



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

CENTRO DE ARTES

CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

**A INFLUÊNCIA DO GROUP THEATRE NA  
PREPARAÇÃO DE ATORES NO CINEMA AMERICANO**

JEFFERSON ROSA GIRON

PROF. ORIENTADOR: DR. JOSIAS PEREIRA

PELOTAS, NOVEMBRO DE 2014

**RESUMO:** O presente trabalho visa investigar os métodos de preparação de atores realizados por integrantes do Group Theatre e que se popularizaram nos EUA no séc. XX. O estudo ilustrará a influência de Constantin Stanislavski no grupo, assim como as teorias de Lee Strasberg, Stella Adler e Sanford Meisner, demonstrando especificidades e concepções de cada linha de pensamento desses integrantes.

**PALAVRAS CHAVE:** Preparação de Atores; Constantin Stanislavski; Lee Strasberg; Stella Adler; Sanford Meisner

---

**ABSTRACT:** This study is about methods of training actors influenced by the Group Theatre that became popular in the US in the century XX. The study will illustrate the influence of Constantin Stanislavski in the group, as well as the theories of Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisner, discussing about characteristics and concepts of each proposal.

**KEYWORDS:** Acting Training Constantin Stanislavski; Lee Strasberg; Stella Adler; Sanford Meisner.

<b>SUMÁRIO</b>	<b>Pag.</b>
1 Introdução	4
2 Stanislavski e a formação do Group Theatre	6
2.1 Lee Strasberg e a memória afetiva	7
2.2 Stella Adler e a imaginação na caracterização	9
2.3 Sanford Meisner na improvisação	11
3 .Análise fílmica	13
3.1 Análise fílmica das teorias de Strasberg	15
3.2 Análise fílmica das teorias de Meisner	17
3.3 Análise fílmica das teorias de Adler	19
4 Considerações finais	21
5. Referências	22

## 1. Introdução

Em 1898, Constantin Stanislavski co-fundou o TAM<sup>1</sup>, com o propósito de compor um centro de pesquisa preocupado com a investigação da preparação do ator de teatro. Compreendendo as dificuldades que os seus atores se deparavam nas atuações, e até mesmo em sua própria vida pessoal, Stanislavski desenvolveu um sistema psicofísico para auxiliá-los em seu treinamento, e assim se tornariam aptos a adquirir as ferramentas necessárias para atuações precisas e constantes. Depois de veicular uma biografia nos EUA em 1924, os estudos de Stanislavski só seriam publicados novamente na América em 1936, com a obra *An Actor Prepares*, que rapidamente se popularizou pela demanda que tanto o teatro quanto o cinema comportavam naquele momento.

Naquela mesma década, alguns diretores e atores já estavam interessados em sistematizar os estudos com a preparação de atores, e através dos procedimentos de Stanislavski, foi criado em Nova York em 1931 o Group Theatre, fundado por Lee Strasberg, Harold Clurman e Cheryl Crawford. O Group Theatre era uma companhia de Teatro formada por diretores, dramaturgos e atores, que pretendiam formar um disciplinado treinamento, contendo um conjunto de técnicas focadas em promover as ferramentas elementares para atuações naturalistas e verossímeis. O nome ‘Group’ estava atrelado ao sentimento de união dos diretores que não se preocupavam em formar estrelas e sim entender os atores como uma força coletiva, o que rapidamente chamou atenção de figuras como Elia Kazan e Robert Lewis, além dos três autores que influenciaram milhares de atores da segunda metade do século XX no cinema americano: Stella Adler, Sanford Meisner e Lee Strasberg. Esses autores, são as figuras centrais deste estudo, por representarem as principais vertentes teóricas do que ficou conhecido como O Método, um conjunto de técnicas e práticas que fomentaram todo o espectro básico de formação dos atores profissionais de cinema e televisão da América, na segunda metade do séc. XX.

O presente trabalho tem como objetivo geral investigar a preparação de atores de cinema norte-americano amparada sobre as vertentes do método Stanislavski, especificando as particularidades e aplicações dos métodos dos três autores que são o objeto da pesquisa (Stella Adler, Sanford Meisner e Lee Strasberg) usando como quadro teórico os livros fornecidos pelos

---

<sup>1</sup> Teatro de Arte de Moscou

próprios autores, *Sanford Meisner on Acting*, *Stella Adler – The Art of Acting* e *A dream of Passion*. Os objetivos específicos encontram-se na análise da apropriação das técnicas e como isso contribuiu para a verossimilhança fílmica de determinadas cenas, ilustrando as diretrizes centrais dos integrantes do Group Theatre que fundaram O Método. Será necessário a apresentação de um breve histórico de cada um, para assim nos inserimos no contexto de suas teorias, e posteriormente explorar suas particularidades, procurando dialogar com obras selecionadas de alguns atores que foram alunos desses três autores, ilustrando os distintos caminhos psicofísicos que se ajustam em situações requisitadas pelo roteiro.

Trataremos então de especificar cada um de seus processos e particularidades, entrelaçando com obras audiovisuais que demandam atuações realistas. Para uma maior elucidação dos exemplos que podem decorrer durante o estudo, empregaremos como atuações realistas aquelas que têm como finalidade enriquecer a veracidade do argumento, que através do minimalismo abre mão de alguns artifícios caricaturais. Essa categoria de atuação pode estar presente em obras de caráter realistas<sup>2</sup>, nas quais o público sabe que se trata de uma obra ficcional mas a pretensão estética é focada em omitir a manipulação da realidade, como exemplo o trabalho dos diretores Robert Bresson, Carlos Reygadas, Terrence Malick, Francis Ford Coppola e irmãos Dardenne, mas também pode estar presente em obras ultrarrealistas, aquelas que pretendem gerar imprecisão ao público quanto a sua natureza ficcional ou documental (não omitindo a influência que a linguagem cinematográfica, assim como o roteiro, exercem implicitamente nesse âmbito) encontradas em alguns longa metragens e séries como *Zelig*, *The is Spinal Tap*, *Borat*, *Modern Family*, *The Office* e *Parks and Recreation*.

No cinema independente e até mesmo em obras universitárias ou de baixo orçamento, os diretores deparam-se frequentemente com a dificuldade na realização da direção de atores, que somada à falta de experiência dos profissionais iniciantes dessa área extremamente complexa, pode naturalmente arruinar qualquer ambição do projeto. O presente estudo busca ilustrar algumas alternativas que podem ser usadas na direção de atores de obras audiovisuais, com base nos teóricos de três escolas (Stella Adler, Sanford Mesiner e Lee Strasberg) derivadas do sistema de Stanislavski.

---

<sup>2</sup> O termo realista é empregado no texto em seu sentido literal, não se relacionando com o movimento artístico do séc. XIX.

## 2. O sistema de Stanislavski e a formação do Group Theatre

Constantin Stanislavski nasceu em Moscou, em 1863, e iniciou seus estudos com teatro ainda na adolescência no Círculo Alexeiev, grupo criado por seus pais, e que reunia diversos artistas plásticos, atores, diretores e músicos.<sup>3</sup> Stanislavski, que era muito tímido na infância, além de apresentar problemas na escola, possuía uma deficiência na dicção, encontrando no teatro a solução para contornar suas limitações. Logo após finalizar o ensino médio, dividia seu tempo entre cuidar dos negócios da família e aprofundar seus estudos com o teatro, examinando minuciosamente a preparação dos atores de renome daquele momento, como Tomasso Salvini.

Apesar de pertencer a uma família nobre, Stanislavski aceitava todo tipo de papel, incluindo peças secundárias, e em 1880, quando fundou a Sociedade de Arte e Literatura, chegava a produzir até duas peças por semana, sendo esse um período fértil para o amadurecimento de suas teorias. Devido ao momento conturbado que a Rússia apresentava no final do séc. XIX, Stanislavski se reuniu com o dramaturgo Dântchenco e juntos fundaram o renomado TAM (Teatro de Arte de Moscou), pretendendo romper laços com o teatro tradicional, para dar atenção a confecção de novas teorias respaldadas na literatura e psicologia.

Após um longo período de apresentações que se deram na virada do século, as peças de Stanislavski já eram reconhecidos fora da Rússia, porém o diretor sentiu-se deprimido e limitado criativamente, decidindo naquele momento renovar os seus métodos isolando-se na Finlândia e examinando todo o seu referencial teórico de 30 anos de experiência cênica, revisitando todas as suas anotações e observações que compreenderam esse período. O resultado desse confinamento foi a criação do sistema pelo qual o diretor se tornaria reconhecido mundialmente e que abalou os fundamentos do teatro moderno.

Segundo Stanislavski, o seu método pretendia extirpar os clichês das atuações mecânicas, buscando um estado de inspiração criativa, que poderia ser estimulado através do aprimoramento de exercícios e acionado através do sistema das ações físicas. O ator passaria a ser um agente criador e poderia se servir de suas próprias experiências para estruturar o personagem, que deveria ser decomposto em vários elementos específicos a fim de elaborar

---

<sup>3</sup> A trajetória biográfica de Constantin Stanislavski fundamentada nesse trabalho, é baseada na série documental *Le Siècle Stanislavsky*, dirigida por Peter Hercombe.

veracidade expressiva, através do raciocínio de algumas situações, como por exemplo quando um personagem é intimidado por outro, o ator realizaria ‘ações físicas’ simples, como enxugar o suor da testa, para assim pontuar sua psique. Quando voltou ao TAM, Stanislavski encontrou resistência por Dântchenco e parte dos alunos, mas após o lançamento de algumas peças, Stanislavski foi aclamado na Rússia. Depois dedicou-se a inaugurar uma série de estúdios popularizando seu método na Europa, onde progressivamente ganhou discípulos que adotaram suas teorias.

Um dos objetivos do método de Stanislavski é fornecer as ferramentas para o ator compreender psicologicamente a motivação de seu personagem, através de um processo contínuo de exercícios. Quando o TAM se apresentou na América, chamou a atenção de grande parte do núcleo dos diretores e atores locais, que se encantaram com o grau de refinamento naturalista, e com a disciplina dos atores europeus. Pretendendo examinar os novos métodos e tendências mundiais e encontrar uma solução na preparação de atores norte-americanos, um grupo de artistas, sob o comando de Lee Strasberg, formou o Group Theatre, que tomou posse das teorias de Stanislavski através de Maria Ouspenskaya e Richard Boleslavsky, ambos alunos de Stanislavski formados no TAM e que se mudaram para New York.

## 2.1 <sup>4</sup>Lee Strasberg e a memória afetiva

“Eu não te ensino a atuar, eu te ensino a viver”

Lee Strasberg

Filho caçula de pais judeus, Lee Strasberg nasceu em 1901, nos territórios que hoje compreendem a Ucrânia, migrando com sua família para Lower East Side em Manhattan, em 1909, onde Strasberg dividia seu tempo trabalhando como contador de uma pequena empresa local enquanto afiliava-se aos grupos de teatro de New York, somente se dedicando integralmente a carreira em 1924, na Clare Tree Major School of the Theater. A formação de

---

<sup>4</sup> As descrições dos procedimentos adotados por Lee Strasberg, foram descritas pelo próprio autor no livro ‘*A Dream Of Passion*’ publicado em 1990, e por Anna Strasberg no livro ‘*Training of the American Actor*’ compilado por Arthur Bartow, e publicado em 2006

Strasberg foi profundamente abalada quando ele pode acompanhar uma apresentação da Teatro de Arte de Moscou, companhia de Stanislavski, que finalmente chegou aos EUA em 1923. Impressionando Strasberg não só pelas atuações compenetradas, mas também pelo espírito de coletividade que ele encontrou no grupo, na qual até os atores com papéis secundários deixavam de fora as suas vaidades, comprometendo-se assim em entrar em sintonia na trama, como um agente de força maior. Strasberg também iria levantar naquele momento uma das bases de suas principais teorias, pois ao presenciar o trabalho de Stanislavski, ele pode perceber em um nível mais profundo e sensível o ‘método’, no qual os atores projetavam a própria vida em seu personagem, seja na expressão corporal, voz ou entonação, algo que ele não tinha observado no cenário americano de preparação para atores, o que levou Strasberg a refletir sobre suas limitações, e direcionar seus estudos a Stanislavski.

Strasberg iniciou um período de profunda reflexão e estudos, examinado desde a história do teatro e seus grandes mestres como Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold e Reinhard, assim como as grandes obras da literatura mundial junto ao trabalho de filósofos e cientistas, destacando-se o psicólogo e dramaturgo Anton Chekhov, tio de Michael Chekhov e um dos maiores contribuidores de Stanislavski no teatro russo. No início de sua carreira como professor de atores, Strasberg já mostrava a sua preocupação em preparar o ator não para atuar e sim para viver, expressando as verdades de seu caráter para assim vivenciar o personagem verdadeiramente, através de complexos exercícios que tinham como objetivo romper com as abstrações para consentir a autenticidade do ator em cena.

Após reflexões sobre a prática ao longo dos anos, Strasberg desenvolve o próprio método, que teve como base fundadora os elementos do sistema de Stanislavski. Strasberg possui o título de ‘pai do método de atuação americano’, no qual segundo o autor, o que definia o próprio método é ‘o que os atores sempre fizeram quando atuam bem’, mostrando que não havia nada de novo em seus estudos, pois já vinha sendo praticado por diversas civilizações desde os gregos.

O método de Strasberg, desenvolvido ao longo da primeira metade do século XX, é composto por uma série de etapas e exercícios para a construção da memória afetiva. O primeiro bloco de exercícios é focado no relaxamento, primeiro do corpo e depois na mente do ator, buscando assim lidar com alguns hábitos que limitam suas expressões, encorajando os atores a buscar novas formas de expressões, convidando a refletir a sua condição humana. Nesse estágio relaxamento não atua somente na dispersão do stress do ator, mas também na aproximação dos

hábitos e expressões da vida desse ator ao conjunto expressivo do personagem, separando em diversas unidades da expressão humana como olhos, sobrancelhas, costas e voz. O segundo estágio é focado na concentração, exercitando a capacidade do ator de manter consigo o que é essencial na cena, concentrando-se em um lugar, um objeto ou uma sensação, familiarizando o ator com elemento da cena. Strasberg relaciona ao aprendizado do piano, no qual primeiro você aprende as notas, depois memoriza o dedilhado, até desenvolver flexibilidade e técnica para chegar a reproduzir a música de forma instintiva.

O conceito de Memória afetiva que Lee Strasberg desenvolve a partir das teorias de Stanislavski, foi atribuído a necessidade de seus atores de encontrar sentimentos genuínos, mas essas emoções não conseguiriam ser estimuladas abstratamente e sim teriam que recorrer para a percepção de suas memórias. Explorando essa questão com os seus alunos, ele constatou a possibilidade de deslocar a memória emocional do próprio ator, para a elaboração da memória afetiva do personagem, vendo a memória emocional como uma grande fonte de criatividade. Para Strasberg a memória afetiva é uma técnica prática, na qual a memória emocional intensificará a emoção do personagem no set, ele então desenvolveu diversos exercícios que abrangem os cinco sentidos, como pedir para o ator descrever onde ele se encontra, o que eles estão cheirando ou sentindo, relatar experiências, descrever objetos e reviver sensações do passado, definindo precisamente todos os detalhes, onde o que mais importa não é o evento e sim as especificidades emocionais desse evento. Strasberg, que também é ator, foi indicado ao Oscar em 1975 por seu papel em *Poderoso Chefão II* (Francis Ford Coppola, 1975), popularizando o seu método rapidamente pelos EUA através da Actors Studio, onde entre alguns de seus alunos, estão James Dean, Paul Newman, Al Pacino, Elia Kazan, Marilyn Monroe, Jane Fonda, Elia Kazan e Dustin Hoffman.

## 2.2 <sup>5</sup>Stella Adler e a imaginação na caracterização

Stella Adler nasceu em Nova York, em 1901, filha de atores judeus renomados do teatro. Ela já atuava em peças desde criança, estreando em espetáculos da Broadway na adolescência quando já circulava por todo país e Europa em suas apresentações. Assim como

---

<sup>5</sup> As descrições dos procedimentos adotados por Stella Adler, foram descritas por Tom Oppenheim no livro *'Training of the American Actor'*, copilado por Arthur Bartow e publicado em 2006.

Strasberg, Adler ficou profundamente abalada com a apresentação da companhia de Stanislavski quando foram até New York, em 1923. Stella Adler casou-se com Harold Clurman, um dos fundadores do Group Theatre e, em 1934, decidiu ir para Paris para se introduzir nas teorias do diretor russo, quando voltou, foi opositora ao método que Strasberg estabeleceu tomando como base a memória afetiva em detrimento do uso da imaginação na construção do personagem.

Adler amadureceu as bases de sua teoria após o Group Theatre, estabelecendo que a obrigação do ator e artista era 'crescer', lançando a máxima "*In your choice is your talent*", lembrando que o ator necessita fazer escolhas, que devem ser fortes, ricas e corajosas. A frase desponta que essas escolhas terão como resultado o talento conquistado pelo ator. Adler pregava que o ator deveria buscar conhecimento não só nos livros e na prática mas também na observação da natureza e no comportamento humano.

A estrutura das teorias e exercícios oferecidos por Stella Adler está amparada na convicção que a principal fonte para a construção do personagem e a atuação é a imaginação, que segundo a autora, contém desde o inconsciente coletivo de toda humanidade até o passado pessoal de um personagem, que tudo o que diga, pense ou sinta, deve ser amparada pela imaginação. Stella explora a importância do *script* na legitimação da veracidade do ator, e que a verdade deve ser encontrada nas circunstâncias propostas pelo *script*.

Stella Adler propôs vários exercícios para explorar e ampliar as potencialidades da imaginação, assim como ressaltar quais circunstâncias determinam o comportamento humano, e como o ambiente pode atuar como fator de definições para esses comportamentos. Em um clássico exemplo da utilização da natureza, Stella pedia que seus alunos observassem por um longo período de tempo uma flor, destacando suas especificidades e necessidades, como ela crescia e se desenvolvia, pedindo para que eles descrevessem tudo aos outros integrantes do grupo, atentando detalhadamente a vivacidade da flor. O objetivo do exercício, era colocar o aluno que observou a flor em contato com todo o grupo, compartilhando algo que ele conhecia tão bem que não era necessário muito esforço para passar a descrição daquilo, deixando o ator consciente das suas próprias palavras, depois era o momento de substituir a flor pelo *script* e repetir o exercício. Em 1949, Stella Adler já era conhecida como atriz e preparadora de atores, abrindo seu conservatório Stella Adler Studio of Acting, em 1949, em Nova York e Los Angeles, e ensinando alguns atores como Warren Beatty, Marlon Brando, Robert De Niro, Peter Bogdanovich, Harvey Keitel e Sidney Pollock.

### 2.3 ‘Sanford Meisner na improvisação

Meisner nasceu no Brooklyn em 1905, filho de imigrantes Judeus que vieram da Hungria para os EUA e estabeleceram-se no ramo de peles. Ainda jovem dedicou-se aos estudos do piano na Damrosch Institute of Music, até a grande depressão, quando seu pai o obrigou a largar a música para cuidar dos negócios da família. Após finalizar o ensino primário, Meisner inclinou-se ao estudo do teatro sendo auxiliado por Strasberg e aos 19 anos foi contratado pelo Theatre Guild.

Segundo Meisner grande parte dos atores quando estão diante de um *script* arquitetam uma primeira noção do comportamento do seu personagem, através de ensaios aprimoram suas interpretações, sendo respaldados pelos talentos naturais de cada um. Entretanto essa habilidade de encontrar um produto acabado pode ser um obstáculo para a busca de atuações naturalistas e autênticas, pois o papel de ator é usar o *script* como uma ‘muleta’ estreitando suas escolhas sensoriais e trazendo o seu personagem a vida.

A teoria de Meisner está amparada na realidade do fazer, ela é compreendida em dois grandes blocos, cada um desenvolvido ao longo de um ano. No primeiro ano o ator não interpreta nenhum personagem, todos os esforços de Meisner estão focados no desenvolvimento das aptidões do ator em si, sendo deixado de lado a cena ou *script*, pois o ator precisa reconhecer o seu corpo, interpretando a ele mesmo. Os conteúdos dos exercícios são improvisados, através de obstáculos dispostos por Meisner, são progressivamente mais complexos ao longo do ano, testando a imaginação e o talento do ator. É nessa etapa inicial que os exercícios de repetição de Meisner entram em cena, sendo dispostos dois atores a uma distância de 2 metros, através de uma simples frase como “você está usando sapatos brancos” o outro ator reproduz exatamente o que ele ouviu mas focando na sinceridade, sendo permitida pequenas alterações nos pronomes como “eu estou usando sapatos brancos”. Os exercícios são repetidos por um longo período de tempo, até que os atores esqueçam o texto que estão falando e encontrem a sua voz interna, pois segundo o autor a ‘atuação está na reação’, e o ator não está respondendo somente ao que lhe foi dito, ele também responde a como aquilo foi dito, após o ator perder a consciência que ele está atuando com outro ele usa a sua própria voz, e

---

<sup>6</sup> As descrições dos procedimentos adotados por Sanford Meisner, foram descritas pelo próprio autor no livro ‘*Sanford Meisner On Acting*’ publicado em 1987, e por Victoria Hart no livro ‘*Training of the American Actor*’ compilado por Arthur Bartow, e publicado em 2006.

progressivamente a frase ganha contorno expressivo como “ok, eu já vi, eu estou usando sapatos brancos”. Durante a rotina deste processo, Meisner explica para seus estudantes a diferença das repetições que são verdadeiros impulsos trazidos pelas improvisações e aquelas repetições que são apenas autodefesa sem sinceridade, ressaltando o poder da audição no papel da reação, que isso seria a chave para evitar as respostas mecânicas realizadas sem nenhum filtro, por outro lado o uso excessivo de expressão e sentimento, poderia contrariar as leis da lógica social daquela simples fala.

Após os exercícios realizados no primeiro ano, onde a linha vital desse estudo está voltada no desenvolvimento e autoconhecimento do ator em si, é segundo ano onde se inicia um processo de construção do personagem, etapa em que a técnica do autor gera funcionalidade na interpretação cênica de uma obra. No primeiro ano, o vocabulário e a técnica são apresentados e treinados fornecendo aparato para a exploração do segundo ano, onde os atores agregam os seus traços pessoais, além da personalidade e imaginação, a um personagem em destaque. É nesse momento que o autoconhecimento e as improvisações desenvolvidos no primeiro ano se torna útil, pois auxiliam o naturalismo do personagem, e junto a imaginação, criam uma consciência para o ator em situações e circunstâncias que ele nunca se deparou.

Para Meisner, exercícios de transição do primeiro ano para o segundo ano são necessários, então ele evidencia algumas circunstâncias que estão perto da vida dos atores, como uma atriz atrasada para sua aula de interpretação e chegando cansada ao teatro recebe a notícia de que o diretor não está encontrando sinceridade em seu trabalho, deixando a atriz insegura e nervosa. Essa situação serviria de ponto de partida para exercícios mais complexos para a construção do personagem, que como salienta Elia Kazan, “Isso está se tornando psicologia sobre comportamento”. O trabalho de Meisner se respalda na construção das circunstâncias em que o personagem se encontra psicologicamente e no evento em si, permitindo que o ator expresse através de sentimentos espelhados em sua vida, com naturalidade, que as improvisações garantem quando gerenciadas cientemente. Meisner, que também fez parte do Group Theatre e portanto esteve em contato com as ideias de Stanislavski, e mesmo considerando os embasamentos teóricos do grupo, sintetizou a sua própria metodologia, ganhando rapidamente muito destaque em toda América e destacando atores como Sandra Bullock, James Caan, Stevne McQueen, Robert Duvall, Gregory Peck, Diane Keaton, Jon Voigt, Jeff Goldblum, Grace Kelly, Christoph Waltz, Tina Fey e Tom Cruise.

### 3. Análise fílmica

Atualmente as três linhas de preparação de atores ilustradas neste trabalho estão representadas em algumas escolas consolidadas há décadas nos EUA, como o Stella Adler Studio of Acting, The Sanford Meisner Center, The Lee Strasberg Theatre and Film Institute juntamente com o The Actors Studio, desempenhando importante função no desenvolvimento contínuo dos distintos métodos de atuações que contribuem na melhoria dos procedimentos normalmente adotados. O presente capítulo pretende ilustrar pontualmente a execução desses métodos, embasado no trabalho de alguns atores que já declararam publicamente se situar dentro das escolas propostas por Sanford Meisner, Stella Adler e Lee Strasberg, sobretudo com obras realizadas após a primeira metade do séc. XX, período em que grande parte dos atores americanos estavam em contato com as teorias mais amadurecidas desses autores, um período de ampla popularização dos métodos para preparação de atores no cinema.

O escopo desta análise estará amparado na apropriação que esses atores fizeram desses métodos, que popularmente são entendidos resumidamente em palavras chaves: memória afetiva (Lee Strasberg), imaginação (Stella Adler) e improvisação (Sanford Meisner). A análise fílmica recortará alguns aspectos desses três caminhos, onde não se pretende realizar uma comparação sobre a eficácia de cada método, mas ressaltar as particularidades que os atores conseguiram se apropriar e como isso contribuiu na verossimilhança de sua interpretação. Devemos considerar que diante dos três caminhos apresentados, é compreensível que muitos atores definam subjetivamente a escolha de sua escola, baseados em suas qualidades e limitações, adotando o caminho que entende ser o mais produtivo.

Podemos definir com rigidez as distinções dos exercícios dos três autores chaves desse estudo, porém esse campo se torna nebuloso ao fazer o mesmo no âmbito dos processos psicológicos que transcorrem essas atuações, pois como os próprios autores confirmam a imaginação pode se respaldar na memória, assim como a improvisação pode sedimentar-se na imaginação. É nesse contexto que elegemos esses três modelos como métodos distintos que se propõem a adequar com a aptidão de cada aluno. Como afirma o renomado ator Robert De Niro, ao ser perguntado sobre sua técnica, ele responde que “cada situação é diferente”, pois hoje os atores reconhecem que existem uma imensidão de variáveis na interpretação de um papel e cada método pode ser entendido também como um conjunto de ferramentas separadas que entornarão essas variáveis. Robert De Niro que teve sua formação com Stella Adler, também flertou com

as teorias de Lee Strasberg, e em entrevista a um site biográfico de Stella Alder, o ator também ressalta algumas diferenças:

<sup>7</sup>Com Stella, imaginação era importante, pesquisa também. Eu me lembro dela dizendo "Você não faça isso neurótico, a menos que o personagem seja neurótico", a atuação não é sobre você, era sobre conseguir objetivamente, olhando para fotografias, imaginando coisas e analisando o Script. Você olha para fotografias e você não "ficcionaliza" como ela dizia, o que tem naquela foto?, mas pegue o que realmente está naquela foto e o mesmo se aplica ao script, tanto em uma peça tradicional, mas também para um script de um filme. Eu comecei envolvido ao Actor's Studio quando eu tinha 24,25,26 anos de idade. Alguns amigos foram para lá e eu fiz uma peça lá, então eu comecei ir ao Studio depois que eu deixei a Stella. No Studio, era diferente, e eu não era um expert. Eu não iria dizer algo que as pessoas já estão conseguindo de mim. Era outro discurso. No Studio tudo era mais no momento. (De Niro, 2012 Online)

Considerando a complexidade de uma análise na interpretação dos atores, pelo seu grau subjetivo, juntamente com variáveis como pretensão do roteiro, exigências do diretor, particularidades do personagem e até em variantes mais sutis como entrosamento e afinidade dos atores, trilha sonora e movimento de câmera, recortaremos nosso estudo sobre a interpretação em quatro aspectos dessas atuações, que são a "Pronúncia", "Tempo de resposta", "Expressões faciais nas falas e pausas", "Postura corporal", que foram escolhidos na investigação da atuação dos atores por desempenhar considerável grau de nuances visíveis objetivamente e elevar o grau de verossimilhança do personagem, na qual a análise previamente oferecera uma breve sinopse da cena e o estado psicológico do personagem. Na pronuncia, será examinado o grau de rigidez e excitação de fala do ator juntamente com a entonação da sentença. Posteriormente analisaremos o tempo de resposta que o ator realiza na resposta a estímulos, depois a natureza das expressões faciais do ator em sua performance, sobretudo nas pausas pelo forte grau de indução ao público que esse momento carrega, e finalmente com a postura corporal, descartando os movimentos proposto pelo diretor na mise-en-scène, e assim considerando apenas os aspectos de suas poses.

---

<sup>7</sup> Tradução livre de "With Stella, imagination was important, research too, but the imagination. I remember her saying, "You just don't make it neurotic, unless the character is neurotic," but it's not about you. It's about what you get objectively looking at photographs, picking things out, script analysis. You look at photographs and you don't "fictionalize" as she would say, what's in that photo, but take what is really in that photo and the same applies to a script, more to a play in the traditional sense, but to a movie script as well. I started getting involved at the Actor's Studio when I was 24, 25, 26 years old. Some friends were going there and I did a play there so I started going to the Studio after I left Stella's. At the Studio, it was different, and I'm not an expert on it. I don't want to say something that people are going to get on me about. It was just another approach. At the Studio everything was more in the moment."

### 3.1 Análise fílmica das teorias de Strasberg

Al Pacino e James Dean se declararam adeptos a metodologia proposta por Lee Strasberg, e entraram em contato com as teorias do autor no The Actors Studio. Lee Strasberg também atuava, e chegou a ser indicado ao Oscar por sua participação em *The Godfather II* (Francis Ford Coppola, 1974) contracenando com o próprio Al Pacino, que interpreta Michael Corleone, filho mais novo da família, que no longa tenta dar continuidade ao império do pai. Assim como seu pai, Michael tem suas ações respaldadas na razão, sendo sempre controlado e calculista. Na cena que sucede o seu julgamento no último ato do filme, Michael é surpreendido por sua mulher em um quarto de hotel, que anuncia que o deixará e levará seus filhos. No início da cena, após sua mulher fazer o ultimato sabemos que Michael não admitirá essa hipótese, ele então para de assinar os papéis e enquanto sua mulher continua a dizer que vai deixá-lo, Michael apenas a observa, coloca a mão no bolso e com uma voz muito baixa pede para ela sentar, com isso o ator ressalta a segurança do personagem, que mesmo após um julgamento tumultuado e a ameaça de sua mulher, mantém sua postura rígida e confiante. Michael sabe que sua mulher fala sério, ele então mostra sua vulnerabilidade para que ela mude de ideia, para isso o ator observa a sua mulher dos pés à cabeça duas vezes, demonstrando a sua compreensão, e para ressaltar a sua vulnerabilidade ele abre a camisa como se isso o ajudasse a falar francamente, sua voz é arrastada e diz que fará mudanças em suas vidas, nesse momento o ator coloca pausas em suas falas e seu tempo de resposta é lento, demonstrando que seu personagem ainda está administrando pacientemente a notícia, medindo cada argumento para a sua mulher, onde seu olhar é compenetrado nos olhos dela, identificando sua preocupação com a situação.

Após um breve plano de seus filhos brincando no corredor do hotel, a situação reverte, e sua esposa que estava calma passa a gritar com Michael, que percebendo que ela não cederá facilmente, também começa a gritar executando um tempo de resposta veloz e assim ressaltando o nervosismo do personagem, ele balança seu corpo como se estivesse fora de equilíbrio, e alterna entre gritos e palavras suaves, juntamente com o olhar que antes estava preso na esposa, agora alterna com o chão, destacando assim o descontrole do personagem. O tom da discussão se eleva após ele gritar incessantemente que não quer mais ouvi-la, se aproximando como se fosse agredi-la, ela fica em silêncio e ele começa a andar massageando a mão demonstrando que foi obrigado a elevar a discussão a outro nível. Após a mulher falar que

não o ama mais ele caminha cambaleando, sugerindo assim que precisa encontrar uma solução, e volta ao seu tom calmo inicial, falando baixo, com longas pausas e tom compreensível, aqui o personagem deixa claro para a mulher que ele não permitirá que leve seus filhos e estaria disposto a usar o seu poder e influência, ele acredita estar fazendo o melhor para a sua família, e volta a olhar compenetrado, tentando persuadir sua mulher novamente, o ator apoia-se em uma poltrona pois ao mostrar fragilidade, ressalta novamente o aspecto sincero das palavras do personagem. Sua esposa apenas o observa, quando inicia o ponto de maior conflito da cena ao revelar que o filho que perderam meses antes, foi por consequência de um aborto voluntário, pois ela afirma que não iria pôr mais um filho dele no mundo. Ele apenas alterna o olhar entre os olhos e a barriga da mulher, gradativamente a sua boca treme e ele começa a se abaixar delicadamente na poltrona, até que ele volta a encarar a sua mulher que continua a gritar, o ator escolhe mostrar a elevação de sua raiva com a imobilidade de seu corpo, apenas com a elevação da intensidade da tremulação de seus lábios, e sem conseguir segurar sua raiva desfere em sua mulher em tapa no rosto, e volta a gritar que ela não levará os filhos.

Ao traçarmos um quadro sobre o conjunto expressivo que o ator colocou na cena, podemos enfatizar algumas diretrizes que foram auxiliadas pela influência da memória afetiva que fundamenta o trabalho de Strasberg. Inicialmente destacamos que Al Pacino expressa Michel Corleone com uma pronúncia rígida e direta, não existe espaço para hesitações nem para expressões faciais que não são justificadas pelo *script*, na qual facilitados pelo uso da memória afetiva, confeccionam um leque expressivo, mesmo que conservador, se mostra eficaz, pois eleva as relações de empatia com o público que identifica diretamente a consciência do personagem. Além de o roteiro do filme descrever um personagem calculista e sincero, a memória afetiva por se respaldar em uma parcela do conjunto expressivo do próprio ator, tende a se opor as falhas de lógica que ocorreriam em uma conversa ultrarrealista, como expressões que fazemos fora de lógica para mascarar um sentimento, erros de concordâncias ou expressões e posturas que não se justificam pelas ações, porém em detrimento disso, a memória afetiva concentra em destacar com amplo grau de verossimilhança do estado emocional do personagem, fator que pode ser mais relevante ao roteiro naquele momento, como os aspectos que Al Pacino ressalta em Michael, entre eles, pronuncia baixa e relaxada, olhar direto nos olhos, tempo de respostas mais lentos, expressões faciais minimalistas e contidas, que mesmo sem as falhas e contrariedades de um personagem ultrarrealista, o ator consegue desenvolver o personagem do roteiro de forma orgânica e empática.

Quando observamos a própria interpretação de Strasberg no filme, observamos também alguns elementos como expressões contidas, tempo de resposta mais lento e expressões faciais sempre justificadas pontualmente nas brechas do *script*, alternando-se com pausas que evidenciam o caráter nostálgico de suas palavras. Analisando também as interpretações de alguns estudantes de Strasberg como Paul Newman, Scarlett Johansson, Harvey Keitel e Alec Baldwin observamos o mesmo nível de rigidez e expressões objetivas que enfatizam pontualmente a dramaticidade do roteiro. Existem alguns casos a parte, que ainda seguindo as diretrizes de Strasberg consegue reverter algumas nuances da lógica da cena, como trabalho de James Dean em *East of Eden* (Elia Kazan, 1954) onde o ator interpreta o rebelde Cal Trask, que luta para conquistar o amor do pai, e é nesse ponto que o Dean usa a memória afetiva para definir a irreverência de seu personagem. No final do primeiro ato do filme, em que o personagem interage com uma garçonete, o ator demonstrando revelar a inquietude de seu frustrado personagem que procura encontrar a mãe no bordel, descontrói parcialmente a lógica da cena. Quando a garçonete que bebe escondida esbarra nele, o ator reage apenas olhando para baixo e enquanto ela conversa, ele apenas a fita por um instante e volta a olhar para baixo cutucando a sua caneca de cerveja com o dedo, conseguindo assim elevar a espontaneidade de seu personagem que interage com o ambiente, prática irreverente que se tornou recorrente em diversos momentos do filme onde o ator está sempre debruçando o corpo sobre alguma superfície e sua mão passa e investiga o que encontra pela frente, e que embasado na memória afetiva, o ator encontrou em sua própria espontaneidade a chave para suprir a ambição do seu personagem.

### **3.2 Análise fílmica das teorias de Meisner**

Apesar de discípulo de Lee Strasberg, James Dean flertava com a raiz do pensamento de Sanford Meisner, a improvisação. Como descrito anteriormente, para Meisner a atuação está na reação, e após o conhecimento do seu personagem a fundo, o ator deve encontrar na improvisação as ferramentas para a sua verossimilhança. Ao traçarmos um panorama em comum das atuações de alguns de seus alunos como Robert Duvall, Phillip Seymour Hoffman, Jeff Bridges e Tom Cruise, em obras como *Tender Mercies* (Bruce Beresford, 1983), *Magnólia* (Paul Thomas Anderson, 1999), *Capote* (Benett Miller, 2005), *Born in 4th of July* (Oliver Stone, 1994), *Crazy Heart* (Scott Cooper, 2009) e *True Grit* (Ethan e Joel Cohen,

2010) assimilamos algumas especificidades em comum, como um tempo de reação menor em contraposição de pausas exageradas, uso de expressões faciais e corporais que nem sempre estabelecem uma relação de lógica com a da situação proposta pelo *script*, o uso de interjeições no meio de frases, coloquialismo e deformidade na dicção das palavras, fatores esses que são controlados atendendo ao grau de liberdade que o ator encontrou nas situações propostas pelo roteiro.

Philip Seymour Hoffman teve sua formação na escola de Meisner. Em *Doubt* (John Patrick Shanley, 2008) ele interpreta um padre que é acusado pela freira Aloysius de praticar abusos contra um jovem coroinha da igreja local. No início do segundo ato do filme, o padre vai ao encontro da freira porém senta ao lado de outro coroinha em um banco de espera, o ator logo que encontra o menino tenta evidenciar o grau de intimidade com as crianças, e desfere dois pequenos socos no joelho do garoto, que diz ao padre que estava ali por conversar na aula. O personagem carrega um pequeno sorriso demonstrando que entende a situação do menino, depois ele fica em silêncio por um longo período, é nesse momento que o ator utiliza do improvisado para quebrar a previsibilidade da cena, pois após durante essa longa pausa ele fica sério e gira a cabeça bruscamente como que estivesse visualizando algo fora do quadro, e se certificando não ser nada, volta a falar e sorrir com o coroinha. Essa longa pausa e alternância de seu semblante, junto com os olhares bruscos refletiu a natureza desconfiada do seu personagem naquele momento que antecederia a conversa com a freira, e sobretudo, revelando sutilmente dois polos de sua personalidade.

No terceiro ato durante a cena clímax do filme o padre tem uma longa discussão com a freira que insistentemente o acusa de ter oferecido vinho ao menino, e apesar de uma cena com elevado grau de conflito e continuidade, com poucas possibilidades de desvio por possuir uma grande quantidade de 'deixas' bem pontuadas, percebemos que o ator, evidenciando a necessidade do padre em mostrar autoridade perante a freira, grita com uma voz muito mais grave e autoritária tentando, como se estivesse em um sermão, porém após ela revelar que possuía poucas provas pois apenas observou um comportamento suspeito pela janela, o ator faz uma longa pausa e petrificado assume uma postura de incredulidade. Ele pergunta para a irmã se essas são as únicas provas e após ela confirmar, ele a observa por um longo período de tempo e sua fisionomia horrorizada e nervosa dá lugar a um semblante de alívio, onde essa reversão abrupta de humor que o ator deu ao padre acentuou o aspecto de dúvida do seu caráter, pois somos induzidos a pensar que ele pode estar aliviado pois as provas concretas que ele pensava que a irmã poderia usar, simplesmente não existem. A ênfase de

Meisner em ressaltar a importância da reação na atuação foi o que proporcionou o êxito da cena descrita, pois quando o autor afirma que o fundamental não é o que o ator responde e sim como ele responde, Meisner estabelece uma ligação de sinceridade entre a psique do personagem e as suas reações espontâneas. Um outro aspecto de Meisner que também foi evidenciado, é o curto tempo de reação dos personagens, que por se tratar de uma discussão, coloca os atores em um estágio de entrosamento, elevando o tom da cena com precisão e veracidade sempre que preciso, podendo ocorrer também atropelamento de algumas falas pelo outro personagem, ou o uso do improviso, como quando o padre coloca gagueiras sutis na primeira palavra de algumas sentenças, sempre que encurralado pela freira. Perto do desfecho da cena, a irmã pergunta novamente se ele ofereceu vinho ao garoto, o ator responde que não porém afirma com a cabeça positivamente, sublinhando novamente a dúvida do público.

### 3.3 Análise fílmica das teorias de Adler

Quando Marlon Brando interpretou o icônico Don Corleone em *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1992) ele já era uma estrela estabelecida na indústria hollywoodiana, e ao contrário do que já foi especulado sobre sua formação estar relacionada aos conceitos de Lee Strasberg, muitos profissionais mais próximos do ator como o diretor Elia Kazan, que dirigiu Brando em inúmeros filmes, afirmam que foi Stella Adler quem influenciou significativamente o ator, seja nos conceitos de sua concepção cênica, quanto em sua formação pessoal, apresentando-o a vários artistas e intelectuais judeus da época. Anos depois o ator assumiu que Stella Adler foi quem lhe promoveu maior influência pois segundo o ator ela tinha o dom de inspira-lo. Em um retrospecto das atuações de Brando fica evidente a inclinação do ator na criação de singularidades nas expressões faciais e corporais de seus personagens, que assim como James Dean, conseguia estabelecer um rígido grau de empatia com o público. Na análise do personagem Don Corleone identificamos a magnificência das teorias de Stella Adler, que além de centralizar-se na imaginação, como a fonte germinadora para a elaboração das expressões do personagem, foca na análise do *script*, que após de compreendido e examinado, oferece possibilidades para expressões precisas e singulares.

Na cena inicial do filme vemos Bonasera pedindo que Don Corleone, chefe de uma família da máfia italiana consolidada em Nova York, vingue os abusos que sua filha sofreu.

Don Corleone é muito influente e perito nas relações políticas com seus aliados, ele está inalterável enquanto escuta as magoas de Bonasera em sua mesa, e sabe que o amigo está disposto a pagar qualquer quantia, mas isso não o interessa pois deixa claro que Bonasera só terá seu pedido atendido se demonstrar respeito e fidelidade, almejando assim justapor uma relação de submissão ao amigo, algo que Bonasera não está disposto a aceitar.

Após sua longa fala explicando sua situação, Bonasera vai até perto de Don Corleone e sussurra uma oferta em seu ouvido, ele apenas olha Bonasera por um longo período e com uma expressão de desprezo, coça com o dedo anelar a ponta do bigode e diz lamentando que não poderá ajudar, nesse trecho somos apresentados a Don Corleone pela primeira vez, através de um close-up, o ator ao fazer essa longa pausa consegue estabelecer traços da personalidade do mafioso como decência e soberania, a voz abatida e calejada associada ao seu queixo constantemente erguido sugere impaciência e experiência com a situação. Como traço do estereótipo italiano, o ator é auxiliado pela mão em suas expressões, e depois de coçar o bigode, passa a brincar com um gato que está em seu colo, enquanto explica seus motivos para não ajudar o desrespeitoso amigo. A minúcia na análise do roteiro oferece ao ator a estabilidade para a naturalização do texto, como observado pelas seguidas pausas que Don Corleone realiza enquanto acaricia o gato e fala com o amigo. Bonasera tenta uma última vez comprar os serviços de Don Corleone, onde o mafioso entende que não está sendo claro suficiente, e após observar seu amigo novamente por um longo período, coloca o gato sobre a mesa e levanta de sua cadeira, demonstrando que ao parar de brincar com o gato o tom da conversa também se alterou. Don Corleone caminha para perto do amigo explicando novamente seu ponto de vista com a mesma voz calma porém com uma postura impositiva, aqui o ator faz com que seu personagem não deixe saídas para Bonasera, pois ao mesmo tempo que demonstra poder e soberania em sua postura impositiva, oferece sua amizade e sinceridade com sua voz em um ritmo lento e expressão facial rígida, até que Bonasera reconhece Don Corleone como o padrinho e beija sua mão, estabelecendo uma aliança com o mafioso. Após Bonasera deixar a sala, Don Corleone conversa com o filho termina a cena cheirando uma rosa que está em seu bolso sugerindo que seu trabalho naquele momento foi finalizado com êxito. As concepções sobre o papel da imaginação na liberdade do ator em cena, agregado ao talento de Brando na construção do personagem e análise do roteiro, proporcionou um personagem que manifesta singularidade, pois o ator sabiamente construiu seu conjunto expressivo com ênfase na sinceridade (voz em ritmo lento com pausas pontuadas, agregado a expressões minimalistas), para assim contrastar sua posição social e a ilegalidade de seus negócios. Depois dessa construção primária, o ator

está preparado para vivenciar a cena, onde ele triunfa não só no aspecto da verossimilhança, mas sobretudo na objetividade e empatia que o seu naturalismo agrega aos requerimentos do *script*.

#### **4. Considerações finais**

A análise realizada, inicialmente percorreu a trajetória do diretor russo Constantin Stanislavski, retratando brevemente algumas teorias que fundamentaram o seu trabalho, e que influenciaram diretamente as ações do Group Theatre. Após examinar algumas teorias de Stanislavski, o Group Theatre apresentou divergências entre seus membros, culminando no fim do grupo e, anos depois, na ascensão de três populares vertentes, representados pelos antigos integrantes Stella Adler, Lee Strasberg e Sanford Meisner. O presente artigo ilustrou alguns conceitos chaves do treinamento dessas linhas de pensamento, evidenciando algumas distinções sobre a fonte da matéria-prima na construção do personagem. Embora os métodos dos três autores dessa pesquisa possam ser reduzidos em palavras chaves, como ‘memória afetiva’, ‘imaginação’ e ‘improviso’, foi ressaltado que os três métodos são dominados após um longo período de prática, auxiliados por uma gama de exercícios focados em desenvolver as aptidões de seus alunos.

Finalmente o estudo traçou através de análise fílmica algumas apropriações das técnicas dos três autores chave do estudo, sem atribuir juízo de valor entre elas, mas ressaltando individualmente como a técnica proporcionou ao ator construir o seu personagem, oferecendo verossimilhança e objetividade ao roteiro, propiciando também empatia ao público. Existem uma ampla variedade de métodos originadas fora do sistema de Stanislavski, e o ator escolhera aquelas ferramentas que melhor atendem suas necessidades, caindo em um campo plenamente subjetivo de extrema importância, pois como ressalta Stella Adler, “*In you choise is your talent*”.

## 5. Referências

BARTOW, A. **Training of the American actor**. New York. Theatre communications group, 2006.

CHEKHOV, M. **To the Actor: On the Technique of Acting**, New York: Routledge, 2002

DE NIRO, R. **De Niro Interview on his Craft, Coach, and Current Role**, Disponível em: <<http://stellaadlerlifeinart.wordpress.com/2012/04/02/de-niro-interview-on-his-craft-coach-and-current-role/>> Acesso em: 12 nov. 2014.

MEISNER, S. **Sanford Meisner on Acting**, New York, Vintage Books. 1987.

HECUMBE, P. **Le Siècle Stanislavsky** [série] Produção: System TV, L'Union des Gens du Théâtre de Russie et La Sept. Duração: 62 min, 1989.

HOWARD, K. **Stella Adler – The Art of Acting**, New York, Applause theatre, 2011.

STRASBERG, L. **A dream of Passion**. New York, Penguin Usa, 1990.

STANISLAVSKI, C. **A Preparação do ator**, São Paulo, Civilização Brasileira, 1999.

STANISLAVSKI, C. **A Construção da personagem**, São Paulo, Civilização Brasileira, 1993