

★ MEMÓRIA AFETIVA & AÇÕES FÍSICAS APROPRIAÇÕES DO TEATRO AO CINEMA

Sabrina Greve

Atriz e cineasta. Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo. Graduada em Comunicação Social – Cinema, pela Fundação Armando Álvares Penteado (2010). Integrante do Centro de Pesquisa Teatral dirigido por Antunes Filho (1996-2002). Foi contemplada com 17 prêmios de melhor atriz no cinema em festivais nacionais e internacionais.

Palavras-chave: *Atuação. Memória afetiva. Stanislávski. Lee Strasberg.* **Resumo:** Este artigo analisa a origem do exercício da “memória afetiva” no trabalho do ator, a partir da visão de K. Stanislávski, das apropriações realizadas por Lee Strasberg no Actors Studio e de suas possíveis aplicações tanto no teatro como no cinema.

Keywords: *Acting. Affective memory. Stanislavski. Lee Strasberg.* **Abstract:** This article analyzes the origin of the exercise of “affective memory” in the work of the actor, from the perspective of K. Stanislavski, Lee Strasberg’s appropriations in the Actors Studio, and their possible applications in theater and film.

A pesquisa desenvolvida no lendário Actors Studio é uma referência mundial em relação ao trabalho do ator e gera ainda inúmeros debates sobre seu Método aplicado, tanto no teatro como no cinema. Idealizado e fundado em 1947 por Elia Kazan, em parceria com Robert Lewis e Cheryl Crawford, o Actors Studio desenvolveu uma pesquisa própria cujo objetivo principal era “dar ao ator uma espécie de ‘pátria artística’, criando um lugar, a *player’s place*, em que o ator poderia encontrar seus companheiros para desenvolver questões do seu ofício e lidar com seus problemas artísticos em um ambiente sério e simpático” (GARFIELD, 1980, p. 46). Segundo Harold Clurman, apesar de o termo “Método” ser mais usualmente associado a Lee Strasberg e ao Actors Studio, o Método americano foi desenvolvi-

do ao longo dos anos em colaboração com todos os atores, diretores e instrutores que participaram do American Lab Theatre, do Group Theatre e, por fim do Actors Studio.

Dentre todos os pesquisadores que trabalharam conjuntamente na formação do Método americano, podemos citar três professores que mais se destacaram: Lee Strasberg (1901-1982), Stella Adler (1901-1992) e Sanford Meisner (1905-1997). Segundo David Krasner em capítulo para o livro *Actor Training*, em suas versões próprias, o Método avançou por três caminhos distintos: o de Strasberg (Actors Studio) com maior ênfase na psicologia, na verdade e na emoção; o de Adler (Stella Adler Conservatory) com ênfase na dramaturgia, na imaginação e nas ações físicas; e o de Meisner (Neighborhood Playhouse) com enfoque no

comportamento humano, nas relações e na realidade do fazer (HODGE, 2010, p. 144).

Um dos exercícios mais famosos e controversos do Sistema Stanislávski é o da “memória afetiva”, e durante os anos de pesquisa do Group Theatre, houve inúmeras discussões sobre a aplicação desse exercício. O incômodo que o uso da memória afetiva causava é sintetizado por uma das atrizes do grupo na época:

Cheguei ao ponto em que não tinha mais estômago para a memória afetiva, diz Phoebe Brand. “Eu me doei por um tempo – é valioso para um jovem ator passar por isso, mas é muito focado no sujeito. Isso produz um estilo de atuação temperamental, pessoal e autoindulgente. Parte-se do princípio de que um ator é um mecanismo emocional que pode simplesmente ser ativado. A emoção não pode ser trabalhada dessa maneira – ela deve ser mais um resultado de ações verdadeiras em determinadas circunstâncias. Lee (Strasberg) insistiu em trabalhar cada pequeno momento da memória afetiva; nós sempre estávamos rememorando nossas vidas (HIRSCH, 2001, p. 77).

Tal insistência nessa técnica impulsionou Stela Adler, então atriz do grupo e casada com Clurman (que estabelecia breves contatos com Stanislávski), a entrar em contato com o “verdadeiro” mestre. Em 1934, durante cinco semanas na França, Adler estudou com Stanislávski que, naquele momento, estava muito mais focado na técnica de “ações físicas” do que na “memória afetiva”. Existe um relato do próprio Stanislávski sobre esse encontro, presente no livro *Stanislávski: vida, obra e Sistema*, de Elena Vássina e Aimar Labaki:

[...] Não sei o que Boleslávski e Uspenskáia lhe ensinaram na escola, mas quando ela terminou o curso e voltou para o teatro [...] interpretava pior do que antes. Tomada de pavor, atirou-se sobre mim [...] e gritou: “O senhor acabou comigo! E agora o senhor tem que me salvar! O que é que senhor fez comigo?”

Dizia que o meu método tinha se espalhado pelos Estados Unidos e, de repente, ela, uma atriz talentosa, tendo estudado segundo o meu Sistema, perdera seu talento. Tive que trabalhar com ela pelo menos para recuperar a reputação do meu Sistema (VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 98).

Depois desse breve contato com Stanislávski, Adler regressou ao Group Theatre e comunicou aos integrantes do grupo que eles estavam trabalhando em um caminho errado. A resposta de Strasberg sintetiza o rompimento definitivo entre os dois: “Stanislávski não sabe. *Eu sei.*” (HIRSCH, 2001, p. 79, grifo do autor). David Garfield, outro ator integrante do grupo, descreve o raciocínio de Strasberg em relação às afirmações de Adler:

Parecia a Strasberg que as acusações de ênfase equivocada eram totalmente infundadas. “Nós enfatizamos a realidade interior. E essa foi a característica particular do nosso trabalho que excitou a todos: a força das intensidades emocionais, as erupções quase vulcânicas. [...] Usamos as ações. Usamos as circunstâncias dadas. Usamos todo o procedimento.” Ele costumava dizer que o encontro da senhorita Adler com Stanislávski revelava “as ideias equivocadas que ela tinha sobre os problemas dela,” o que, segundo ele, não tinha nada a ver com os problemas gerais do Grupo. (GARFIELD, 1980, p. 34).

Observa-se que essa disputa entre enfatizar, a partir do Sistema Stanislávski, as “ações físicas” ou a “memória afetiva” é uma questão antiga que perdura até hoje entre tantos pesquisadores. Levando-se em consideração esse aspecto, é curioso notar o fato de Strasberg não estar presente desde o início da formação do Actors Studio (ele só assumiu a direção artística a partir de 1951). Tal ausência se justifica pelo fato de Kazan (ex-integrante também do Group Theatre) acreditar que Strasberg enfatizava muito “a experiência pessoal do ator, estimulada por meios de exercícios de memória.” (GARFIELD, 1980, p. 80). Por outro lado, Strasberg “sentia que

Kazan enfatizava as ‘ações físicas’ de maneira desproporcional em relação a outros elementos do Método, como por exemplo o trabalho sensorial.” (Ibid., p. 82).

Retomando as origens de criação do exercício da memória afetiva, vale lembrar que Stanislávski emprestou a nomenclatura do filósofo e psicólogo francês Théodule-Armand Ribot (1839-1916), a partir de seus estudos nos livros: *La psychologie de l'attention*, *La logique des sentiments* e *Problèmes de psychologie affective*.⁴ Segundo Aimar Labaki e Elena Vássina:

Stanislávski elabora então a ideia de que o ator pode e deve viver o papel não com os sentimentos alheios, mas com seus próprios. Justamente com a ajuda de sua própria memória afetiva o ator ressuscitaria dentro de si as vivências, necessárias para determinada cena e vividas por ele em circunstâncias semelhantes em sua própria vida. O estudo das obras teóricas de Ribot o ajudou a compreender a ligação entre memória afetiva e memória dos órgãos dos sentidos – que atinge “todo o ser” do ator. Essa ligação tornou-se a base para a elaboração dos métodos de uso da memória afetiva nas artes cênicas. (VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 110).

Os autores também reiteram o equívoco em separar o Sistema Stanislávski em dois períodos, sendo “a primeira etapa de um Stanislávski jovem, dedicada principalmente à memória afetiva, e a segunda, do ‘último’ Stanislávski, que se foca nas ações físicas” (Ibid., p. 108.). A partir de novos manuscritos traduzidos diretamente do russo para o português, fica claro que Stanislávski nunca dissociou a memória afetiva das ações físicas, sendo que essas duas abordagens aparentemente contraditórias são, na verdade, complementares na visão do mestre russo. Outro aspecto relevante a se destacar é a mudança do termo “memória afetiva” para “memória emocional”, o que talvez tenha contribuído para a visão de que o Sistema Stanislávski estaria dividido em dois períodos. Tal mudança de no-

menclatura, porém, seria apenas um ajuste à linha ideológica de Stálin que, no contexto da publicação dos livros de Stanislávski (por volta de 1930, portanto, pós-revolução), não tornava admissível qualquer referência à psicologia burguesa.

Isso posto, a ênfase de Lee Strasberg em relação à memória afetiva não seria tampouco um equívoco de abordagem do Sistema Stanislávski, como se costuma afirmar. Strasberg inclusive concordava com Stanislávski que a memória afetiva (ou emotiva) deveria ser sempre “velha”⁵, antiga, para que o exercício não se transformasse em uma sessão de terapia (ou psicodrama) dos atores, pois só o tempo poderia filtrar a essência do que deve ser lembrado, transformando a realidade em arte, em criação.

Basicamente o que Stanislávski defendia, e o que Strasberg desenvolveu com afinco, é a ideia de que o ator “não pode fugir de si mesmo”, pois todo o material de criação que ele dispõe sempre estará em sua própria vivência, ou seja, em suas próprias emoções. Diferentemente de um escritor, um compositor ou um pintor, o material de trabalho do ator é o próprio ator: “O instrumento do ator [...] é ele mesmo; trabalha com as mesmas áreas emocionais que usa na sua vida real. [...] O ator é tanto o artista quanto o instrumento. Em outras palavras, violinista e violino a um só tempo.” (STRASBERG, 1990, p. 152). Não existe personagem, existe o ator vivenciando experiências análogas ao papel, “mas esses sentimentos pertencem ao ator mesmo, e não à personagem que foi criada pelo poeta.” (VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 310).

Strasberg, então, parte dessa premissa e subdivide a memória em duas partes: a memória sensorial (ligada aos sentidos) e a memória afetiva (relacionada à emoção propriamente dita). Para acessá-las, ele cria uma série de exercícios que têm como base (a grosso modo) o relaxamento, a concentração e a imaginação, que deveriam ser praticados pelos atores constantemente para que eles aprendessem a ter controle de suas emoções no palco, e pudessem acessá-las conforme suas ne-

cessidades.⁶ Strasberg insistia em que o ator “deve usar a memória emocional. Caso contrário, o ator apenas repete a expressão externa da personagem.” (HODGE, 2010, p. 151). E o caminho para se atingir ambos os tipos de memórias seria o mesmo, a diferença entre uma e outra estaria relacionada apenas ao seu grau de intensidade:

Eu acredito que as emoções e os sentidos funcionam exatamente da mesma maneira. Há apenas uma diferença. A emoção é a sensação em um grau de maior intensidade. Quando algo o machuca, você diz: “Sinto um pouco de dor.” Quando algo o machuca fortemente e você chora, você diz: “Oh Deus, foi tão terrível”. Qual é a diferença? Não há diferença na dor, exceto na gradação. Você diz: “Eu gosto dessa pessoa”, e quando você diz: “Eu amo essa pessoa?” Quando é mais do que gostar de uma pessoa; isso avança para um certo grau e então você a “ama”. Agora, quando você não gosta de alguém, você pode até conversar com ele. Você não vai lhe puxar a barba. Em um certo grau, no entanto, você simplesmente não gosta dele – você o odeia. Qual é a diferença? É uma diferença de grau. Isso é difícil de entender, mas devido à minha experiência russa com Stanislávski, fui educado de maneira dialética. (STRASBERG, 2010, p. 33, tradução nossa)

A dialética a que Strasberg se refere é a capacidade do ator em se entregar às suas emoções e também ter controle sobre elas, ou seja, ter domínio sobre seu sentimento e sua expressão. Esta é uma equação difícil de se resolver, já que “quando o ator estiver próximo do momento da reação emocional mais intensa, seu corpo frequentemente revelará uma contra-tensão mais intensa para impedi-la; (pois) ninguém gosta de reviver experiências intensas” (STRASBERG, 1990, p. 144). Para tal, Strasberg desenvolve uma série de exercícios, como por exemplo o “*speaking out*”, em que o ator diz em voz alta, durante a execução de uma cena, quais tensões, medos e sentimentos o impedem de executar uma ação ou atingir uma determinada emoção.

Dessa maneira, ao revelar suas dificuldades em voz alta, o ator desbloquearia o sentimento que ele precisa alcançar em cena. Esse procedimento

[...] demonstra o uso da “dupla consciência” do ator, ou seja, sua capacidade em estar “dentro” e “fora” da peça ao mesmo tempo. Strasberg, assim como Stanislávski, sustenta que o intérprete deve ser tanto o ator como o observador. Nas palavras de Tommaso Salvini, “um ator vive, chora, ri no palco, mas enquanto ele chora e ri, ele observa suas próprias lágrimas ou sua alegria. É essa dupla existência, esse equilíbrio entre vida e ação que produz a arte.” (GARFIELD, 1980, p. 171).

Essa questão da “dupla consciência” do ator, o grande paradoxo preconizado por Diderot, é o maior dos desafios a ser conquistado na atuação, pois “se ele [ator] é ele quando representa, como deixará de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se?” (DIDEROT, 1979, p. 357) Diderot defendia o domínio total da expressão física e externa, em contraponto à emoção ou aos estados de alma⁷; mas Stanislávski e Strasberg, acreditavam que a expressão poderia ser arquitetada concomitante ao domínio da emoção, priorizando também o controle do ator sobre si mesmo no ato de criação. Para tal, seria necessário o desenvolvimento de um treinamento que capacitasse o ator a reviver e repetir suas emoções.

Uma das principais contribuições para se alcançar esse autodomínio da expressão, a meu ver, talvez seja dada por Strasberg quando ele justamente questiona a eficácia do “mágico se” ou “se criativo”, um dos princípios fundamentais de Stanislávski. O “se criativo” consistiria basicamente no ator colocar-se na situação das circunstâncias propostas da peça, ou seja, como ele se comportaria, o que faria, como se sentiria, como reagiria se fosse o personagem. Strasberg, inspirado pela atualização de Vakhtangov,⁸ afirma ser mais eficaz substituir as motivações do personagem pelas mo-

tivações reais do ator; acreditando que o ator não deve pensar exatamente o que o personagem deveria estar pensando. Ou seja, o mais importante é que o ator esteja pensando em algo real e concreto no ato de representação, e não no pensamento “faz-de-conta” como Stanislávski propunha. Esta questão talvez seja ainda mais contundente do que o uso da “memória afetiva” no Método de Strasberg, sendo uma premissa repetida diversas vezes em seu livro *Um sonho de paixão*:

[...] não importa tanto o que o ator pensa, mas o fato de que esteja realmente pensando em alguma coisa que seja verdadeira para ele naquele momento particular. O pensamento faz de conta, que pode coincidir com a peça, não é suficientemente real, embora possa servir para enganar a plateia. (STRASBERG, 1990, p. 139).

Nesse sentido, pressupõe-se que até mesmo o uso da memória afetiva durante o ato de representação poderia transformar a memória de uma emoção em um pensamento “faz de conta”. Strasberg não faz essa relação, mas podemos chegar a essa conclusão quando ele descreve os comentários de alguns atores quando executam uma excelente apresentação, e se lembram de “pensamentos completamente estranhos ao assunto com que o personagem deveria estar preocupado naquele momento (como por exemplo): onde irá jantar, quando enviar roupas à lavanderia, etc.” (STRASBERG, 1990, p. 114). Ou seja, além dos pensamentos análogos para se atingir a emoção correlata do personagem, existem outros pensamentos reais e concretos que não fazem analogia com nada que o ator/personagem está representando. Curiosamente, Diderot também já havia feito uma observação semelhante a essa aparente “distração dos atores” em cena, quando ele analisa o trabalho de uma determinada atriz: “Ela sobe ao palco sem saber o que irá dizer; a metade do tempo, não sabe o que diz, mas chega um momento sublime. [...] Não se sabe de onde

semelhantes traços provêm; eles se parecem com a inspiração.” (DIDEROT, 1979, p. 359).

O Sistema Stanislávski e seus métodos derivados tentaram elaborar mecanismos que auxiliassem esses momentos de “inspiração” para o ator, e podemos estabelecer o controle da imaginação como um elo em comum em todas essas pesquisas. Arrisco-me a afirmar ainda que, o domínio sobre a imaginação talvez seja mais eficaz que o recurso da memória afetiva em si, pois “tanto Stanislávski quanto Vakhtangov chamavam atenção para o fato de que a realidade literal muitas vezes não se encontra sob o domínio do ator” (STRASBERG, 1990, p. 97). Sendo assim, subentende-se porque ambos, Stanislávski e Strasberg, reforçam tanto a ideia de que o uso da memória afetiva só é eficiente em relação às memórias muito antigas. Até que ponto a memória confunde-se com a imaginação do ator é um terreno pantanoso, pois, como o próprio Stanislávski define: “O tempo é um filtro magnífico que purifica as memórias dos sentimentos vivenciados. E, ainda por cima, o tempo é um maravilhoso artista. Ele não apenas purifica, mas também sabe poetizar as memórias.” (VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 309). Ou seja, considerar apenas o uso da memória afetiva como o principal caminho para acessar as emoções e repeti-las em cena

[...] é como tentar reviver uma flor morta. Não é melhor se dedicar a cultivar algo novo, em vez de reanimar o que já se extinguiu? O que é preciso fazer para isso? Antes de tudo, não se deve pensar na flor em si mesma, mas regar suas raízes, ou plantar uma nova semente e cultivar outra flor. [...]

Não pensar no sentimento, mas no que o faz surgir, dentro das condições que originaram essa vivência. [...] Ai, a natureza criará um novo sentimento, análogo ao vivido. (Ibid., p. 310)

A percepção de Stanislávski sobre o uso das “ações físicas” juntamente com o uso da “memória

afetiva”, encontra eco também nas ideias do cineasta V. Pudovkin, e em estudos mais recentes da neurociência. Apropriando-se do Sistema Stanislávski, Pudovkin destaca dois campos de trabalho que deveriam estar interligados: “um está conectado com a expressão externa dos pensamentos e sentimentos dos atores, seu comportamento, e o outro está conectado com o seu estado emocional.” (PUDOVKIN, 1952, p. 39). Pudovkin experimenta e confirma que a síntese desse procedimento encontra-se no método de Stanislávski nomeado como “ações físicas”, onde o resultado da ação é expresso a partir de um sentimento, sempre relacionando o movimento físico ao pensamento e à emoção. O cineasta também tinha a consciência do quanto a técnica da “ação física” poderia parecer paradoxal, uma vez que a busca pela expressão sincera era solucionada através de um gesto físico, mas ele reitera que o princípio da técnica advém de um processo “de dentro para fora”. Ou seja, o gesto nunca poderia ser repetido da mesma forma, pois seria o resultado de um pensamento ou de uma emoção não programada, e portanto genuína.

Tais intuições são comprovadas atualmente pela neurociência, que correlaciona os sentimentos e as emoções à organização fisiológica. O neurocientista português António Damásio, em seu livro *O erro de Descartes* (1994), sugere que “[...] a essência de um sentimento (o processo de viver uma emoção) não é uma qualidade mental ilusória associada a um objeto, mas sim a percepção direta de uma paisagem específica: a paisagem do corpo.” (DAMÁSIO, 2012, p. 18). Dessa forma, o sentimento seria o resultado momentâneo de uma parte do corpo e “é acompanhado e completado por um correspondente modo de pensamento” (Ibid., p. 19). Conclui-se assim que a tradução das emoções e dos sentimentos dependem de forma crítica dos sinais enviados pelo corpo. Ou seja, a partir dessa premissa, e assim como sugere Stanislávski, ambas as técnicas, “ações físicas” e “memória afetiva”, devem ser sempre observadas de maneira complementar e não excludentes.

A memória afetiva e o método no cinema

“Bons atores não atuam. Atores ruins atuam. Bons atores criam.”

(ZOLOTOW, 1945, p. 26) Charles Jehlinger⁹

A maneira como cada ator aplica as premissas do Método americano, oriundo do Sistema Stanislávski, varia obviamente de acordo com seu temperamento. Jacqueline Nacache, autora do livro *L'Acteur de cinéma*, critica veementemente os excessos cometidos pelo *Actors* (como por exemplo, a visão de que a memória afetiva incitava certa neurose no comportamento dos atores), porém concorda que “com o Método, a representação (norte) americana encontrava uma forma, uma teoria, um mestre” (NACACHE, 2012, p. 112), pois “o *Actors Studio* contribuiu, quer pelos seus excessos quer pelas suas faltas, para fixar as normas de representação do ator ocidental.” (Ibid., p. 114). O Método estabeleceu uma distinção muito clara no estilo de atuação dos atores, subdividindo-os em dois tipos: os “atores que constroem suas personagens trabalhando de dentro para fora ou de fora para dentro.” (BARON, 1996, p. 239). Nesse sentido, os atores que trabalham “de dentro para fora” atingiriam a realidade em suas performances; em contrapartida, os atores que trabalham “de fora para dentro” seriam considerados convencionais e falsos.

Para Foster Hirsch, autor de *A method to their madness: The history of the Actors Studio*, um dos mitos sobre o método do *Actors Studio* é a ideia de que, ao treinar os atores para examinarem suas próprias experiências, eles estariam confinados simplesmente na “auto-dramatização” de suas vidas, incentivando-os a reproduzir versões exaltadas dos seus egos analisados. Esta seria uma premissa reducionista, uma vez que ao analisar o trabalho de alguns atores do Método em diversos filmes, uma das características mais proeminentes seria a versatilidade, a capacidade de criar personagens completamente distintos, a exemplo de Marlon Brando, Robert De Niro, Dustin Hem off.man e Robert Duvall.

David Garfield, integrante do Actors Studio desde os primórdios, pontua que as controvérsias sobre o Método foram mais intensas na década de 1950, diminuindo um pouco na década de 1960, exceto pela infinitas discussões públicas entre Strasberg e Adler em relação à preferência pela técnica de “ações físicas” de Stanislávski. Porém, em 1964, por exemplo, houve um ciclo de palestras e discussões proferidas por membros do Teatro de Arte de Moscou nos EUA, que reiteravam a predileção de Stanislávski pela técnica de “ações físicas”, mas sem abandonar a importância da memória afetiva no trabalho do ator.

Em relação ao enaltecimento da técnica da “memória afetiva” no método americano, as palavras do ator Eli Wallach, outro integrante do Actors Studio desde os primórdios, também esclarecem alguns equívocos:

O problema hoje é que muitos jovens estão atuando, e dizendo que eles são atores do Método, mas eles não entendem que eles são meramente técnicos, fazendo o que eles acham que é o Método. Eles estão perdendo todo o prazer em atuar. E alguns dos nossos melhores atores que se encaixam como exemplos de atores do Método, afirmam que esses jovens deveriam parar de fazer um tumulto sobre o que eles pensam ser criação, e simplesmente criar. Lee Strasberg seria o primeiro a concordar com tais críticas. Ele [Lee Strasberg] sempre nos disse que uma técnica existe apenas para ajudá-lo, e se a técnica o impede, não a use. Todos os bons atores aspiram ao mesmo fim. A verdade na arte, é o que todos almejamos. Você usa tudo o que puder para alcançar esse fim. (ROSS, 1962, p. 161)

Curiosamente, por mais que o objetivo seja conquistar a verdade cênica, o Método do Actors Studio não necessariamente se pautava no uso aleatório da memória afetiva, principalmente no cinema. Strasberg inclusive ressaltava que o exercício só deveria ser utilizado como último recurso: “somente quando (os atores) estavam com proble-

mas, e apenas nos momentos auge de uma peça” (HIRSCH, 2001, p. 211). Ele também dizia que:

[...] o trabalho sobre as emoções não deve ser utilizado para ações ou caracterizações. O trabalho com a memória afetiva não é indicado para filmes (embora possa ser usado lá), mas para o teatro, onde o ator necessita retornar à emoção várias vezes por semana. (HODGE, 2010, p. 151)

Sharon Marie Carnicke, uma das principais especialistas em Stanislávski nos EUA, afirma que Strasberg raramente abordava o cinema em suas sessões no Actors Studio, e que seus ensinamentos se referiam sobretudo à atuação no teatro. No entanto, a autora sugere que um exame aprofundado sobre o método de Strasberg revela o quanto seus ensinamentos puderam ser transpostos para a atuação cinematográfica, justificando assim o sucesso da aplicação do Método em filmes. Em suas palavras:

As redefinições de ‘ação’ e ‘lógica’ propostas por Strasberg, bem como as técnicas de memória afetiva e momentos privados, abordam de forma eloquente as diferentes condições de trabalho entre o palco e a tela, quando as cenas são filmadas fora de ordem; quando o ator não tem acesso ao roteiro completo; quando o parceiro do ator não está presente no set para provocar as reações apropriadas; ou quando o ator precisa responder no vazio, para o som e os efeitos especiais que serão aplicados posteriormente. As inovações de Strasberg proporcionam ferramentas aos atores para lidarem com essas situações de trabalho no cinema. (CARNICKE, 1999, p. 83-84)

Na visão da autora, essas apropriações das ideias de Strasberg para o cinema, embora tenham sido positivas sob um aspecto, por outro lado enalteceu “o senso de direção que adapta o ator à realidade do poder do diretor sobre o resultado do produto final na tela” (Ibid, p. 84), condição esta que ela critica ferozmente, pois seria uma má apropriação do Sistema Stanislávski. Em suas pa-

lavras, enquanto Stanislávski acreditava que o ator era um artista independente, que colaborava livremente com o diretor na análise do texto, na criação da personagem e na dinâmica do desempenho, as apropriações das ideias de Strasberg para o cinema reforçaram a condição de autoridade e controle do diretor sobre o desempenho do ator. Para a autora, essa dinâmica de relação constitui-se um paradoxo pois, ao mesmo tempo em que os “atores devem usar a si mesmos, plenamente e livremente, criando uma vida interior verdadeira para a câmera observar” (Ibid., p. 85), eles devem estar subjugados às escolhas do diretor que tem a palavra final na montagem. Sendo assim:

Conclui-se que o paradoxo de Lee Strasberg para o ator é duplo. Ao promover o respeito pelo ator, ele coloca o diretor como o responsável pelo seu desempenho. Embora ele enfatize que o comportamento natural do ator é essencial para a atuação, ele treina o ator em técnicas práticas. E em ambos os casos, ele leva as formulações de Stanislávski do palco para a tela. Por um lado, ele ensina os atores a lidar com a autoridade investida no diretor pelo poder da montagem. Por outro lado, ele cria ferramentas nas quais o ator pode lidar melhor com a fragmentação que essencialmente desconstroem a experiência de representação no trabalho cotidiano cinematográfico. Em suma, os dois predominantes ‘lugares-comuns’ sobre o Método – onde Strasberg altera Stanislávski e proporciona sucesso de seus alunos no cinema – estão absolutamente interligados. (Ibid., p. 86)

Ou seja, mesmo não sendo o objetivo inicial do Método, deve-se levar em consideração que, indiretamente, alguns de seus preceitos encontraram um terreno bastante fértil no cinema. Retomando a questão específica sobre o exercício da memória afetiva, vale destacar que Strasberg ecoava também a premissa de Richard Bolelávski, segundo a qual deve-se substituir “o fato real pela criação. A criação deve ser real, mas esta é a única realidade que deve haver ali.” (BOLESLAVSKI, 2015, p. 44). Nesse

sentido, mais do que acessar alguma emoção, o trabalho do ator consiste basicamente em saber como expressar essa emoção, pois “a natureza da arte não é a espontaneidade; arte é composição.” (HIRSCH, 2001, p. 145). Dessa maneira, subentende-se que, apenas atingir uma determinada emoção não é criação. Ser espontâneo ou ter proximidade com as características da personagem, também não é criação.

Sob esse viés, saber expressar, e ter domínio sobre sua expressão, é um dos grandes desafios do ator. E somente a partir da consciência absoluta sobre o seu poder criativo, é possível ao ator estabelecer um diálogo produtivo com o diretor. Deve-se levar em conta que, no cinema, “seja qual for o trabalho entre o ator e o diretor durante a filmagem, a performance no corte final é montada a partir da seleção das expressões físicas e vocais que melhor incorporam os temas subjacentes e o estilo estético do filme.” (CARNICKE, 2004, p. 45). Ou seja, a escolha final da interpretação do ator, ao contrário do teatro, é sempre submetida às decisões do diretor e “os atores entendem que os diretores de cinema afetam seus desempenhos, contribuindo para as decisões sobre o que será visto no filme concluído”. (Ibid., p. 43). E na melhor das hipóteses, nas palavras do ator Richard Widmark: “o resultado do que você vê na tela é uma combinação do ator com o diretor, na maioria dos casos. Não há como distinguir o que o diretor faz e o que o ator faz. Você não pode dizer pelo resultado final na tela como isso ocorreu.” (ROSS, 1962, p. 308).

Lembrando que, durante a atuação, o primeiro e único público do ator no cinema é o diretor, a dinâmica que se estabelece entre os dois é crucial para o resultado de uma interpretação satisfatória. Se, no teatro, o ator ainda tem a chance de aprofundar a sua interpretação, juntamente com a reação do público ao longo de várias apresentações, no cinema, essa possibilidade de aprofundamento está estritamente interligada à sua relação com o diretor. Ou seja, ambos se tornam interdependentes, e deve-se levar em conta que, conforme explicita a atriz

Lee Remick, “ao fazer filmes, você precisa poder confiar no seu diretor, porque não há outra audiência [...] Nos filmes, há muitas pessoas tentando lhe dizer o que fazer e como fazê-lo [...] Você precisa do apoio de quem é realmente responsável pelo que você faz, ou seja, o diretor.” (Ibid., p. 254-255). Ao que Brando complementa: “Um ator pode se beneficiar muito com um diretor bom, mas em geral, os diretores que não se sentem preparados, procuram ocultar isso mostrando-se autoritários, emitindo ordens e ultimatos.” (BRANDO, 1994, p. 172). Richard Widmark ainda acrescenta: “a maioria dos diretores são medíocres, poucos são realmente bons. E existem pouquíssimos cineastas realmente muito bons.” (ROSS, 1962, p. 308).

Tais reclamações por parte dos atores são bastante comuns em relação aos diretores, e vice-versa, denotando o quanto a relação criativa entre ator e diretor no cinema ainda suscita diversas frustrações para ambos, tanto durante as filmagens, como no corte final do filme. Na tentativa de aproximar o ator das decisões do diretor, e amenizar o aspecto “ditatorial” dos diretores, V. Pudovkin defendeu a colaboração do ator do início ao fim no processo cinematográfico, inclusive estimulando a presença dele na sala de montagem¹⁰. Embora tal ideia possa parecer impraticável, por uma série de razões (dinâmica de produção, ou mesmo falta de formação

dos atores para tal), Sharon Carnicke destaca uma sugestão do ator Robert De Niro, que dialoga muito com as ideias de Pudovkin e poderia minimizar os ruídos que existem na relação entre ambos: “o diretor deveria deixar os atores saberem o que ele está tentando fazer enquanto estilo.” Ou seja, “ele sugere que os atores poderiam ajudar a criar esses momentos.” (CARNICKE, 2004, p. 45). Tal observação de De Niro esclarece também que, apenas através da consciência da visão do diretor, o ator poderia ajustar e afinar os detalhes de sua performance.

Por esse raciocínio, independentemente do método aplicado na atuação dos atores, a relação estabelecida entre ator e diretor no cinema revela-se o principal aspecto a ser considerado. Para Eisenstein, em determinado ponto do processo criativo do filme, “as técnicas do ator e do diretor são [...] indistinguíveis, a partir do momento em que o diretor [...] é também, numa certa medida, um ator” (EISENSTEIN, 1990, p. 29). Ou seja, no processo cinematográfico, ator e diretor são absolutamente interdependentes. Nesse sentido, podemos concluir que um conhecimento mútuo e mais aprofundado da direção em relação à atuação, e vice-versa, poderia auxiliar ainda mais o processo criativo de ambos. ☆

Referências

- BARON, C.A. **Before Brando**: film acting in the Hollywood Studio era. 1996. 279 f. Doutorado. University of Southern California, California, 1996.
- BOLESLAVSKI, Richard. **A arte do ator**: as primeiras seis lições. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BRANDO, Marlon. **Brando**: canções que minha mãe me ensinou. São Paulo: Siciliano, 1994.
- CARNICKE, Sharon Marie. Lee Strasberg's paradox of the actor. In: LOVELL, A.; KRAMER, P. (Ed.). **Screen Acting**. Londres: Routledge, 1999.
- CARNICKE, Sharon Marie. Screen Performance and Director's Visions. In: BARON, C. **More than a method: trends and traditions in contemporary film performance**/ edited by Cynthia Baron, Diane Carson, e Frank Tomasulo. Detroit: Wayne State University Press, 2004, p. 42-67.
- DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. 3º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DIDEROT, Denis. **Diderot: textos escolhidos**. Trad. Marilena Chauí, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- EISENSTEIN, **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- GARFIELD, David. **A player's place**. New York: Macmillan Publishing, 1980.
- HIRSCH, Foster. **A method to their madness: the history of the Actors Studio**. New York: De Capo Presse; 2001.
- HODGE, Alison. **Actor Training**. Londres: Taylor & Francis Ltd, 2010.
- NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2012.
- PUDOVKIN, V. I. **O ator no cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956.

- PUDOVKIN, V. I. Stanislavsky's System in the Cinema. **The Anglo-Soviet Journal**, Russia, p. 33-44, set./out. 1952. Disponível em: <<http://www.unz.org/Pub/AngloSovietJ-1952q3-00034>>. Acesso em: 03 nov. 2017.
- ROSS, Lilian; ROSS, Helen. **The player**: a Profile of an Art. New York: Simon and Shuster, 1962.
- SILVA, Andréia Elisete Barros. **Vakhtangov em busca da teatralidade**. 2008. 117f. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto das Artes III, Campinas, 2008.
- STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- STRASBERG, Lee. **The Lee Strasberg Notes** / [compiled and edited by] Lola Cohen. Nova York: Routledge, 2010.
- VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski**: vida, obra e Sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- ZOLOTOW, Maurice. Here's Where Actors are Born. **The Saturday Evening Post**. EUA, v. 217, n. 41, p. 26, abr. 1. Disponível em: <http://www.theactorswork.com/2016/07/the-best-acting-teacher-you-never-heard.html>. Acesso em: 12 jul. 2017.

Notas

- 1 "O 'Metódo' em si é um meio para formar atores, bem como uma técnica utilizada pelos atores para trabalharem de maneira compartimentada." *In*: HODGE, 2010, p. 144.
- 2 Ao término da primeira turnê do Teatro de Arte de Moscou nos Estados Unidos, o ator e diretor Richard Boleslávski foi incumbido de continuar nos EUA para ampliar o intercâmbio estabelecido. Em 1923, juntamente com a atriz Maria Ouspenska, Boleslávski montou o projeto American Lab Theatre, originalmente também conhecido como Theatre Arts Institute. Entre seus inúmeros integrantes, estavam Lee Strasberg, Harold Clurman e Stella Adler.
- 3 Fundado em 1931 por Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strasberg. Entre seus integrantes, nomes como: Elia Kazan, Morris Carnovsky, Phoebe Brand, Sanford Meisner, Franchot Tone, John Garfield e Stella Adler. O Group Theatre encerrou suas atividades por volta de 1941.
- 4 Um estudo detalhado das anotações de Stanislávski nesses respectivos livros pode ser encontrado no livro *Stanislávski*: vida, obra e Sistema, de Elena Vássina e Aimar Labaki, *op. cit.*, p. 109.
- 5 Strasberg é ainda mais específico em relação ao tempo: "Geralmente começamos com memórias de cinco ou seis anos, então, quanto mais velha for a experiência, melhor. Trabalhamos com um limite de sete anos. Se uma memória durou sete anos ou mais e é recapturada, ela é permanentemente reativável." (STRASBERG, 2010, p. 29.)
- 6 Toda a série de exercícios propostos por Strasberg pode ser encontrada no livro *The Lee Strasberg Notes*, *op. cit.*
- 7 "O que me confirma minha opinião é a desigualdade dos atores que representam com alma. Não espereis da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime. Hão de falhar amanhã na passagem onde hoje primaram; em compensação, hão de primar naquela em que falharam na véspera." *In*: *Ibid.*, p. 357.
- 8 Vakhtangov, um dos mais importantes nomes da vanguarda russa, foi um ator, diretor e pedagogo, discípulo de Stanislávski e simpatizante das ideias de Meierhold. Juntamente com Stanislávski e Sulerjitski (outro discípulo notório de Stanislavski), Vakhtangov elaborou o projeto do Primeiro Estúdio e participou das atividades desde a sua fundação. "Segundo o próprio Stanislávski, as duas pessoas que mais conheciam seu "sistema" eram Sulerjitski e Vakhtangov". *In*: SILVA, 2008, p. 26.
- 9 Charles Jehlenger foi diretor e professor na *American Academy of Dramatic Arts* no período de 1923 até 1952. Entre seus alunos, destacam-se: Gena Rowlands, Spencer Tracy, John Cassavetes, Katherine Hepburn, Robert Redford, entre outros.
- 10 Em suas palavras: "O ator deve estar tão igualmente próximo da montagem quanto o diretor. Deve poder referir-se à mesma em cada fase de seu trabalho. Deve amá-la como o ator teatral ama a forma total do espetáculo, desejar seu êxito, ou seja, desejar a conexão de cada momento do seu trabalho com o todo." *In*: PUDOVKIN, *O Ator no Cinema*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956, p. 86, (grifo do autor).