



## Um Olhar Sobre a Psicologia Social na Direção de Atores<sup>1</sup>

Rodrigo Esteves BORGES<sup>2</sup>

Josias PEREIRA<sup>3</sup>

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS

### Resumo

Esse artigo tem como tema a direção de atores para o cinema. Usará como referencial teórico a psicologia social, tendo como autor principal de referência Erving Goffman. Autor da teoria da máscara social. Pretende-se fazer um estudo sobre a possibilidade da utilização desta categoria social de Erving Goffman, na direção/preparação de atores, fazendo-se uma comparação e um modelo baseado na análise ativa de Constantin Stanislavski.

**Palavras-chave:** atores; cinema; Goffman; máscaras sociais.

### Fundamentação Teórica e Metodologia

Este artigo propõe a união de uma teoria da psicologia social à prática da direção de atores. Como usar a teoria das máscaras sociais de Erving Goffman na direção de atores? Sabemos do perigo de se realizar o deslocamento conceitual entre as duas áreas do conhecimento, mas acreditamos que é necessário outras teorias para embassar a direção de atores no cinema que hoje é focado nas teorias do teatro apenas.

A direção de atores é uma área bastante ampla e complicada de se trabalhar, por se tratar de lidar com pessoas, logo uma área das humanas.

A metodologia deste trabalho resume-se em utilizar os estudos de um importante diretor de teatro, Constantin Stanislavsky, para se criar um possível modelo aceitável de utilização da teoria de Erving Goffman, na direção de atores para o cinema.

Também, se comparada com o teatro, a direção de atores no cinema tem poucos estudos e trabalhos teóricos. Este artigo pretende ser mais um trabalho a se somar sobre a direção de atores, focada no cinema, tendo como foco e diferencial a utilização da

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 8 a 10 de maio de 2014.

<sup>2</sup> Estudante de graduação do 8º semestre do Curso de Cinema e Animação do CA-UFPEL, email: [rodrigo\\_eb3@hotmail.com](mailto:rodrigo_eb3@hotmail.com).

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor do Curso de Cinema e audiovisual do CA-UFPEL, email: [erdfilmes@gmail.com](mailto:erdfilmes@gmail.com).



teoria de Goffman, na direção de atores. Sendo assim, será usada, neste trabalho, como base teórica, a psicologia social que segundo Johnson<sup>4</sup> (1997), estuda as interações dos indivíduos entre si, além de se usar diretores e teóricos do cinema e teatro. Do teatro limitar-nos-emos a usar Stanislavski, por se tratar do principal referencial da área e, também, pelo mesmo ter estudos passíveis de serem ligados à proposta deste trabalho.

### **A Direção de atores**

Segundo Martin (2003), a direção de atores serve como um dos meios à disposição do cineasta para criar o universo do filme. Universo esse em que o ator deve estar trabalhado e preparado para atuar. Segundo Lumet<sup>5</sup> (1998), o talento de representar do ator é aquele em que os pensamentos e sentimentos do ator são comunicados instantaneamente ao público. Lumet compara o ator a, por exemplo, um músico no qual o “instrumento” a ser tocado é ele mesmo. E a tarefa de coordenar esse “instrumento” para ficar de acordo com o filme é do diretor de atores.

Gerbase<sup>6</sup> (2007) destaca em seu livro a importância do ator no cinema e do trabalho em conjunto com o mesmo:

Desde que comecei a fazer cinema, considero o elenco parte integrante – e fundamental – do núcleo criativo de um filme. Creio que eles devem – na verdade, precisam – ler o roteiro na íntegra, conhecer todos os personagens e suas relações dramáticas, construir motivações internas para cada ação e ensaiar muito sozinhos e com o diretor... (GERBASE, p.10).

Neste artigo, quando se fala de diretor de atores refere-se ao trabalho no cinema com os atores. Mas é importante lembrar que a arte da interpretação não nasceu no cinema, assim como o próprio Gerbase diz:

O teatro, arte muito mais antiga que o cinema e a TV, veio construindo, ao longo dos séculos, uma importante tradição de interpretação dramática. E esta tradição foi incorporada ao cinema quando este surgiu, no final do século 19, e, mesmo considerando que são duas linguagens diferentes, é inegável que este hibridismo é um dos elementos constitutivos da linguagem audiovisual

---

<sup>4</sup> Allan G Johnson é um cientista autor do livro Dicionário de Sociologia (1997).

<sup>5</sup> Sidney Lumet (1924 - 2011) foi um cineasta americano que começou sua carreira como ator, mas como diretor fez mais de 50 filmes.

<sup>6</sup> Carlos Gerbase é um cineasta brasileiro de Porto Alegre (RS), já foi integrante da produtora Casa de Cinema de Porto Alegre e professor da PUCRS.



contemporânea... Métodos desenvolvidos para atores de teatro foram adaptados para o cinema, com maior ou menor sucesso, e fazem parte do repertório de muitos realizadores. (GERBASE, p.10).

## O Teatro e o Cinema

O teatro é uma arte muito antiga e com enorme tradição, por isso é difícil determinar a sua origem ao certo. O teatro refere-se às primeiras sociedades primitivas que acreditavam nas danças imitativas como favoráveis aos poderes sobrenaturais para o controle dos fatos indispensáveis para a sobrevivência. E em seu desenvolvimento, o teatro passa a representar lendas referentes aos deuses e heróis. Assim o teatro apareceu na Grécia Antiga<sup>7</sup>, no séc. IV a.C., em decorrência dos festivais anuais em consagração a Dionísio, o deus do vinho e da alegria. E de lá para cá, é claro; o teatro teve diversas evoluções e em regiões diferentes. Pode-se assim, dizer que o teatro é uma arte em constante evolução e pesquisa.

Lembrando que este trabalho fala sobre a direção de atores no cinema, mas segundo Pudovkin<sup>8</sup>: “Tudo quanto ficou dito a respeito da necessidade e da significação da criação de uma forma unitária no teatro transfere-se naturalmente, nas suas linhas essenciais, à arte do ator cinematográfico” (PUDOVKIN, 1956, p.33).

E, assim como Gerbase já disse acima, o teatro é uma arte muito mais antiga que o cinema e métodos do mesmo já serviram para muitos realizadores cinematográficos. Como já foi dito neste artigo, o teatro tem grande tradição e será limitado usar Constantin Stanislavski para falar da área, até porque ideias do mesmo podem contribuir para o objetivo deste trabalho.

Em primeiro lugar, Constantin Stanislavski (1863-1938) foi um grande ator e diretor de teatro. Em 1897, ajudou a fundar o Teatro de Arte de Moscou, onde se manteve na direção durante quarenta anos. Neste teatro, teve a oportunidade de testar diversos métodos e técnicas no trabalho de preparação do ator. Muitos destes foram deixados de lado e outros aprofundados e aperfeiçoados. Nesses estudos, criou o que se tornou mais célebre, utilizando sua experiência para criar um sistema de ensino da arte de representar que chamou de o “Método Stanislavski”.

Na época de Stanislavski, existiam duas formas básicas e distintas de representação: o teatro tradicional e a técnica de representação realista que havia

---

<sup>7</sup> <http://www.brasilecola.com>.

<sup>8</sup> *Vsevolod Illarionovich Pudovkin* foi um diretor de cinema, roteirista, ator e teórico russo/soviético com grande importância para o cinema. Foi aluno de *Kuleshov* assim como *Eisenstein* foi por pouco tempo.



surgido recentemente. Stanislavski teve como ponto fundamental de suas pesquisas, estabelecer uma intimidade total entre ator e a personagem, para que haja a identificação de ambas as representações.

Segundo Stanislavski, a emoção independe da vontade. Talvez, por isso, ele defendesse que o ator devia ter domínio sobre a biografia total do personagem. Para ele, quanto mais se souber sobre o personagem, melhor. “Como, na linguagem do ator, conhecer é sinônimo de sentir, ele na primeira leitura de uma peça, deve dar rédeas soltas às suas emoções criadoras”. (STANISLAVSKI, 1972, p.23).

Com esta visão de Stanislavski este trabalho pode se justificar como uma ferramenta a mais para ajudar o ator a poder conhecer melhor o personagem. Já que, segundo o mesmo, quanto mais informação do personagem se souber, melhor. Então se mostra um trabalho relevante usar uma teoria de outra área, como a psicologia social, para poder se entender melhor o funcionamento do personagem.

### **O Cinema e a Direção de Atores no Brasil**

Diferente do cinema americano no qual se estabeleceu uma verdadeira indústria, o Brasil nunca pode ter algo parecido com uma indústria de realização de filmes, tendo sempre que depender da ajuda do governo como, por exemplo, através dos incentivos fiscais. E, pode-se ver que, mesmo mais recentemente, os cineastas vêm de outras áreas, como a da publicidade, não havendo ainda uma mão de obra específica nesta área no Brasil. Os cursos de cinema, por exemplo, tem início na década de 1970 e apenas no século XXI que tem sua expansão nas universidades públicas.

A direção de atores no Brasil tem como base o diretor do filme, apenas na década de 1980 que surge a figura do preparador de atores, que até hoje é algo polêmico na área tendo diretores que aceitam e outros que acham uma invasão na direção do filme. Polêmicas a parte, na prática o diretor nem sempre é qualificado para trabalhar com os atores, pois em sua formação a cadeira de direção de atores é limitada aos estudos teatrais.

Em uma entrevista para a revista Orson (revista dos cursos de Cinema e Animação do Cearte UFPEL), Fátima Toledo, que é considerada a primeira preparadora de atores do Brasil e já trabalhou em boa parte da produção nacional, quando perguntada qual a dica que ela poderia dar para os estudantes de cinema, ela respondeu:



O fundamental que eles têm que ter é o um bom roteiro, e atores trabalhados pra este roteiro. Se ele tiver isso o resto é fácil. Mas se ele tiver todo o resto e não tiver os atores trabalhados dentro do universo do filme, ele não fez o filme. E a grande defasagem é que nós não temos nas escolas de cinema a preparação de ator, de direção de ator, temos direção de fotografa, de arte, por que não tem de ator? (Orson, nº3 ano 2012, página 186).

Nesta resposta ela destaca a importância do ator no cinema quando ela diz “... se ele tiver todo o resto e não tiver os atores trabalhados dentro do universo do filme, ele não fez o filme”. É uma afirmação forte, mas que reforça seu ponto de vista. E também justifica ainda mais a relevância de trabalhos sobre a direção de atores.

### **Psicologia Social**

Segundo *Robert M. Farr*<sup>9</sup>, a psicologia social moderna surgiu nos Estados Unidos da América sob a influência das questões sociais levantadas no período da segunda guerra mundial. Pode-se dizer que a psicologia social surgiu como uma área da psicologia para estabelecer uma relação entre a área da própria psicologia e as ciências sociais.

Segundo *Aroldo Rodrigues*<sup>10</sup>, um psicólogo brasileiro, a psicologia social é o estudo das manifestações comportamentais suscitadas pela interação de uma pessoa com outras pessoas, ou pela mera expectativa de tal interação. Para ele, o objeto de estudo da psicologia social é o comportamento dos indivíduos quando estão em interação.

Para que não haja confusão, é importante destacar a diferença entre sociologia e psicologia. A psicologia se atém mais aos aspectos individuais enquanto a sociologia a uma esfera social e grupal. Como já foi dito, a psicologia social é uma junção de ambas, mas, com seu próprio enfoque nas interações dos indivíduos entre si. O ambiente importa apenas como meio que molda os indivíduos, ou que rodeia o individuo que interage com outros. Segundo *Pereira (2009)* a diferença entre a psicologia social americana e europeia vai influenciar a sociedade destes países desde a escolha de roteiros a direção de filmes que vai ser visto na linguagem dos filmes. Deste modo, com este artigo também se pretende valorizar mais o trabalho da psicologia social no cinema e contribuir com mais uma possibilidades na direção de atores.

---

<sup>9</sup> *Robert M. Farr é um importante psicólogo inglês autor do livro As Raízes da Psicologia Social Moderna, 2008.*

<sup>10</sup> *Aroldo Rodrigues é um psicólogo social brasileiro que atualmente é professor da California State University, Fresno.*



## **Goffman**

Para este trabalho deve-se começar a ver melhor o conceito de máscaras sociais de Goffman, onde numa citação ele poderia explicar a frase “o mundo é um palco”:

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra ‘pessoa’, em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel ... É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos (GOFFMAN, 1985 p.27).

Em seu trabalho, Goffman observou as interações sociais do dia-a-dia e estudou a civilização moderna aplicando os mesmos métodos de observação da antropologia cultural<sup>11</sup>: rituais que distinguem indivíduos, origem regional, forma de se apresentar publicamente, etc.

Com esses estudos podem-se observar constatações muito interessantes sobre os padrões de comportamento humano. Entendendo os papéis sociais, pode-se ver como as pessoas fazem “acordos” em cada situação de interação para manter certa coerência todos os dias. Erving exemplifica isso como quando o ator nos encoraja a comprar sua atuação e aceitá-la. Goffman compara a vida cotidiana a um teatro, onde todos são atores sociais que representam papéis o tempo todo:

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante a eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que vêem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as conseqüências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser (GOFFMAN, 1985 p.25).

Isso pode ser exemplificado, também, quando as pessoas se portam diferente dependendo do local e ocasião. Quando se visita parentes mais velhos, em geral, se é mais educado e cortês; quando se está com amigos se costuma ser mais despojado e extrovertido; já quando se está no banco, ou algum local mais formal onde se deve, por exemplo, resolver pendências econômicas costuma-se ser mais resguardado e cauteloso.

Segundo Goffman, essas são as máscaras sociais se adequando, naturalmente, ao local onde se está, pois para Goffman há uma “representação” sempre que um indivíduo está em atividade diante da contínua presença de um grupo de observadores que têm

---

<sup>11</sup> Os mesmo métodos que se usaria para estudar povos indígenas por exemplo.



sobre este alguma influência. O personagem está na presença de outros personagens e, por outro lado, o ator que o representa está sob os olhos do espectador.

### **Termos e Conceitos de Goffman**

Para Goffman, quando uma pessoa aparece na presença de outras é natural que as outras pessoas busquem obter informações a respeito do indivíduo ou trazerem à tona as informações que já possuem. Essas informações servem para definir a situação, para ter conhecimento do que se espera deles e o que eles podem esperar do indivíduo. Com essas informações em mãos eles saberão qual a melhor maneira de agir para se obter uma resposta satisfatória deles.

Neste capítulo, serão mostrados alguns termos que Goffman usa em seus livros e estudos. Lembrando que Goffman usa, muitas vezes, termos do teatro para se referir às representações da vida cotidiana.

A capacidade de dar impressão ou a “expressividade do indivíduo” como diz Goffman divide-se em duas diferentes atividades: a “expressão que ele transmite” e a “expressão que emite”. A expressão que ele transmite diz respeito a comunicação em si desde a fala até símbolos substitutos. Já a expressão que emite diz respeito a ações que podem ser consideradas pelos outros como sintomáticas do ator. Ou seja, ações que foram feitas levadas por razões diferentes da informação transmitida.

“Fachada” diz respeito à “representação” que o indivíduo faz na presença de outros, seja ela intencional ou inconsciente. E pode ser dividida em outras especificações, como: cenário, decoração e disposição física de objetos, elementos do pano de fundo, fachada pessoal (elementos que o ator carrega como distintivos de função, vestuário, sexo, característica racial), ou ainda “aparência” e “maneira” que podem ser discrepantes ou não. A aparência é o que pode revelar o status social do ator e suas atividades atuais, e a maneira informa o papel de interação que o ator pretende desempenhar.

“Equipes” ou “equipes de representação” é o termo usado por Goffman para se referir a um grupo qualquer de indivíduos que cooperem na encenação de uma rotina particular.

“Bastidores” ou “regiões de fundo” são onde a plateia não pode ver nem ouvir o ator social, ou seja, um local onde a atuação/impressão passada pode ser contrariada.

Existem, também, as “informações destrutivas”, também chamadas de “segredos”, que são fatos que caso expostos à atenção durante a representação, poderão



desacreditar, ou até tornar inútil a impressão estimulada. Existem vários tipos de segredos. Goffman cita os segredos “indezessáveis”, “estratégicos” e “íntimos”.

“Comunicação imprópria” diz respeito à má interpretação do público que pode gerar constrangimento para uma representação. Portanto, o ator deve ter cuidado ao dar impressões.

“Gestos involuntários” são ações aparentemente insignificantes que podem prejudicar a credibilidade da impressão dada pelo ator.

Para que uma equipe represente com segurança os membros da equipe devem possuir certos atributos. Goffman dá o nome a esses atributos de práticas protetoras: lealdade, disciplina e circunspeção. Isso para que nenhum “segredo” da equipe seja revelado, nenhuma gafe ou gesto involuntário seja feito nem uma região de fundo ou fachada violada.

A “plateia” ou público, também encena e contribui para a manutenção de um espetáculo, podendo exercer tato ou práticas protetoras. Dois bons exemplos disso podem ser dados numa citação do livro de Goffman:

... foi dito que os estranhos que têm tato e se acham em posição física de escutar uma interação podem dar uma mostra de desatenção. A fim de ajudar nesta manobra discreta, os participantes, ao perceberem ser fisicamente possível que os estejam ouvindo, podem omitir de sua conversa e atividade tudo o que embarace esta resolução diplomática dos estranhos e ao mesmo tempo incluir um número suficiente de fatos semiconfidenciais para mostrar que não estão desconfiando do espetáculo de alheamento apresentado pelos estranhos... Igualmente, se uma secretária tem de dizer com muito tato a um visitante que o homem que ele deseja ver não está, será mais prudente que o visitante se mantenha afastado do interfone, a fim de não ouvir o que a pessoa supostamente ausente está dizendo à secretária. (GOFFMAN, 1985 p.214).

“Estabelecimento social” é qualquer lugar limitado por barreiras estabelecidas à percepção, onde se realiza regularmente alguma atividade.

“Estigma” é um tipo especial de relação entre atributo e estereótipo, embora Goffman também proponha a modificação desse conceito, em parte porque segundo ele há importantes atributos que em quase toda a sociedade levam ao descrédito.

Terminando-se os conceitos, pode-se resumir que o ator social faz uma representação de si mesmo para os outros.

Goffman, no final de seu livro sobre as representações na vida cotidiana, diz que uma encenação bem sucedida, seja de um ator de teatro ou de um farsante, implica em





usar as mesmas técnicas às quais as pessoas usam na vida diária para manter suas situações sociais reais. Com esse pensamento, ele abre a possibilidade que deu origem a este artigo.

### **Exemplificando Utilizações**

O exemplo mais simples de como se usar a ficha social de Goffman na direção de atores seria ensinar o conceito ao ator e tentar aplicá-lo no roteiro do filme. E assim, além de analisar o personagem como um todo, analisar cena a cena em que o personagem aparece.

Para isso será usado o método da análise ativa de Stanislavski aplicado em um texto, como um modelo para se construir o próprio sistema de análise de um texto usando a ficha social de Goffman. Para se responder a uma possibilidade de como se usar a ficha social na direção de atores.

Há exemplo disso, pode se citar uma parte do trabalho de Laédio José Martins, em sua dissertação de mestrado sobre a análise ativa de Stanislavski.

Como se comentou, brevemente, neste trabalho Stanislavski pode ajudar já que segundo seu próprio método, quanto mais se souber sobre o personagem melhor. A análise ativa de Stanislavski é uma de suas maiores contribuições para a arte da interpretação. Mas como o objetivo deste trabalho e deste capítulo não é explicar a complexidade da análise ativa, mas sim exemplificar uma possível utilização da teoria de Goffman será citado o trabalho de Laédio José Martins para dar uma breve introdução sobre a análise ativa:

O Método da Análise Ativa é um mecanismo destinado ao diretor ou, mais exatamente, para o diretor e o ator trabalharem em cooperação ... Conforme exposto por Dagostini (2000), a Análise Ativa é “(...) a estrutura do texto através da ação. Nos leva a descobrir a situação que está por trás das palavras” ... O Método compreende duas instâncias específicas, a prática e a teórica; pode se dizer que com ela é possível atingir a totalidade da obra dramática, seu “corpo” e “alma” personificados no espetáculo teatral ... A divisão da peça ou texto em partes é o primeiro procedimento do diretor no método de Análise Ativa. (MARTINS, 2011, p. 100-101).

Mais adiante, de maneira mais objetiva, pode-se citar o trabalho de Laédio em sua descrição sobre o uso da análise ativa no texto:



O primeiro passo da Análise Ativa é dividir o texto em partes menores, chamadas “Acontecimentos”. O critério para a definição dos acontecimentos é o cerne da estrutura dita dramática, de causa e consequência – início, desenvolvimento, clímax e final. Em cada acontecimento se tem definidos estes quatro momentos denominados Momento Inicial, Momento Fundamental, Momento Central e Momento Final. Em cada acontecimento são identificados os personagens, sua ação, seus objetivos imediatos e também sua contra ação, o obstáculo que determina sua luta para atingir o superobjetivo, aquilo para que o personagem foi escrito. (MARTINS, 2011, p. 104).

Laédio separa o texto em “acontecimentos”, nomenclatura dada por Stanislavski para se referir a como o próprio nome diz, os fatos que ocorrem na história do roteiro que são divididos por importância e função segundo outras nomenclaturas já citadas por Laédio. A seguir Laédio completa a sua explicação sobre a análise ativa no texto citando D’Agostini (2007):

Separados os acontecimentos, detecta-se qual deles corresponde, no texto, ao Acontecimento Inicial; identifica-se onde está a Principal Circunstância Dada, e ali será o Acontecimento Fundamental; em sequência o Acontecimento Central e o Acontecimento Final. No Acontecimento Inicial encontra-se a Circunstância inicial, que define o Universo, que deve obrigatoriamente ser antagonico à Principal Circunstância Dada, onde surge o Tema. A Principal Circunstância Dada marca o início da Linha Transversal de Ação, que é “o caminho por onde o superobjetivo se afirma ao longo da obra” (D’AGOSTINI, 2007, p. 31-32 apud MARTINS, 2011, p.105). Cada acontecimento possui seu caráter objetivo e subjetivo, e é a trama baseada no ponto de vista individual do diretor e que o ajuda a se aproximar das circunstâncias dadas da linha transversal de ação e do superobjetivo da peça. (MARTINS, 2011, p. 104-105).

Segundo Kusnet (1987), a análise ativa, é uma maneira dos atores analisarem o material dramático. De “analisá-lo em ação, ou seja, procurar compreender a obra dramática através da ação praticada pelos intérpretes dos papéis na base de conhecimentos superficiais da peça, e não na base de grandes estudos cerebrais” (KUSNET, 1987, p. 98). Laédio nos explicou como usar a análise ativa no texto separando um roteiro em partes pequenas e analisando segundo as nomenclaturas de Stanislavski para a análise ativa. Assim pode-se exemplificar a análise stanislavskiana do texto, numa parte do artigo de Laédio:

#### ESQUEMA DA “ANÁLISE ATIVA” DO TEXTO

##### Nº 1 - Acontecimento: SEPARAÇÃO

*Palavras-chave:* “Tudo o que eles tinham acumulado juntos, ou



trazido das suas vidas separadas para compartilharem, de repente, precisava ser reidentificado como “Meu” ou “Seu”.”.  
*Objetivo do Acontecimento:* Apresentar o Universo do texto.  
*Circunstância dada que gerou o acontecimento:* A divisão dos bens.  
*Objetivo de Taís:* Reidentificar o que é dela e o que é do ex-marido.  
*Obstáculo de Taís:* Saber o que é de quem.  
*Ação de Taís:* Dividir; Separar; Organizar; Esperar.

#### Nº 2 - Acontecimento: REENCONTRO

*Palavras-chave:* “– Esta pilha aqui é das minhas coisas, essa pilha é das suas coisas, esta caixa é para as coisas que vão fora.”  
*Objetivo do Acontecimento:* Possibilitar um acordo.  
*Circunstância dada que gerou o acontecimento:* A chegada de José Eduardo.  
*Objetivo de Taís:* Mostrar sua organização.  
*Obstáculo de Taís:* O descaso de José Eduardo com a situação.  
*Ação de Taís:* Reencontrar; Mostrar; Discutir; Argumentar.  
*Objetivo de José Eduardo:* Pegar seus pertences.  
*Obstáculo de José Eduardo:* A insistência de Taís em discutir a divisão.  
*Ação de José Eduardo:* Chegar; Observar; Reencontrar; Aceitar.  
(MARTINS, 2011, p. 112).

Aqui não se está citando os acontecimentos principais da história, está se, apenas, mostrando uma forma de análise de um texto, através da análise ativa de Stanislavski. Ele separa os principais momentos da história do roteiro e analisa o objetivo, função, ação e obstáculos do personagem em cada situação.

E, baseado neste exemplo, criou-se um modelo próprio de como seria uma utilização da ficha social em um roteiro para um ator. Será usado aqui neste trabalho, para exemplo, um trecho do roteiro de curta-metragem, João Urbano (2010)<sup>12</sup> de Josias Pereira. Abaixo um trecho deste roteiro onde se tem Urbano como o personagem principal:

#### Perfil Psicológico e Físico dos Personagens

*Urbano* – negro de 25 anos, vive em uma cidade pequena e se muda para Pelotas, maior cidade da região e começa a viver um universo diferente do seu rural. Começa a trabalhar na copiadora de uma faculdade e aprender sobre a vida. Sofre com o choque de realidade que mostra a ele que financeiramente e culturalmente existe uma barreira entre ele e as outras pessoas de sua universidade.

---

<sup>12</sup> Roteiro cedido pelo autor para este trabalho.



*Carlinhos* – branco, entre 35 e 40 anos gordo, adora comer e ficar vendo televisão para que as pessoas possam explicar o mundo para ele. Dono da copiadora que leva seu nome está sempre sujo de óleo tentando consertar as máquinas ou comendo. Pessoa simples e boa. Voz mansa e educada.

*INT – COPIADORA CARLINHOS – DIA*

Imagem de uma carteira de trabalho no balcão  
Vários cortes de passagem de tempo entre Carlinhos e João.

*Carlinhos*  
– Sabe ler?

*Carlinhos*  
– Você vai ter uma hora e meia de almoço.

*Carlinhos*  
– Então, não tem mistério, é só você tirar a cópia que o pessoal pedir. Eles vão pedir a pasta pelo número e é só você entregar.

João só olha

*Carlinhos*  
– E eles escolhem o número.

Urbano só olha

*Carlinhos*  
- Alguma dúvida.

Urbano só olha

*Carlinhos*  
- A máquina é super simples é só apertar abrir aqui e apertar este botão aqui. Bem simples. O tamanho do texto a máquina faz automaticamente.

*Carlinhos*  
– Sempre sorria e na dúvida me chama. Vou lá dormir um pouco no fundo da loja. Fui pro bingo ontem e perdi uma grana. Droga de bingo.

Carlinhos sai e Urbano fica ali parado olhando as pastas.  
Cena de Urbano tentando tirar algumas cópias; no início sai tudo errado e com o tempo vai consertando.  
Passagem de tempo.

*INT – COPIADORA CARLINHOS – DIA*

Urbano parado olhando para os lados quando chega uma pessoa e pede uma pasta e tira algumas xérox.

Ele tira e fica olhando o que está escrito. Entrega à menina

*Urbano*  
– 2 reais

A menina paga e sai.

*Urbano*  
– tchau.

E a menina não responde.



Efeito de passagem de tempo.

*INT – COPIADORA CARLINHOS – DIA*

Urbano olhando a ficha das pastas e tentando entender. Pessoa 02 chega com amigos.

*Pessoa 02*  
– Pasta 32.

*Urbano*  
– Tudo bem? Pasta de psicologia? Deve ser legal né!

Pessoa 02 não diz nada só olha para ele e pega a pasta; entrega a ele.

*Pessoa 02*  
– Uma cópia, por favor.

*Urbano*  
– Parece ser um bom texto, né?

Pessoa 02 finge mexer no celular e João disfarça, entrega a copia a ela. Pessoa 02 pega e sai, ele fica parado olhando.

*Urbano*  
- tchau...

O roteiro de Pereira (2010) possuiu um fundo social que propicia um melhor uso das teorias de Erving Goffman, e por isso foi escolhido para este trabalho.

Tendo como modelo, o exemplo de análise ativa de Laédio já citado anteriormente, somado ao uso da teoria da máscara social de Goffman, elaborou-se então o seguinte esquema analisando o roteiro João Urbano (2010):

*Momento: 2*

*Cenário:* Um negócio de copiadora, ou xérox.

*Situação:* Começa a trabalhar em uma copiadora em uma cidade maior do que a que costumava viver.

*Equipe:* Carlinhos que é o dono da copiadora.

*Fachada:* parecer alguém da cidade local.

Fachada pessoal –

Gênero: masculino.

Característica racial: negro.

Aparência: jovem, estudante.

Maneira: tenta se portar como alguém que já é



da Cidade. E tenta interagir com os outros.

*Informações Destrutivas/Segredo:* ser de uma cidade pequena do interior.

*Comunicação Imprópria:* não.

*Gestos Involuntários:* olha os textos com curiosidade.

*Plateia:* Menina, Pessoa 02.

*Estigma:* ser do interior.

Esse pequeno esquema elaborado é apenas uma sugestão proposta, baseada no exemplo de análise de texto que Laédio mostrou. Portanto, ele carece de aperfeiçoamento. Foram usados nele os termos que Goffman usa, descritos anteriormente.

Aqui, com os termos tirados do teatro que Goffman usa, pontua-se o cenário; a situação foi descrita apenas para ter-se um entendimento melhor do exemplo; localizou-se uma equipe que ajuda na atuação do ator social; descreveu-se sua fachada, seja ela consciente ou não; viu-se o seu segredo que não pode ser revelado sem prejudicar a sua atuação; não se localizou uma comunicação imprópria nesse trecho; mas o personagem possuía gestos involuntários que mesmo parecendo pequenos podem prejudicar sua atuação social; localizou-se uma plateia com os dois clientes que o personagem atendeu e também se identificou um estigma no personagem, o de ser de uma cidade do interior o que pode fazer o personagem ser visto de maneira diferente pelas pessoas dessa nova cidade. O momento descrito no início é uma alternativa ao termo “acontecimento” de Stanislavski, e foi definido como momento 2 a interação de Urbano com o chefe e os clientes antes da interação de Urbano com Daniela (outra personagem da história). Sendo que o momento 1, a título de curiosidade, seria a introdução da história, com Urbano estando na rua, chegando na cidade, ou seja, seria a interação de Urbano com o ambiente da rua e as pessoas daquela sociedade em geral.

### **Considerações Finais**

A direção de atores no cinema sempre teve poucos estudos e teve que ter seu início desbravado por experimentação.

Este trabalho se propôs a estudar uma possibilidade a ser usada na direção de atores. E ao que se pode ver neste trabalho é possível se usar a ficha social de Goffman como método de análise em um texto, como uma ferramenta para facilitar o trabalho do



ator. Mas também se deve considerar, que o trabalho na direção de atores é muito subjetivo e o uso ou não de alguma ferramenta pode variar de pessoa para pessoa e de caso para caso.

Este trabalho não tem como objetivo ser um estudo definitivo sobre a possibilidade do uso da ficha social na direção de atores. Mas pode instigar novos estudos sobre a área com a possibilidade de outros pesquisadores poderem contribuir para essa pesquisa.

## Referências

D'AGOSTINI, Nair. O Método de Análise Ativa de K. Stanislavski como Base Para a Leitura do Texto e da Criação do Espetáculo Pelo Diretor e Ator. São Paulo: USP, 2007. In MARTINS, Laédio José, 2011, p. 104-105. Tese sem publicação.

FARR, ROBERT. M. As Raízes da Psicologia Social Moderna. Rio de Janeiro: Vozes. 2008.

GOFFMAN, Erving. A Representação do Eu na Vida Cotidiana. São Paulo: Vozes, 1985.

GOFFMAN, Erving. Estigma - Notas Sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. Rio de Janeiro: Ltc, 1988.

JOHNSON, Allan G. Dicionário de Sociologia. São Paulo: Jorge Zahar, 1997.

LOPES, Patrícia. Teatro. Brasil Escola. Disponível em: <<http://www.brasile escola.com/artes/teatro.htm>>. Acessado em: 03/02/2013.

LUMET, Sidney. Fazendo Filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, Laédio José, 2011 Análise Ativa: Uma Abordagem do Método das Ações Físicas na Perspectiva do Curso de Direção Teatral da Universidade Federal de Santa Maria/RS. Tese sem publicação.

PEREIRA, Josias. Direção de atores Entrevista: Fátima Toledo. Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL n°3 ano 2012. Disponível em <[http://orson.ufpel.edu.br/content/03/artigos/kane/josias\\_1.pdf](http://orson.ufpel.edu.br/content/03/artigos/kane/josias_1.pdf)>. Acessado em: 02/02/2013.

\_\_\_\_\_. O Herói Cognitivo e a Individualização dos Personagens nos Filmes Americanos. Intercom 2009.

PUDOVKIN, V.I., O ator no cinema. Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1956.

RODRIGUES, A. Estudos em Psicologia Social. Petrópolis: Vozes, 1979.

STANISLAVSKI, Constantin. A Preparação do Ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

\_\_\_\_\_. A Criação de um Papel. Tradução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.