

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

RICARDO MONTEIRO HOLANDA

**Do palco à câmera: as relações e as diferenças da  
interpretação no teatro e no cinema**

Brasília – DF

2016

RICARDO MONTEIRO HOLANDA

## **Do palco à câmera: as relações e as diferenças da interpretação no teatro e no cinema**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.  
Orientador(a): Prof. Giselle Rodrigues de Brito.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Giselle Rodrigues de Brito

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Roberta Kumasaka Matsumoto

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Duarte Pinho

Brasília – DF

2016

**Dedico esse trabalho a todos aqueles que se propõem a se aventurar como artistas. A essas pessoas o meu maior respeito e admiração.**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe, guerreira, protetora, a ela devo tudo, devo quem sou e quem serei. Obrigado minha mãe, por ser quem és e por me ensinar tanta coisa.

Agradeço também as pessoas que me inspiraram e inspiram nessa caminhada sem fim, meus exemplos como atores, diretores e mestres, a todos os professores da academia e artistas que já passaram e ainda passam por mim com suas bagagens e experiências que me fazem querer cada vez mais fazer arte. Cito em especial o nome de quatro mulheres que tive e tenho a graça de conhecer: Roberta Kumasaka Matsumoto, com quem estive junto por muito tempo, obrigado pelo espaço, pelas pesquisas que você me proporcionou, por todo o conhecimento compartilhado; Fabiana Marroni Della Giustina; Giselle Rodrigues e Márcia Duarte pelos seres dançantes que me conduzem a um mar infinito do movimento, que me fazem querer me mover, não importa como, não importa onde, mover e estar vivo, gratidão por me ensinarem tanto, quero poder passar toda essa imensidão para outros.

Agradeço minha turma de diplomação por esses três semestres que estivemos juntos. Ramon Lima, Luciana Marinho, Bianca Ludgero, Cintia Portella, Louise Portella, Iury Persan, Bruno Barbato Bloch, Arthur Romão e Marina Olivier. Também Rita de Almeida Castro, que nos iniciou nessa pesquisa e que nos abriu tantos caminhos e olhares. À nossa diretora Leo Sykes, que tão gentilmente e com toda sua garra se doou cem por cento para esse projeto acontecer, e sua mão direita, Lorena Pires, que nunca nos deixou desanimar com sua organização e determinação.

Por último, mas não menos importante quero agradecer as seis mulheres e amigas que estão sempre ao meu lado. Ana Luiza Rangel dos Santos, Júlia Dusi, Moara Iazlane, Olga Gauche, Rafaella Panceri e Marina Campos. Todas vocês estiveram no meu caminho e sempre me acolheram nos momentos mais alegres e mais tristes. Posso fechar os olhos e saber que em vocês eu posso confiar. Obrigado!

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	6
<b>1. Memorial do processo .....</b>	<b>10</b>
<b>2. Conceitos de ação física e sua aplicação no processo .....</b>	<b>16</b>
<b>3. A interpretação no teatro e no cinema .....</b>	<b>22</b>
CONCLUSÃO .....	31
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	33

## INTRODUÇÃO

Pensada e criada através das minhas experiências como ator/criador no filme *O ouro, o ladrão e sua família*, resultado da disciplina de Diplomação do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (2015-2016), dirigido por Leo Sykes com a participação de dez atores/estudantes, esta pesquisa faz um paralelo entre a interpretação no teatro e no cinema, suas relações e suas diferenças, assim como a criação das ações físicas nestes dois contextos. Além disso, a pesquisa apresenta um memorial do processo de composição das ações físicas e partituras corporais na criação do filme. Meu foco é mostrar como se deu a construção da montagem cinematográfica em que toda a base de criação do material cênico partiu de improvisações teatrais, sendo mais tarde adaptado para a câmera.

Durante dois anos de minha graduação estudei as diferenças e relações entre o cinema e o teatro, tendo duas pesquisas publicadas no Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília<sup>1</sup>. Essas pesquisas me deram a oportunidade de me inteirar técnica e analiticamente da transposição, propriamente dita, de uma obra teatral para uma obra cinematográfica. Na primeira pesquisa, o foco principal foi o estudo da transposição do teatro para o audiovisual. A partir dessa proposta tomei como base as experiências de Ariane Mnouchkine que desde criança teve contato com o cinema por meio de seu pai que era produtor cinematográfico e sempre a levava em suas produções. Isso fez com que Mnouchkine se interessasse pelo cinema desde muito nova realizando as adaptações de alguns de seus espetáculos para a estética cinematográfica. Mnouchkine experimenta na prática a junção de ambas as linguagens, mantendo alguns elementos e aspectos teatrais como luz, cenário, figurino e até mesmo as ações dos atores na produção fílmica.

---

<sup>1</sup> Programa de pesquisa da Universidade de Brasília, onde o estudante tem a oportunidade de desenvolver um artigo científico e assim se preparar para a monografia, o mestrado e o doutorado. Nesse espaço tive a chance de desenvolver dois artigos *O estudo da transposição da montagem teatral para o cinema a partir das experiências de Ariane Mnouchkine* e *o Théâtre du Soleil e Processos composicionais a partir dos diálogos entre a dança e o audiovisual*, orientados por Roberta Kumasaka Matsumoto. Vídeos produzidos disponíveis em: [https://www.youtube.com/watch?v=0T\\_hCqJZzTE](https://www.youtube.com/watch?v=0T_hCqJZzTE) e <https://www.youtube.com/watch?v=jK8KiGAHN-k>

Já na minha segunda pesquisa estudei e realizei a montagem de um espetáculo de teatro-dança e a composição do vídeo-dança a partir dos materiais construídos no espetáculo, tendo assim duas obras distintas - diferente da primeira pesquisa em que o objetivo central era a transposição da linguagem teatral para a cinematográfica. Nesse segundo projeto meu objetivo foi transformar a composição cênica teatral realizada durante os ensaios com os atores/bailarinos, adaptando e desenvolvendo o material já existente para a câmera, fazendo as mudanças necessárias para que se tornasse uma obra audiovisual.

As duas pesquisas citadas foram realizadas a partir de um olhar externo, pela perspectiva da direção, analisando o papel do diretor. Já no presente projeto, meu interesse se volta para o trabalho do ator e, nesse sentido, analisarei meu processo como ator/criador na construção do espetáculo. Aqui relato como foi minha experiência dentro do processo de criação e adaptação do filme *O ouro, o ladrão e sua família*, como funcionaram os ensaios para a criação dos materiais cênicos e como se deram as mudanças para o momento da captação cinematográfica desses materiais. A partir desse processo pude perceber as diferenças e as relações entre a interpretação para o teatro e para o cinema, como se dá a criação atorial para o palco e como é para a câmera.

Para esta pesquisa é fundamental trazer as diversas definições do conceito de ação física e partitura corporal, pois foi a partir delas que pude perceber e entender as diferenças e semelhanças entre ambos os contextos, além de apontar como elas foram criadas no contexto teatral e como se transformaram no contexto cinematográfico. Penso que assim como um músico que compõe a partitura de uma música, o ator também escreve a sua partitura através da sua criação corporal. Assim, pode-se dizer que como o instrumento produz notas musicais, o ator produz ações físicas, dessa forma o conjunto de notas produzidas pelo músico vai se transformando em sua partitura musical, e o conjunto de ações físicas produzidas pelo ator se transforma na sua partitura corporal.

Ao falar sobre as ações físicas no prefácio do livro *O ator compositor* (2007) de Matteo Bonfitto, Silvia Fernandes diz que “as ações físicas, hoje consideradas elemento fundamental no fenômeno teatral, funcionam como guia privilegiado no

percurso de discriminação de procedimentos criativos”<sup>2</sup>. Desta forma, a pesquisa traz as definições de ação física no trabalho de alguns diretores de teatro, visto ser um dos temas principais no estudo do fazer teatral e na formação do ator.

Minhas referências teóricas para o desenvolvimento desta pesquisa são: Constantin Stanislavski e sua extensa pesquisa sobre a criação do personagem e o papel do ator, e de como o conceito de ação física está inserido em seu trabalho; Jerzy Grotowski, que esteve diretamente ligado a Stanislavski como seu ator e discípulo e utiliza a noção de ação física como um dos pontos fundamentais de sua pesquisa; e também o diretor e pesquisador italiano de teatro, Eugenio Barba, que até hoje considera importante trabalhar com as ações físicas para as criações teatrais.

Além desses diretores, dialogo também com pesquisadores e atores que em suas investigações dão continuidade à aplicação das ações físicas. Dentre eles está Renato Ferrancini, ator e pesquisador do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp; Matteo Bonfitto ator, diretor e pesquisador da Unicamp, que nos traz um panorama explicativo das definições de ação física propostas pelos diretores citados acima; Thomas Richards, ator, aluno e discípulo de Jerzy Grotowski, em seu livro *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, mostra relatos práticos de experiências com o diretor russo e sua utilização das ações físicas no processo de criação do ator.

Utilizo também como suporte para minha pesquisa estudos sobre a interpretação para a câmera, desenvolvidos por diretores e pesquisadores do tema. Dentre esses temos: James Naremore em seu livro *Acting in the Cinema*, que traz a história da atuação desde o cinema mudo até o cinema contemporâneo, dando exemplos de grandes nomes da atuação no cinema, como Charlie Chaplin e Robert DeNiro; o livro *Screen acting* de Alan Lovell e Peter Krämer, que também traça o método de interpretação do cinema mudo até o hollywoodiano, entre outros.

Sendo assim, veremos no primeiro capítulo dessa pesquisa um memorial de como se deu o processo de composição de material cênico para o filme, as improvisações propostas pelos atores/alunos e pela diretora Leo Sykes. No segundo

---

<sup>2</sup> BONFITTO, 2007, p. 6.

capítulo trarei os conceitos de ação física segundo os referidos atores e diretores citados para relacionar com o processo de criação e das partituras formadas a partir das ações físicas como roteiro do filme. Já no terceiro capítulo, pontuo as diferenças e relações entre a interpretação no teatro e no cinema.

## 1. Memorial do processo



Figura 1. Cena do jantar. *O ouro, o ladrão e sua família*. Fotografia: Bruno Corte Real, 2015.

No curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, mais especificamente no grau de bacharelado, há um ciclo final de três semestres<sup>3</sup> no qual desenvolvemos um processo criativo para a montagem de um espetáculo, colocando toda nossa trajetória e experiências acadêmicas adquiridas no decorrer do curso. Esse processo, no meu caso, começou com a disciplina de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, orientada por Rita de Almeida Castro. Essa disciplina tinha como objetivo a escolha do que faríamos nos próximos dois semestres do projeto de Diplomação, assim como a definição de nosso tema e objeto de estudo para a monografia, que é individual e totalmente relacionada com o projeto final produzido pela turma.

---

<sup>3</sup> Até o 2º/2015 existia um ciclo de três semestres de formação do departamento de Artes Cênicas. O primeiro semestre do ciclo é a disciplina de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, em que se estudam textos teatrais e/ou referências para a montagem que se desenvolve nos dois semestres seguintes, assim como o método de pesquisa para a monografia.

Nos primeiros momentos do processo com a turma, não se sabia ainda o que faríamos exatamente. Sabia-se que queríamos algo autoral, criado pelo próprio grupo. Outra grande certeza era que utilizaríamos as técnicas cinematográficas, ou seja, queríamos que a estética do cinema estivesse inserida em nosso fazer teatral, agregando suas possibilidades tecnológicas. Nosso desejo era utilizar a projeção de cenas gravadas, que pudessem complementar cenas que aconteceriam ao vivo, ou até mesmo construir cenas ao vivo que seriam executadas simultaneamente às cenas gravadas. Era tudo muito incerto, principalmente em relação à decisão da linguagem e estética.

A partir dessas ideias nos baseamos no tema família como gatilho de pesquisa para produção de material cênico. Dentro desse grande tema, cada aluno/ator, escolheu um subtema para trabalhar na construção de seu personagem, sendo esses: dependência química, incesto, pedofilia, moralidade, hipocrisia, depressão, suicídio, segredos, memória/velhice e loucura. Tendo como base o grande tema família e os subtemas, começamos a pesquisá-los teoricamente e também nos aprofundamos na pesquisa das referências estéticas que usaríamos para criar nossa obra.

O próximo passo, já no segundo semestre com a disciplina Diplomação 1, foi o trabalho prático com a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Leo Sykes que nos acompanhou durante o processo de criação nos dois semestres seguintes, ficando responsável pela construção da dramaturgia, pela direção e condução do material criado pelos alunos/atores, além da edição do filme feita pela própria Sykes com o apoio de um dos alunos, Arthur Romão, junto com o diretor de fotografia, Bruno Corte Real. A criação desse material se deu por meio de improvisações onde cada ator/aluno, junto com seus subtemas e a partir dos comandos e pedidos da diretora, tinha a abertura para a elaboração das ações físicas e das partituras.

Nas improvisações cada aluno ficou responsável por desenvolver um laboratório com a turma a partir de seu subtema, enquanto outro aluno deveria sugerir o espaço onde este laboratório seria realizado. Além da sugestão do espaço onde o laboratório aconteceria esse mesmo aluno também sugeria um laboratório de improvisação sobre esse espaço, não tendo necessariamente relação com os subtemas. Ou seja, no mesmo dia aconteciam dois laboratórios de improvisação

para criação de materiais, um conduzido pelo aluno responsável pelo subtema e outro pelo estudante incumbido do espaço, sendo que a improvisação do subtema acontecia necessariamente no espaço indicado. O encarregado do laboratório do dia, seja do subtema ou do espaço, não participava do processo de improvisação, visto que este deveria ficar de fora junto com Sykes e a assistente de direção, Lorena Pires, observando o que acontecia para anotar aquilo que fosse válido e utilizável como material cênico posteriormente.

Dando um exemplo mais concreto, cito o meu subtema, a dependência química, que foi proposta no espaço do próprio Teatro Helena Barcelos, local dos ensaios, espaço esse indicado pela atriz/aluna Cintia Portela. Pedi para que cada aluno/ator trouxesse remédios, cigarro, garrafas de bebida, objetos e elementos que representassem a dependência química, dessa forma, cada um deveria propor ações com esses objetos, ações que tivessem início, meio e fim e que fossem modificadas por esse objeto. Cada aluno construiu suas ações com seus objetos enquanto a diretora Leo Sykes anotava as ideias compostas pelos atores. Algo que ficou marcado e entrou como material para o filme foram as ações com o cigarro sugeridas pela aluna Cintia Portella, a maioria das ações de sua personagem foram criadas a partir do elemento cigarro e foram aproveitadas para o filme.

O local que indiquei como espaço, em um outro dia de laboratório de improvisação, foi um apartamento e dentro desse ambiente apliquei outro tipo de condução para a criação dos materiais. Nesse ambiente utilizávamos todos os cômodos, eu propus vários tipos diferentes de emoções e sentimentos, como ódio, amor fraterno, amor romântico e nojo. Cada um deveria demonstrar os quatro sentimentos por pessoas diferentes, escolhendo uma pessoa para cada sentimento. Dessa forma começamos a desenvolver relações, familiares ou não, e pudemos ver como seria a relação entre os personagens que ali estavam começando a nascer junto com as ações físicas. Além da composição das ações físicas e das partituras, esses momentos de descoberta de material nos deram a chance de criar as características dos personagens e como eles se comportavam no meio onde estavam e se relacionavam com os outros personagens.

Um ponto importante foi que através dos laboratórios comecei a descobrir os aspectos que identificavam e caracterizavam meu personagem. Primeiro comecei a

utilizar as sapatilhas de balé nas improvisações, e elas me davam uma postura de bailarino, um corpo mais ereto e uma cabeça sempre mais elevada que o normal. Com isso meu personagem começou a ter uma característica de uma pessoa esnobe, que sempre se sentia superior à sua família, principalmente em relação aos seus irmãos. Meu subtema foi outro gatilho para a construção da figura do bailarino, com a dependência química sendo um dos motes para a criação, fui descobrindo que a dependência não era exatamente química, ela era um vício ao ballet, isso era a única coisa da qual ele pensava e conseguia fazer.

Em uma das improvisações do processo a diretora detectou que eu e um colega realizamos uma mesma ação ao mesmo tempo. Essa situação a fez decidir que na peça haveria uma dupla de gêmeos, no qual eu era o Gêmeo 2 e meu colega Ramon o Gêmeo 1. Com o passar dos ensaios e da composição do material fui percebendo que meu personagem, Gêmeo 2, tinha uma intriga em especial com o Gêmeo 1 e a personagem Bebê de Louise Portella. Desse modo todas as relações entre meu personagem com esses dois se baseavam em disputa.

Houve um momento, fora do cronograma de laboratórios desenvolvidos pelos alunos/atores, que Sykes propôs uma improvisação para criação de material através do espaço da sala de jantar. A diretora indicou que deveríamos construir uma partitura composta por ações que possuísem início, meio e fim. Para a composição desse material deveríamos escolher e utilizar um ou mais objetos que havia sobre a mesa de jantar (importante instrumento e espaço para a criação das cenas) e fazer com que eles fossem utilizados nessa linha de ações, sendo que não deveríamos usá-los de forma literal, ou seja, usar a faca para comer ou o copo para beber. A partir desse comando somado ao meu subtema (dependência química) criei a cena do breu. A cena se baseia em um momento do jantar onde toda a família está junta e meu personagem, Gêmeo 2, está com a perna em cima da mesa passando breu na sola da sapatilha, prática muito utilizada pelos bailarinos(as) antes das performances. Ao perceber que ninguém está observando, o personagem esmaga o breu com as sapatilhas até virar pó, pega a faca que está sobre a mesa para juntar o breu em uma fila, então inala a substância e começa a entrar em um transe resultante do elemento.

Para guardar toda essa gama de material produzido durante as criações, a diretora Leo Sykes, junto com a assistente de direção Lorena Pires, acompanhava o processo fazendo anotações necessárias para a documentação das ações criadas, tanto a partir das improvisações propostas pela turma quanto pelas indicações de materiais que a própria Sykes nos pedia durante o processo. Depois das experimentações que fazíamos, era muito importante também que nós, atores/alunos, anotássemos em nossos diários de bordo tudo o que considerávamos mais forte como material e o que poderia ser utilizado e trabalhado mais tarde para ser lapidado e entrar no roteiro. Não havia uma forma determinada de escrita, era necessário anotar de maneira que pudéssemos entender para posteriormente reproduzir o que foi feito e trabalhar sobre o material.

Construíamos uma linha de ações físicas, uma partitura inteira. Algumas vezes tínhamos de cortar algumas ações dessa partitura. Mesmo com esse corte a partitura mantinha seu sentido, inclusive ficando mais próxima ao que queríamos dizer. As ações que eram cortadas poderiam ser reaproveitadas em outras situações. Jerzy Grotowski falou em uma conferência na cidade de Florença, na Itália sobre essa construção das ações físicas para o material cênico:

Vocês têm que reconstruir e relembrar a primeira proposta (linha das pequenas ações físicas), mas eliminando todas as ações que não sejam absolutamente necessárias. Então vocês devem fazer cortes, e depois saber juntar os diferentes fragmentos<sup>4</sup>.

Além da construção do material, reservamos uma vez por semana no primeiro semestre de trabalho para começarmos a nos familiarizar com as técnicas de interpretação para a câmera, noções trazidas pela própria Leo Sykes. As aulas se baseavam em improvisações com a utilização da câmera em diferentes ângulos e planos de filmagem. Um exemplo de experimentação foi uma cena onde dois atores contracenavam um de frente para o outro. O diálogo era totalmente livre, o único pedido era que um dos atores entrasse em cena, fizesse toda a ação proposta e saísse da cena, levantando, indo embora e saindo do *frame* (quadro que a câmera capta da cena).

---

<sup>4</sup> GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2012, p. 49.

A construção do material cênico sempre se baseava nas ações físicas. Portanto, para entender analiticamente o processo foi necessário o estudo do tema. Durante os exercícios que fazíamos nas aulas também tínhamos contato com alguns conceitos de ação física expostos por Léo Sykes, e, no meu caso, como minha pesquisa está diretamente ligada ao método das ações, procurei estar sempre em contato com o conteúdo proposto pelos diretores e atores que trabalham com ação física e partitura em seus processos criativos.

## 2. Conceitos de ação física e sua aplicação no processo



Figura 2. Cena do chiclete. *O ouro, o ladrão e sua família*. Fotografia: Bruno Corte Real, 2015.

Neste capítulo pretendo apresentar as definições de ação física segundo sua utilização nos trabalhos dos seguintes diretores: Constantin Stanislavisk, Jerzy Grotowski e Eugênio Barba. Trago também reflexões dos atores e pesquisadores do tema: Matteo Bonfitto, Renato Ferracini e Thomas Richards, bem como a aplicação das ações físicas no processo de composição do material para o filme *O ouro, o ladrão e sua família*.

Stanislavski foi quem deu início aos trabalhos com as ações físicas<sup>5</sup>. Para o diretor russo as ações físicas nasciam a partir das emoções e da criação de sentimentos internos do personagem, “a ação exterior alcança seu significado e intensidade interiores através do sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos.”<sup>6</sup>, logo para este diretor a ação exterior depende da ação interior, do sentimentos criados, a partir daí ela ganha força. Stanislavski pontua:

---

<sup>5</sup> BONFITTO, 2007, p. 21.

<sup>6</sup> STANISLAVSKI *apud* BONFITTO, 2007, p. 26.

Não há ações dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique; não há uma única situação imaginária que não contenha um certo grau de ação ou pensamento, nenhuma ação física deve ser criada sem que se acredite em sua realidade, e conseqüentemente, sem que haja um senso de autenticidade. Tudo isso atesta a estreita ligação existente entre as ações físicas e todos os chamados “elementos” do estado interior de criação<sup>7</sup>.

Diferente de como coloca Stanislavski, no processo do filme *O ouro, o ladrão e sua família* não nos baseamos em emoções pré-concebidas dos personagens ou em textos dramáticos pré-determinados e sim em referências externas como objetos cênicos, conduções dadas pela própria diretora e pelos alunos/atores nas propostas de improvisação dos temas, ou até mesmo nos inspirávamos nos espaços que ocupávamos no momento de criação. No nosso caso, o texto e as emoções vieram depois da criação das ações físicas. A ação exterior que foi criada primeiramente deu vida a uma intensidade interior e a partir disso as emoções e sensações deixaram as ações mais vivas. A ação interna, que podemos dizer que são as emoções, vieram ligadas as ações físicas, elas andam juntas. Então, assim que criávamos as linhas de ações as sensações internas surgiam.

Stanislavski também pontua que toda ação física nasce de algo lógico, “em cena é necessário agir, não importa se exterior ou interiormente. [...]. No teatro, toda ação deve ter uma justificativa interior, deve ser lógica, coerente e verdadeira. [...]”<sup>8</sup>. No caso das ações criadas por mim, para dar vida ao meu personagem não me baseava em justificativas interiores e nem coerentes à verdade. Fui criando a partir dos estímulos das improvisações, do espaço, dos objetos que mais tarde seriam objetos de cena.

Mesmo que não haja ação visível, interiormente é importante estarmos ativos, é importante que o impulso que ocorre dentro de nós esteja vivo constantemente, assim, mesmo sem ação visível, estamos em ação, estamos presentes. Isso foi algo que me ajudou muito em relação a manter a presença em cena, mesmo eu não estando em primeiro plano em determinada cena, ou que meu personagem estivesse parado, sem ação externa, sempre pensei em manter dentro de mim um impulso para que pudesse continuar presente. De acordo com Grotowski, “os

---

<sup>7</sup> STANISLAVSKI, 1997, p. 2.

<sup>8</sup> STANISLAVSKI, 1997, p.1- 2.

impulsos vêm antes das ações físicas, sempre. Os impulsos: é como se a ação física, ainda praticamente invisível de fora, já tivesse nascido do corpo. É isso, o impulso.”<sup>9</sup>.

Grotowski deu continuidade aos estudos e a prática das ações físicas. Stanislavski propunha a criação das ações físicas para a representação da vida real, trazendo a tona o naturalismo. Já Grotowski trabalhava com as ações físicas para a criação de algo novo, para a descoberta pessoal. Ambos os diretores trazem o conceito de impulso como um dos principais fatores das ações físicas, porém cada um define o impulso nas ações físicas de uma forma diferente. Constantin Stanislavski sugere que o trabalho com os impulsos nasce do exterior, da periferia do corpo, eles justificam as ações, eles podem ser conscientes ou inconscientes. Já Grotowski afirma que os impulsos são conscientes e vêm antes da ação física propriamente dita, eles são internos, faíscas que começam interiormente e quando partem para o exterior viram ação. Stanislavski pontua sobre os impulsos: "muitos dos impulsos interiores são provavelmente os mais importantes, não se tornarão conscientes até o fim. [...] muitas vezes a consciência elimina o impulso interior nascido do subconsciente.”<sup>10</sup>.

Grotowski cita que, quando fazemos cinema é possível aproveitar a grande espera que existe entre os *takes* (tomada, gravação). Realmente, durante a experiência das gravações das cenas para a produção do filme pudemos observar que a espera no cinema é um fato, e é muito importante mantermos a concentração durante essa espera. Colocar em prática os impulsos para as cenas que seriam gravadas posteriormente é essencial para que possamos manter a energia e a presença vivas. O diretor polonês traz um conselho para quem faz cinema e como a espera que ocorre entre um *take* e outro pode proporcionar ao ator um treino das ações físicas. Ele nos diz;

Quando vocês fazem cinema, perdem muito tempo esperando; os atores sempre esperam, vocês podem utilizar todos esse tempo. Sem serem percebidos pelos outros, podem treinar suas ações físicas, e tentar fazer uma composição de ações físicas permanecendo *no nível dos impulsos*. Isso significa que as ações

<sup>9</sup> GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2012, p.108.

<sup>10</sup> STANISLAVSKI *apud* BONFITTO, 2007, p. 36.

físicas ainda não apareceram mas já estão no corpo, porque elas são “in/pulso” [...]”<sup>11</sup>.

Outro ponto importante de se colocar é que muito se confunde sobre ação física com atividade, movimentos e gestos e esse é um ponto que Grotowski enfatiza. O diretor polonês explica que a atividade é, por exemplo, “limpar o chão, lavar a louça, fumar um cachimbo”, entretanto essas atividades citadas podem se tornar ações físicas, por exemplo, se no caso de fumar um cachimbo a pessoa esteja usando essa atividade para um devido fim e ela se modifique de alguma forma. Grotowski cita o seguinte exemplo: “[...] então, se vocês me fazem essa pergunta e eu tenho que ganhar tempo. Nessa situação, começo a preparar firmemente meu cachimbo. Agora minha atividade se torna uma ação física [...]”<sup>12</sup>.

Já os gestos acontecem na periferia, ele não nasce de dentro e parte para o exterior, como uma ação física. Cumprimentar alguém ou fazer o sinal da cruz, por exemplo, são gestos, eles em conjunto podem se tornar uma ação, mas um gesto sozinho é só um gesto. Sobre o movimento, o qual é confundido facilmente com o conceito de ação física, Grotowski pontua: “se estou caminhando em direção à porta, não é uma ação física”<sup>13</sup>. Um simples caminhar não é uma ação física, mas se isso gera uma ação interior, se o caminhar até a porta muda meu estado interno e cria uma reverberação, isso passa a ser uma ação física.

Durante o processo criativo de *O ladrão o ladrão e sua família* a diretora Sykes propôs que usássemos um objeto e fizéssemos cinco ações físicas com o mesmo, e uma das minhas ações era pular corda com o casaco (objeto escolhido por mim), mas eu apenas pulava corda, ou seja, isso era considerado um movimento, pois não ia para mais nenhum lugar, não mudava meu estado, não se desenvolvia e não se transformava, então Sykes me disse que para ser uma ação esse pular a corda deveria ter uma transformação. Então tive a ideia de tropeçar no casaco enquanto pulava o mesmo, então o movimento de simplesmente pular corda se transformou em pular, cair e me machucar, e isso causou uma mudança e uma reverberação interna. Fiquei ofegante, meus movimentos começaram a diminuir em relação ao tamanho e a densidade e fui ficando cada vez mais cansado, ao passo que a queda me constrangeu, então, a partir daí esse movimento virou uma ação.

<sup>11</sup> GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2012, p. 108.

<sup>12</sup> GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2012, p. 85.

<sup>13</sup> GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2012, p. 86.

A visão do diretor italiano Eugenio Barba sobre ação física vem ao encontro do que nos foi passado como conceito e método para criação de nossas ações físicas no processo criativo, inclusive pelo fato deste diretor ter sido um dos mestres da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Leo Sykes. Barba acredita que o material das ações físicas parte da energia dos músculos, da tensão interna que provoca a ação externa, “uma energia que brota das profundidades secreta do ser [...]. Procedendo através da rede do sistema muscular e excitando os centros motores internos, a energia provoca a ação externa”<sup>14</sup>. Dessa forma podemos observar um paralelo sobre o que Barba e Grotowski dizem sobre os impulsos, onde eles nascem do interior e partem para o exterior, no exemplo de Barba eles se iniciam na musculatura, no sistema interno do corpo, e então caminha para o exterior do corpo.

Durante a criação do material para a construção do filme tínhamos claro que faríamos algo que fugisse do naturalismo e das representações cotidianas. As ações não precisavam ser naturalistas e nem reais no sentido de se parecer com a realidade, mas deveriam ser realizadas com clareza, precisão, propriedade e credibilidade, pois se elas tivessem essas qualidades elas seriam mais impactantes independente da estética.

Ao longo da minha caminhada e aprendizado no curso de Interpretação Teatral, pude observar que acreditar no que se faz é o mote para que quem esteja vendo seu trabalho também acredite, isso tem que partir do ator, então ele tem que colocar toda honestidade naquilo que está fazendo, dessa forma a sua ação se torna autêntica. Barba diz que a qualidade do processo criativo dá vida à ação e faz com que ela se torne real e verdadeira:

Mesmo apresentando o teatro como teatral (não-realista) são necessárias sempre ações reais. [...] O núcleo pré-expressivo diz respeito ao caráter “real” da ação do ator, independentemente dos efeitos de dança ou teatro, de realismo ou não realismo que podem resultar da obtenção de tal qualidade. O caráter “real” da ação, de fato, se refere à qualidade do processo criativo. É isso que faz existir o ator enquanto ator. Não é o que caracteriza o seu estilo de representação. Não é uma escolha de estilo. Dá um fundamento à escolha deste ou daquele estilo. É o caso de repetir mesmo correndo o risco do tédio: dizer que a ação do ator deve ser “real”, não quer absolutamente dizer que deve ser realista. [...] É um princípio

---

<sup>14</sup> BARBA, 2009, p. 43.

fundamental de teatro: em cena a ação deve ser real, não importa que seja realista<sup>15</sup>.

Dessa forma, não basta só o trabalho técnico das ações físicas, é necessário que o ator trabalhe outros aspectos referentes à interpretação que envolvem acreditar naquilo que está sendo feito e, sobretudo, no domínio daquilo que se faz. O pesquisador e ator Renato Ferracini também enfatiza o papel do ator na criação de seu papel dramático para dar vida as suas ações:

A ação viva é a célula poética do ator. [...] É através da ação física viva que o ator fala com o público e realiza sua arte. [...] Cada ação física é equivalente a um pedaço de sua dor, sua luz, sua alma. É a flor que será doada ao público<sup>16</sup>.

Além de pontuar a importância da tensão interna para a criação e a força que se dá a ação externa, e também a pré-expressividade, Barba utiliza o termo partitura para definir o conjunto de ações podendo “considerar como sendo partitura a sequência ou concatenação dos elementos palpáveis, controláveis e reproduzíveis no trabalho do ator”<sup>17</sup>. As partituras construídas por nós durante o processo foram importantes para que Sykes pudesse começar a delinear o roteiro de nosso produto final. Dessa forma, nós atores juntamente com Leo Sykes, criamos o roteiro a partir das ações físicas e não ao contrário.

Depois de selecionado o material final, a diretora Leo Sykes foi delineando o mesmo para que junto com sua assistente de direção e com o diretor de fotografia, Bruno Corte Real, pudessem fazer a decupagem das cenas a serem gravadas, ou seja, definir o ângulo, enquadramento e forma que as imagens seriam captadas, bem como quando e onde as cenas seriam gravadas.

A cronologia de nosso processo foi diferente de tudo o que eu já havia vivenciado como artista. Primeiro com a oportunidade de produzir um filme. Segundo por ter sido um trabalho totalmente em conjunto e em comunhão. Começamos os trabalhos às cegas, sem roteiro determinado, e a partir do momento em que íamos criando nossas partituras a visão do que nasceria desse processo ia ficando mais nítida.

<sup>15</sup> BARBA *apud* BONFITTO, 2007, p. 79.

<sup>16</sup> FERRACINI, 2003, p. 39.

<sup>17</sup> BARBA *apud* BONFITTO, 2007, p. 80.

### 3. A interpretação no teatro e no cinema



Figura 3. Cena dos parabéns. *O ouro o ladrão e sua família*. Fotografia: Bruno Corte Real, 2015.

Além da construção do material que daria origem ao filme, realizamos, uma vez por semana, no primeiro semestre, aulas introdutórias para nos familiarizarmos com as técnicas de interpretação para a câmera. As aulas se baseavam em improvisações com a utilização da câmera em diferentes ângulos e planos de filmagem, as noções e os métodos de interpretação para o cinema eram conduzidos pela professora Leo Sykes.

Depois das experimentações em frente à câmera tínhamos a oportunidade de assistir nosso desempenho e perceber como se dava a interpretação cinematográfica. Muitos de nós não tinha tido a experiência com esse tipo de interpretação. Observamos como o espaço para se mover é reduzido quando comparado com o teatro. Existe uma demarcação muito exata do ponto onde você pode afastar, ou se movimentar no cinema, isso afeta a ação do ator, ele deve se movimentar de acordo com sua demarcação, sem ultrapassá-la, pois isso pode fazer com que ele sai de foco ou do enquadramento proposto pela câmera.

Importante ponto a observar quando se interpreta para a câmera é que temos que realizar o *cheating* (termo utilizado pela diretora e professora Leo Sykes quando

se referia a “trapacear” para a câmera), ou seja, se a câmera está na lateral em um plano mais aberto, por exemplo, e se dois personagens estão em um diálogo, é necessário que esses dois atores estejam com seus corpos voltados diagonalmente para a câmera. Quando vemos esse *cheating* pela tela a posição dos atores e a cena como um todo parecem naturais, entretanto ao fazer percebemos que essas manobras não são tão naturais, mas são necessárias para o melhor aproveitamento da cena e para que a câmera capte o rosto, as expressões e movimentações dos atores.

Essa abertura em diagonal é um ponto em comum entre a interpretação no teatro e no cinema, pois é muito praticada na linguagem teatral quando temos dois personagens em um diálogo, por exemplo, enquanto no caso do cinema esse *cheating* é necessário para que a câmera capte o melhor do corpo e expressão do ator, no teatro esse método é importante para que o público na plateia possa aproveitar todos os aspectos da cena, assim estamos abrindo a cena para que o público possa participar dela.

A diferença na espacialidade dessa abertura se difere entre as duas estéticas em relação à medida da abertura que esses atores têm, sendo que no teatro ela é maior - tendo como base uma regra clássica e não absoluta. Nesse exemplo teatral podemos ver os atores com seus corpos em uma grande abertura diagonal para a plateia, e assim podemos encontrar a quebra da quarta parede, eles falam diretamente com o público. No cinema essa abertura é sutil, ela é necessária apenas para uma melhor captação, não sendo uma abertura para o público necessariamente e sim para a câmera, o público de cinema não deve perceber esse *cheating*, ele se faz necessário por uma questão técnica.

Um momento definitivo no processo foi a escolha estética do filme, que se deu quando já estávamos começando a delinear um roteiro e a nos adaptar tecnicamente para as gravações. Optamos por uma linguagem do cinema mudo em preto e branco. Pensamos em fazer mudo, porém colorido, mas devido a falta de recursos para fazer um filme de cor, que necessita de uma boa câmera e uma ótima ilha de edição e pós-produção, recursos que não dispúnhamos, infelizmente, decidimos pelo filme em preto e branco como nos filmes do começo do século XX. Nossa maior referência foram os filmes de Charlie Chaplin.

Importante ressaltar que, desde o começo, sabíamos que a estética do nosso filme não seria com as da interpretação dos cinemas naturalistas, onde a decupagem do filme não seguiu uma regra clássica, a dramaturgia possuía uma linearidade, porém não seguimos uma lógica dramática psicológica como as que costumamos ver nos cinemas hollywoodianos e *blockbusters*. Hoje em dia estamos habituados a assistir nos filmes americanos e da Europa ocidental uma atuação onde os atores interpretam de forma naturalista, em que diante da câmera vemos a reprodução da realidade, do nosso cotidiano. No livro *Screen Acting* os autores explicam o condicionamento do público ao cinema que retrata o cotidiano e a vida como ela é:

Somos condicionados à câmera como um instrumento para filmar a verdade e o desempenho dos atores como um meio de validar essa verdade. Da experiência pessoal do cinema americano e da Europa ocidental, esperamos de um ator de cinema nuances faciais, pequeno gesto sugestivo, e modulações vocais, tais como as podemos usar em nossas vidas diárias [...]. (tradução nossa)<sup>18</sup>.

O cinema mudo, principalmente aqueles produzidos antes de 1915 não se encaixa nessa estética tão naturalista e fidedigna com a realidade cotidiana que vivemos. Nos filmes mudos observamos atores com gesticulações mais exageradas, gestos numerosos, corpos muito mais expansivos o que faz com que o ritmo seja outro, além de tornar a narrativa mais clara para o público já que não há um texto falado para explicar ao público a narrativa.

Na linguagem do cinema mudo a câmera costuma ficar mais longe do ator para conseguir captar seus movimentos numerosos e mais expansivos. Já no cinema naturalista a câmera se coloca num lugar mais próximo do ator e com mais closes para pegar seus gestos meticulosos e nuances delicada, além de seu olhar intenso.

No caso do nosso filme a maioria das cenas foram gravadas em planos abertos já que a maioria das ações e das expressões dos atores era muito expansivas. Quando gravávamos um *close* ou um plano mais fechado era necessário cuidar de todas as expansões que realizávamos, sendo que nas opções

---

<sup>18</sup> “We are conditioned to the camera as an instrument for recording the truth and the actors performance as a means of validating that truth. From personal experience of American and Western European cinema, we expect that a cinema actor with facial nuances, small suggestive gesture, and vocal modulations such as those we might use in our daily lives [...]. LOVELL; KRÄMEL, 1999, p.10.

dessas filmagens o nível de interpretação se assimilava mais com o naturalismo, pois para um enquadramento menor é necessário que as ações e as expressões sejam menores e mais simples, se aproximando da estética naturalista. É importante pensar também que a tela de cinema aumenta tudo aquilo que está sendo passado pela câmera, desse modo não era necessário se fazer algo tão grandioso em um *frame* tão próximo e pequeno, ao passar para a tela aquilo será aumentado.

Além dos aspectos apontados como espacialidade e gestualidade do ator na relação com a câmera, há também a questão do foco, em para onde o ator deve olhar. Esse olhar nunca deve ser em direção à lente da câmera, numa linguagem mais próxima da naturalista. O ator inglês Michael Caine diz que em uma cena em que se está contracenando com outro ator devemos escolher para qual dos olhos do ator devemos focar, isso interfere no ângulo de nosso rosto para a câmera, fazendo com que ela possa captar o melhor da nossa expressão facial, assim como o melhor do nosso olhar.

Outra coisa importante é sobre o piscar. Caine deixa claro que não se deve piscar com muita frequência, pois ao fazer isso o ator perde o foco e a intensidade do olhar, deve-se manter os olhos bem abertos durante a cena.<sup>19</sup> Em nosso processo de criação um exemplo deste aspecto se deu na minha cena do breu, em que ao passá-lo na sola da sapatilha meu olhar ficou baixo, sendo quase tampado pelas pálpebras. Tive que levantar um pouco mais a cabeça e tentar abrir mais os olhos para que a câmera pudesse pegar mais meu olhar.

Ao buscar a transposição e conexão entre o teatro e o cinema, foi possível observar a particularidade de cada uma das duas estéticas. No teatro a preparação é mais longa, vive-se aquilo durante meses para apresentar durante uma temporada, e o momento da apresentação é efêmero. No cinema, principalmente o que segue a dramaturgia naturalista, as coisas são mais instantâneas. Geralmente, o ator recebe o roteiro não muito tempo antes de começarem as filmagens, ele ensaia sozinho no seu quarto, ou antes de gravar com os demais atores<sup>20</sup>. Outra questão é que no cinema existe a edição, ela pode indicar como se dará o roteiro e como as cenas

---

<sup>19</sup>CAINE, Michel. *Acting in film*. [online] Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bZPLVDwEr7Y>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

<sup>20</sup>CAINE, Michel. *Acting in film*. [online] Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bZPLVDwEr7Y>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

são levadas. Na ilha de edição, o diretor junto com o editor tem um papel fundamental na montagem do filme. Nesse espaço eles costuram cena por cena, tecendo cada tomada, escolhendo os melhores momentos captados pela câmera, cortando e colando para dar um sentido, ou não, a história contada.

No cinema não se tem tempo há perder tudo acontece muito rápido, há muito dinheiro envolvido e é tudo muito caro, Mnouchkine mesmo comenta “Adoro fazer cinema, mas a pressão do tempo e do dinheiro logo se torna muito massacrante [...] No cinema, a simples ideia de filmar de novo uma cena que não deu certo faz todo mundo arrancar os cabelos, de tão caro que isso custa”<sup>21</sup>. Já no teatro temos a chance de errar e refazer várias vezes durante os ensaios, para na hora da apresentação não acontecer o erro. No cinema, apesar de ser caro, é possível errar e cortar e refazer a cena, até chegar ao seu melhor momento. No caso do nosso filme tivemos a chance de produzir o material no tempo do teatro, tivemos um tempo de criação e ensaio que geralmente é demandado pelo teatro. Porém, no momento da gravação não podíamos perder tempo, e nem ter o luxo de errar em função de não possuímos recursos financeiros.

No teatro, principalmente o clássico, toda a peça gira em torno do ator e de sua personagem. Também há também a luz, figurino, maquiagem, cenário etc. Mas o ator no teatro, desde o começo das montagens teatrais, é o ponto culminante, porém isso tem mudado, e como no cinema as partes técnicas que compõem a montagem teatral têm sido tão importantes quanto. Entretanto, no cinema há tanta coisa para se pensar e organizar em um *set* de filmagem, a fotografia, a luz, o enquadramento da câmera, o foco da lente, a arte do filme, e assim o ator fica esperando horas até gravar, e seu momento de performance depois do ‘ação’ dito pelo diretor(a) não dura tanto tempo, pelo menos não tanto tempo quanto o esperado para que sua cena seja gravada. Depois do ‘corta’, o ritual começa novamente, e o ator mais uma vez deve esperar.

Na realidade do processo de produção cinematográfica, o ator deve lidar com muitas dificuldades técnicas e a perda de continuidade emocional e textual. Ele deve aprender a sustentar a energia e espontaneidade durante as filmagens fora da sequência da qual está

---

<sup>21</sup> JOSETE, 2010, p.90.

participando, repetitivas tomadas, longa e tediosas esperas de uma cena para outra, etc. (tradução nossa)<sup>22</sup>.

É um ponto muito positivo quando se há uma bagagem teatral ao interpretar no cinema, isso potencializa na interpretação para a câmera, visto que as técnicas de atuação para o teatro dão ao ator um leque de possibilidades para a concretização e para o domínio da performance. Mas é necessário saber separar a questão da expansão do corpo e das expressões faciais, lembrando que existe uma câmera te captando. No nosso caso mesmo por se aproximar de uma estética teatral, ainda sim existia uma câmera e devíamos tomar cuidado com o tamanho das expressões corporais e intensidade dos movimentos, para não sairmos do plano ou ficar exagerado demais.

Mesmo que a gestualidade fosse menor que no teatro, a força deveria ser a mesma, a verdade deveria estar ali. Mesmo que a tomada tivesse um enquadramento mais reduzido da cena, ou seja, mesmo que a lente estivesse captando um espaço menor e o ator tivesse que diminuir a quantidade e a dimensão do seu movimento, a intensidade deveria ser maior, para que a presença e a energia pudessem atravessar a lente da câmera.

Dessa forma existem diversas coisas para pensar ao mesmo tempo, a demarcação no espaço da cena, o olhar e o foco que devemos direcionar para que a câmera possa pegar o melhor ângulo e mostrar bem nosso rosto e olhos. Um ponto semelhante entre o teatro e o cinema é o olhar. Por mais que não seja tão perceptível como no cinema em uma cena de *close*, por exemplo, o olhar no teatro deve ser intenso e concentrado, isso faz com que todo o resto esteja presente, aquele olhar faz com que o ator cresça e expanda para todos os vetores em direção ao público. No cinema não é diferente, o olhar é de extrema importância para que a presença e verdade do ator possa ser passada para o público, mesmo que haja regra de não olhar para a câmera.

---

<sup>22</sup> “*In the reality of the productions process, the actor must contened with many technical difficulties and the loss of emotional and textual continuity. He must learn to sustain energy and spontaneity during out-of-sequence shoutings, repetitive takes, long and tedious set-ups, etc.*” (BLUM, A. Richard, *Acting for the câmera*, p. 32. [online]. Disponível em: <<http://cinemacanada.athabascau.ca/index.php/cinema/article/viewFile/2053/2107>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

Num filme mudo isso tem um papel fundamental, já que não existe um texto falado, o olhar, assim como o corpo, passam a transmitir a narrativa para o público. Lembro de sempre escutar durante as gravações “mantenham sempre os olhos abertos, não pisquem”. Creio que se piscássemos o público poderia perder qualquer momento da dramaturgia do nosso olhar, cada segundo de nosso olhar era fundamental para o desenvolvimento da cena e potência que aquela cena exerce sobre o espectador.

Podemos observar as diferenças entre o teatro e o cinema tanto no âmbito técnico de iluminação, montagem e som quanto no da interpretação. Há também muita coisa em comum, o teatro veio antes do cinema, sendo assim o cinema se alimenta de muitos recursos teatrais, e com a contemporaneidade instalada no teatro pós-moderno este vem bebendo das fontes cinematográficas, de suas tecnologias, se inovando cada dia mais ao utilizar projeções nos espetáculos, fazendo do uso de câmera como um objeto pertencente à cena. Para exemplificar cito a diretora carioca Christiane Jatahy que utiliza da linguagem audiovisual nos seus espetáculos fazendo essa mescla de linguagens.

Sobre os tipos de interpretação nas duas estéticas citadas, o ator e diretor de cinema Richard A. Blum nos fala que ambos os métodos de interpretação não precisam estar separados, eles podem se unir e usufruir de suas vantagens e os atores podem utilizar dessa junção tanto para a aplicação no trabalho propriamente dito, seja na cena teatral ou cinematográfica, seja no processo de treinamento.

Após o "método" que foi adotado nos filmes, uma corrente de experimentação não-realista ocorria no teatro. Eventualmente, o conceito de Teatro Pobre de Grotowski tornar-se crucial – o teatro exigiu uma experiência viva, entre ator e plateia em um pequeno espaço do palco, a televisão e o filme exigiram um realismo para os efeitos de tecnologia demandados pelo naturalismo. Agora é hora de reconhecer que os dois ambientes de interpretação não são mutuamente exclusivos, e que os atores podem se beneficiar de uma diversidade de experiências de treinamentos profissionais. (tradução nossa)<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> “After the “method” was adopted into film, undercurrent of non-realistic experimentation occurred in theatre. Eventually, Grotowski’s concept of the Poor Theatre become pivotal - theatre demanded a live, assaultive experience between actor and audience on a skeletal stage space, television and film demanded an ultimate realism tied into the naturalistic effect of technology. It is now time to recognize that the two acting environments are not mutually exclusive, and that actors can benefit from a diversity of professional training experiences.” (BLUM, A. Richard, *Acting for the camera*, p. 32). [online] Disponível em:

Nós, alunos de Interpretação Teatral da Universidade de Brasília, estamos habituados com o método de ensaio, criação e atuação na linguagem teatral, que ultimamente se difere da criação do material cênico fílmico, principalmente quando nos referimos ao cinema ocidental e hollywoodiano. Com isso, a criação de todo o material cênico foi produzida de uma maneira muito semelhante à teatral, buscamos dar ao filme uma estética grotesca e onde as ações e as expressões faciais fossem mais expansivas como nos filmes do expressionismo alemão, por exemplo.

O *Gabinete de Dr. Caligari* (1920) dirigido por Robert Wiene é um exemplo dessa estética, porém diferente do cunho de terror que Wiene apresenta em seu filme nós procuramos dar à nossa produção uma linguagem cômica, como as que vemos nos filmes de Chaplin. E, portanto, como o material foi gerado teatralmente e mais tarde sendo captado pelo olhar de uma câmera, mudanças tiveram de acontecer. Isso se deu de acordo com as necessidades e exigências do contexto cinematográfico provocando mudanças significativas das partituras e ações físicas criadas inicialmente para que essas coubessem de forma mais adequada ao parâmetro cinematográfico. Por exemplo, uma cena em que me movia drasticamente com a cabeça para trás diversas vezes depois de ter cheirado o breu teve de ser diminuída, então comecei a mover a cabeça para trás em um espaço e uma intensidade menor para que a câmera pudesse captar toda a ação.



Figura 4. Cena do breu. *O ouro, o ladrão e sua família*. Fotografia: Bruno Corte Real, 2015.

## CONCLUSÃO

O cinema e o teatro são duas linguagens muito diferentes, porém muito próximas. Ambas trabalham com atores, figurino, luz, cenário, em termos diferentes, cada uma com sua peculiaridade. O teatro, não todo e principalmente o mais clássico, traz uma linguagem mais expansiva e efusiva, sendo performado em lugares abertos, onde o público está ali presente e ao vivo, permitindo a dilatação para que a emanação para o espectador aconteça. Já o cinema naturalista, por exemplo, vem com uma gestualidade menos expansiva, a performance não acontece ao vivo ou em um palco diante de um público, ela se dá diante das câmeras e dos técnicos necessários para fazer o cinema acontecer. Porém, com a contemporaneidade de ambas as linguagens citadas, vemos que elas podem se mesclar cada vez mais, vemos filmes com gestualidades expansivas e que fogem da estética dos filmes realistas, e peças teatrais que não trazem a regra clássica de exagero e expansividade.

As ações físicas e as partituras são utilizadas tanto pelos atores de teatro quanto pelos de cinema. Elas são a linha que definem o percurso que o personagem vai seguir durante as ações de sua cena. Independente da estética que se segue, seja ela naturalista, ou seja grotesca, o uso das ações é necessário para que o ator tenha um guia do que fazer e de como fazer em cena. Pude perceber que ao trabalhar com as ações físicas tive um melhor domínio sobre aquilo que estava performando. Entender não só na prática, mas também na teoria, foi importante para saber o porquê de seguir a linha das ações físicas e como os pesquisadores que deram início a elas pensaram e como as utilizavam.

Fazer teatro e fazer cinema promoveu meu crescimento no trabalho do ator, aprender ambas as linguagens e ainda mais ao mesmo tempo te faz crescer não só como ator, mas como artista num contexto geral. O amadurecimento que é necessário me fez ver que não existe uma melhor e outra pior, cada uma tem sua particularidade. O teatro te faz ser um ator preparado para o que pode acontecer a qualquer momento, você deve estar atento e não há muitas chances para concertar o erro. O cinema te faz ser mais generoso, num espaço onde o seu trabalho é tão importante quanto o do *cameraman*, o do diretor de fotografia ou foquista

(responsável por acertar e determinar o foco no qual a cena será gravada), por exemplo, que são tão responsáveis quanto os atores para que a cena possa acontecer da melhor maneira possível.

Seria interessante se os atores de teatro, durante os ensaios, fizessem com a mesma força e vontade que os atores de cinema fazem ao gravar um *take*. No teatro é possível perceber que os atores só fazem para valer nos dias de apresentação, porém seria interessante se cada ensaio fosse um *take* e fosse para valer como se estivéssemos ali na frente do público ou de uma câmera. Esse ritual de se fazer sempre como se fosse a última vez pode dar uma força maior durante o processo e conseqüentemente fazer com que a performance seja mais potente.

O ator é um dentre outros vários departamentos do cinema e tem seu momento de ação e de espera. A espera é algo muito interessante no cinema, ela te faz não só um artista paciente, te torna também uma pessoa mais paciente. Querendo ou não você deve esperar, e isso te faz estar também preparado para a qualquer momento ser chamado para gravar e tentar fazer do primeiro *take* o melhor, pois não há tempo a perder. Então, como artista, creio que devemos experimentar ambas estéticas e se tivermos a oportunidade de experimentar as duas ao mesmo tempo, melhor ainda, se não, uma de cada vez já basta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Ed. Realizações, 2012.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2º ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

JOSETE, Feral. Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Senac, 2010.

LOBO, Lenora & NAVAS, Cássia. **Arte da composição: teatro do movimento**. Brasília: L.G.E, 2008.

LOBO, Lenora & NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador**. 2º ed. Brasília: L.G.E, 2007.

LOVELL, Alan & KRÄMER, Peter. **Screen Acting**. Nova Iorque: Routledge, 1999.

NAREMORE, James. **Acting in the cinema**. Califórnia: University of California Press, 1988.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski: sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. 18º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

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

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

## FONTES PESQUISADAS NA INTERNET

BLUM, A. Richard. **Acting for the câmera**, pg. 32. [online] Disponível na internet via <http://cinemacanada.athabascau.ca/index.php/cinema/article/viewFile/2053/2107>. Acesso em 15 de março de 2016.

CAINE, Michel. **Acting in film**. [online] Disponível na internet via <https://www.youtube.com/watch?v=bZPLVDwEr7Y>. Acesso em 23 de Abril de 2016.

