máscara, pois é uma reinterpretação de coisas que existem dentro de nós, por outro lado essa máscara é a absoluta verdade porque eu não estou a fingir.

## **3. O que é uma boa atuação? É aquela que leva a verosimilhança ao extremo?**

O extremo é uma perspectiva porque o meu extremo pode não ser o teu extremo. Uma boa atuação tem de ser sempre uma atuação de verdade, o que muda é a forma como chegas a essa verdade. Uma boa atuação é comunicar com o espectador, seja ele qual for, qual idade tenha e que consiga comunicar com o seu subconsciente e que o espectador fique atraído à representação, mesmo não conseguindo explicar o porquê. É aqui que entram os atores do método. Os atores do método não passam de atores que querem entrar numa verdade que eles não controlam e, como não controlam, preferem não controlar. O Daniel Lay lewis no filme “*Lincoln*” tinha de ser tratado por presidente o tempo todo e todos tinham de falar inglês com sotaque americano. Portanto isto é uma tentativa de o ator estar numa verdade que ele não controla.

**4. Até que ponto os exercícios físicos, como a biomecânica, ajudam o ator a revelar o seu sentimento?**

A mim ajudam. Aliás, para mim é esse o método que mais me faz sentido. Eu já dei aulas e costumam dizer: “mas como é que chegas ao sentimento?”. Eu costumo dizer que o melhor caminho para o sentimento é a sensação. A palavra sensação é um híbrido pois tanto pode ser físico, como ser emocional. Quando acontece algo na nossa vida, ao contrário de outros métodos que procuram voltar a esses momentos, eu volto à sensação desses momentos. Ou seja, evitando a violência pessoal trago ao de cima a minha vida pessoal para aquela personagem, que não sou eu. O que eu vou buscar é a sensação que o ser humano sentiu e empresto a um conteúdo que é um conteúdo ficcionado. Provoco em mim sensações físicas que me ajudam a projetar uma verdade de uma personagem que não sou eu. É um método eficaz e seguro do ponto de vista emocional. Na memória afetiva, por muitas memórias que tenhas, há aquela que te engatilha e sempre que uma personagem se emociona, emociona-se da mesma maneira. De repente tens dez personagens iguais e por isso é que há atores que não são elásticos e criativos.

**5. No entanto é a memória afetiva o método mais eficaz em Hollywood. Aliás, existe uma constante dualidade entre a técnica da memória e os exercícios físicos.**

A memória afetiva produz dois efeitos. Ao revisitares eventos da tua vida, trazendo para a personagem, estás a evocar o corpo, ou seja, o corpo tem uma reação física. E o que é eficaz nesse método é que trazes a emoção e a sensação juntos. Já o método russo da biomecânica acaba por separar os dois lados. Não preciso de me lembrar de nada para evocar as sensações que o meu corpo teve. A memória afetiva é a mais trabalhada, mas o percurso e os mercados de ambas são diferentes. Em Hollywood existem escola de atores que fazem filme de só de dois em dois anos e existem muitos *coachs*, algo que não é muito comum na Europa.

- 6. Um dos nomes da escola Russa foi Pudovkin. Este defendia a cultura cinematográfica do ator e a sua participação direta em todas as fases de produção. O mesmo deu destaque à montagem e que o ator devia ter, pelo menos, o conhecimento básico de montagem. É importante este conhecimento do ator? Um ator fica mais limitado se não tiver estes conhecimentos?**

Como produtor, para mim, quanto mais os atores estiverem focados naquilo que devem fazer melhor. Não beneficia o ator, nem o projeto em si. Tem de haver sim uma relação cada vez mais próxima, do ponto de vista da mecânica criativa, entre o realizador e o ator. No entanto, o que não se fala é o oposto. Um realizador e um produtor deveriam ser obrigados a fazer cursos de interpretação. Acho que é muito mais fácil para um produtor, que muitas vezes só vê números, meter-se na pele do que é a exposição violenta e emocional que o ator está muitas vezes sujeito. Como o ator é um elemento crucial do seu trabalho, ele deve saber como o ator decora, representa e como gere tudo isso na sua mente, nas suas emoções. Oitenta por cento dos realizadores com quem trabalhei, eu é que tive de interpretar aquilo que eles queriam dizer. Podes ser um excelente ator e não ter bases nenhuma de produção ou realização. É preferível o ator saber o menos possível e agarrar-se à joia que é o argumento e a história.

- 7. Os métodos de trabalho do ator poderão ser vistos como “leis” e passarem de algo positivo para algo negativo? Até que ponto estes métodos podem limitar a liberdade do ator? Ou por outro lado, representar faz-se de leis?**

Eu acho que se um criativo não compreende que não há nada com menos regras do que a arte, é porque está na profissão errada. Há técnicas e fórmulas que já foram usadas e que continuam a ser usadas para se chegar às coisas e essas devem ser conhecidas e respeitadas. Um ator deve conhecer os diferentes métodos que existem, para depois escolher e sentir aquele que faz mais sentido para si. É uma linha ténue entre aquilo que é a identificação e aquilo que pode ser aceitável para nós. De qualquer forma, o criativo não estará a fazer um bom trabalho se não tentar quebrar essas mesmas regras e inventar novos caminhos porque só a reinventar é que a arte está viva. Se navegares muito nas tuas memórias afetivas e se estas memórias não forem muito boas ou não estiverem bem arrumadas dentro de ti, podem afetar-te e deixar-te numa depressão. Por isso, do

que vale teres duas ou três boas interpretações se depois disso tiveste dez anos em terapia? Mesmo isto, muda de pessoa para pessoa. Em relação às histórias, eu não posso contar uma história extremamente madura a uma criança. Da mesma forma que eu não vou contar uma história de adolescência a um idoso. Posso é pegar nessa mesma história e interpreta-la de forma a dar coisas a pessoas de gerações diferentes. Para mim é muito mais importante essa relação entre ator e público. Um pouco à semelhança das fábulas, que têm diferentes camadas de interpretação.

**8. A seleção dos atores no teu filme “Irregular”, foi feita a pensar que eles podiam ter os mesmos medos que as personagens do filme?**

Claro que sim. São atores que têm no seu percurso de vida elementos identificativos que eu precisava para a personagem. A personagem do Pedro Teixeira é um homem de família, impulsivo, mas que daria a vida pela família e eu conhecia o Pedro o suficiente para ter essa sensação dele. O João de Carvalho, pela história de vida que tem, pelos filhos que tem, pela perda que teve, era perfeito para o encaixar numa situação de médico em que, por um lado há aquilo que deve ser feito e por outro há aquilo que ele sente estar correto ou incorreto. A minha grande preocupação durante as gravações era eles estarem sempre seguros do ponto de vista emocional.

**9. No cinema de Kubrick existe toda uma junção entre a montagem, a mise en scène e o desempenho do ator. Este lado mais técnico tem uma grande importância no desempenho do ator?**

Sim, completamente. Mais do que ajudar pode arruinar uma atuação ou transformar a mesma merecida de *Óscar*. A montagem é a fronteira final da interpretação. Podes fazer uma cena incrível e vem o montador e arruinar tudo, bem como o contrário, que é o caso mais recorrente. Partindo do pressuposto que o editor e o realizador estão a trabalhar em conjunto, uma interpretação meia banal pode virar magistral na sala de edição e por isso é importante que um ator tenha noção disso. Algo que costumo fazer quando o ator faz a versão principal da cena de forma eficaz, é convidá-lo a fazer uma segunda versão completamente livre. Isto porque existem sempre coisas que podem ser

exploradas na edição a nível criativo. Se for comunicado desta forma, comunico ao ator que tenho o que é preciso e que a partir de agora, só para efeitos de montagem, vamos “brincar” e por isso estás a fornecer a um ator tudo aquilo que ele precisa de ouvir para que o próximo *take* seja criativo, livre e muito eficaz. Com isto consigo libertar o ator dos seus medos e receios e estou a dar ao editor, muito material que ele pode criar e manipular criativamente. O texto é um pretexto para se dizerem coisas, passar emoções, contar histórias.