



Direção de atores: Uma aproximação com o percurso gerativo de sentido e a análise ativa¹

Josias PEREIRA²
Vagner de Souza VARGAS³

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS.

RESUMO

Os avanços tecnológicos, o acesso à aquisição e preços atrativos facilitaram o espraiamento da aquisição de equipamentos cinematográficos no Brasil. Nesse sentido, nosso grupo de pesquisas surgiu em 2011, na Universidade Federal de Pelotas, com o objetivo de investigar o Percurso Gerativo de Sentido na preparação de atores para cinema, aliando alguns conceitos teóricos de Greimas, às técnicas de atuação. O objetivo desse artigo é relacionar as propostas de pedagogia para o trabalho do ator, de Constantin Stanislavski e a teoria greimasiana. A decupagem de roteiro e a análise ativa apresentam inúmeros pontos em comum segundo a abordagem que adotamos. A compreensão dos objetivos e funções da personagem em cada cena, auxiliam atores e diretores a encontrarem uma sintonia nas propostas de interpretação cinematográfica, o que poderá auxiliar na obtenção de resultados mais efetivos durante o processo de filmagem.

PALAVRAS-CHAVE: Percurso Gerativo de Sentido; Análise Ativa; Interpretação cinematográfica; Direção de Atores; Preparação de Atores.

Introdução

O cinema surgiu como um avanço tecnológico a partir do século XIX e, desde então, vem passando por mudanças técnicas que contribuem para aperfeiçoamentos de linguagem. O cinema brasileiro também acompanha essas mudanças, mas nada pode ser comparado ao surgimento das câmeras digitais, as DV, na década de 1990, quando um cidadão comum pôde adquirir uma câmera com resolução de 500 linhas⁴ e a possibilidade de exibição desse produto de maneira mais abrangente. Em paralelo a

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Áudio Visual GP Cinema.

² Doutor em Educação, Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL), Universidade Estadual de Londrina, Professor Adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), e-mail: erdfilmes@gmail.com

³ Doutorando em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE), Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Bolsista CAPES, Ator, Licenciado em Teatro, contato: vagnervarg@yahoo.com.br

⁴ Resolução mínima para exibição em TV comercial. A câmera VHS tinha resolução média de 240 linhas.



essas mudanças, a globalização na mesma década, contribuiu para que os preços dos equipamentos fossem acessíveis ao produtor independente⁵.

Além disso, os equipamentos lançados fora do Brasil passaram a não demorar anos para chegar em território nacional, a media era de 3 a 5 anos. Pelo contrario, os computadores de alta velocidade são encontrados no território nacional de forma simples e podem ser utilizados para edição digital atualmente, fato este ainda raro na década anterior. No inicio do novo milênio, surgiram mudanças para o cinema nacional independente, além da produção com câmeras DV e MiniDV, o espaço para exibição aumentou, a criação do site *youtube*, em 2005, *Vimeo*, em 2004, podem ser citados como exemplos que propiciaram o espraiamento dessa produção que ainda permanecia restrita a poucos festivais e cineclubes.

Assim, a produção que era feita por amantes e cinéfilos, passa a ser feita por pessoas comuns. Nesse turbilhão onde um anônimo consegue fazer um filme simples e tem mais de um milhão de espectadores, começam a mudar os rumos e debates do cinema nacional. Aqui, vale a pena lembrar que segundo dados da OCA (Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual), organizado pela ANCINE, o filme nacional com maior bilheteria, em 2014, foi "Até Que a Sorte Nos Separe 2", da produtora Gullane Entretenimento, foi captado com a Lei de renuncia fiscal o total de R\$ 3.461336,50 e obteve 2.930693 de espectadores. Em 20º lugar, o filme "Julio Sumiu", da produtora TV Zero, captou R\$ 2.284835,29, com 144.702 espectadores.

Em um momento em que se pensava que o cinema independente estava completo, surgem vários cineastas independentes. As câmeras DSLR, que filmam em HD e Full HD⁶, o dobro de linhas de resolução das câmeras DV e com uma vantagem a troca de lentes que as câmeras DV não suportam, surgem no mercado com preços mais acessíveis e possibilidades de compra desses equipamentos dentro do território nacional. Assim, se multiplicam o número de pessoas que produzem vídeos e postam nas redes sociais com qualidade de som e áudio até então restritas às produções cinematográficas dos grandes estúdios⁷.

Essa diversidade de produção propiciou o surgimento de, em muitos casos, filmes curta ou longa metragem com uma técnica cinematográfica profissional. Um exemplo é o curta metragem realizado por Josias Pereira, com estudantes da Escola

⁵ Em 1990 a câmera *Betacam* UVW100 com 500 linhas de resolução tinha o preço médio de US\$ 7 000,00 dólares. A câmera DV tinha o preço médio de US\$ 1000,00.

⁶ As DSLR filmam com resolução acima de mil linhas.

⁷ Dados retirados das pesquisas realizadas pela produtora Erd Filmes 2013-2014.



Municipal Independência, na cidade de Pelotas/RS, o curta "BV. Boca Virgem" atingiu, no *Youtube*, mais de 3.0432.855 visualizações⁸. Vários debates são travados sobre a diferença entre os filmes comerciais que custam em média dois milhões de reais e os vídeos independentes que custam geralmente menos de mil reais e consegue o mesmo ou até mais espectadores nos sites de exibição⁹. Todos esses filmes utilizam atores para comunicação com o público alvo, mas como é realizada a direção destes atores?

Porém, apesar dos avanços tecnológicos, alguns aspectos importantes em um filme ainda não estavam bem resolvidos com o auxílio da tecnologia: a narrativa e a interpretação dos atores. O cinema nacional por um tempo foi criticado por utilizar histórias sem sentido ou filmes com teor pornográfico. Atualmente, a crítica aos cineastas independentes é a mesma, aliada ao questionamento da qualidade técnica na interpretação dos atores.

Diretores inexperientes têm dificuldades em lidar atores por ainda não compreenderem os processos criativos desses artistas. Além disso, falhas na formação, sem o estudo de princípios que forneçam subsídios sobre as técnicas de atuação, métodos para compreender a narrativa e o contexto histórico-emotivo de cada personagem, fazem com que esses diretores acabem entregando a responsabilidade da interpretação para os atores resolverem entre si, conforme suas técnicas – as quais, muitas vezes, podem vir apenas de uma formação teatral – ou fornecem direcionamentos de atuação que se revertem em resultados cênicos inadequados a uma obra cinematográfica. Por outro lado, diretores que já atuam no mercado comercial, com Leis de fomento pagando suas produções e/ou com estúdios e grandes empresas lhe fornecendo suporte financeiro aos seus filmes, costumam contratar profissionais que dominam as técnicas de interpretação para atores em cinema, para que se dediquem a preparar seu elenco ao filme que será realizado. Mas, será que essa realidade somente é possível quando se está trabalhando em uma grande produção cinematográfica, com muito investimento financeiro no projeto que se está desenvolvendo?

Nesse sentido, nos últimos 3 anos, nossa pesquisa vem apresentando uma proposta teórica/prática para dirigir os atores com ênfase na interpretação do roteiro, compreendendo o que ele se propõe a dizer, a função de cada personagem ali presente, o contexto de cada uma dentro daquela história e sobre como a narrativa contribui para esse roteiro realmente dizer o que pretende. Para isso, tomamos por base algumas

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=kObVtGqf4Xw>

⁹ Dados do *youtube Analytics*.



teorias da semiótica como mote fomentador de embasamento como apresentado nos artigos “A Decupagem de Direção: Gênese e Limitações Artísticas”, no XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, em 2011; “O Percurso Gerativo de Sentido e a Produção Audiovisual: uma forma alternativa de pensar a direção cinematográfica”, no XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, em 2012; “A Semiótica Greimasiana e a Comunicação na Produção de um Audiovisual”, no XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, em 2014; “Percurso gerativo de sentido no filme curta-metragem ‘Débora’: da teoria à prática”, no XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, em 2014.

Vários livros foram lançados nestes últimos 15 anos para contribuir com essa questão. Porém, esses livros sempre usam como base teorias de teatro, já que a maior parte dos atores têm a sua formação advinda desta área do conhecimento. Dentre esses livros, destacamos *Direção de atores* (GERBASE, 2003), *Astros e estrelas do cinema brasileiro* (NETO, 2010), *Grandes astros do cinema - Filmografia de atores* (LOPES, 2005) e *O ator de cinema* (NACACHE, 2005).

Muito embora existam escolas que se dedicam ao ensino das técnicas de atuação para o cinema, a maior parte dos referenciais técnicos dos atores, assim como sua formação é embasada nas técnicas de teatro. Em nossa pesquisa, desejamos apresentar uma possibilidade de interlocução com outra área do conhecimento que possa contribuir para a união da técnica (decupagem do roteiro), com a prática de atuação dos atores e acreditamos que esse interstício possa ser feito pela semiótica *greimasiana*.

O Percurso Gerativo de Sentido (PGS), uma das teorias de Greimas, tem sido utilizado como recurso para decupagem de roteiro e organização sistemática da preparação de atores para o trabalho em cinema, conforme detalhamos no artigo "Percurso gerativo de sentido no filme curta-metragem ‘Débora’: da teoria à prática" apresentado no XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, em 2014. Porém, apesar da semiótica *greimasiana* colaborar para a concepção desse percurso, ela, por si só não fornece subsídios que venham ao encontro dos princípios e técnicas utilizadas pelos atores para a criação de seus personagens e sobre como desenvolver sua atuação no cinema.

Apesar disso, sua adaptação pode fornecer alguns pontos de encontros com teorias e práticas das técnicas de atuação, mesmo que elas estejam baseadas e direcionadas para o trabalho teatral. Sendo assim, o objetivo desse trabalho é apresentar algumas relações entre a proposta do Percurso Gerativo de Sentido (PGS) e alguns dos



princípios estabelecidos por Konstantin Stanislavski para a preparação de atores e a criação de um papel.

O Percurso Gerativo de Sentido na Preparação de Atores e o grupo de pesquisas da Universidade Federal de Pelotas

O roteiro é a ação comum com a qual o diretor e o ator vão trabalhar. Pela nossa experiência prática, percebemos que é justamente na interpretação que o diretor faz do roteiro e que o ator faz do mesmo roteiro que nascem as diferenças e pontos de vistas divergentes do mesmo filme. O ator se foca mais na narrativa e no contexto de sua personagem, enquanto o diretor costuma estar mais centrado na técnica cinematográfica, ou seja, se o filme terá bons enquadramentos, planos, fotografia, som, ou interessante visualmente, o que, por um lado, perde a perspectiva de criar um filme que narre a história com ajuda do ator sobre os elementos que dão vida às personagens, no que se refere à atuação.

Neste ponto, o PGS ajuda atores e diretores a entenderem o roteiro (significante) e, com essa base, criarem a significação (direção de atores) para que o público possa perceber, então, o significado (compreenda e interiorize os signos apresentados no filme). Mas, afinal, o que é o Percurso Gerativo de Sentido (PGS)? Bem, podemos resumir como uma ciência nova, que analisa as trocas simbólicas que temos com o meio, e o mesmo acontece com os personagens que, *a priori*, vivem a realidade do filme, a realidade fílmica. Segundo Barros (2005), o texto pode ser analisado tanto da forma oral, escrito, visual e gestual.

Um texto define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um ‘todo de sentido’, como objeto de comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário (BARROS, 2005, p.7).

Para Greimas, o texto é um todo de significações e uma das ações principais do mesmo são as relações existentes entre as unidades do texto responsável pelo seu sentido, pois é justamente esse sentido que vai contribuir na narrativa do filme. Essa relação é sentida na significação, no dialogo ou ações entre os personagens, verbais e não verbais. Nesse sentido, o que é significação?

Segundo Greimas (1972), a significação é a junção que o espectador faz do signo apresentado, ou seja, o signo é a junção significante e da significação. Significante é a parte escrita - que no audiovisual é o roteiro - já o significado, é como o público interpreta o significante. Assim, a significação é a ação que une o significante do



significado, e no audiovisual seria como se o diretor e o ator criassem uma forma que possibilitaria ao espectador compreender as ações.

O Percurso Gerativo tenta analisar a narrativa que vai estar no texto. Para Greimas (1972), em um texto teremos sempre um sujeito que parte em busca de objetos de Valor e a função do diretor é narrar como essa ação acontece. O PGS possibilita ao leitor a compreensão global do texto analisado, diminuindo a subjetividade que se tem ao ler o texto e as diversas interpretações possíveis. Como o cinema é um trabalho em equipe, com profissionais executando suas atividades em diversas áreas, quanto menos subjetividades e aberturas para interpretações das execuções de atividades técnicas diante do roteiro a equipe tiver, melhor será o entendimento e o trabalho dentro do *set* de filmagem. No que se refere ao trabalho do ator e do diretor, é fundamental que compreendam o que o texto (roteiro) pretende dizer e que encontrem uma sintonia nos objetivos que traçarão para contar essa história.

Qual a função de cada nível?

De acordo com Fiorin (1989), o nível fundamental abriga categorias semânticas que estão na base de construção de um texto. Dia e noite, amor e ódio etc, é onde encontramos a oposição semiótica. Segundo Barros (2005, p. 09), o nível narrativo é o responsável pela organização da narrativa “através do ponto de vista de um sujeito”. Essas são as mudanças que o personagem pode realizar ao longo do tempo. Nesse nível, a sintaxe da narrativa é composta por enunciados de estado e de fazer. Surge a relação sujeito-objeto e, nesta relação, o sujeito pode ter o objeto (conjunção) ou o sujeito pode não ter o objeto (disjunção) e toda a sua construção dentro do texto vai depender de sua conjunção ou disjunção com o objeto. Assim, podemos conceber a narrativa como sendo o sujeito percorrendo um enunciado de estado ou de fazer até o final como informa (FIORIN, 1989).

Sujeito – (**relação**) – Objeto

Sujeito percorre objeto de desejo

Geralmente, em um roteiro, o personagem principal só realiza a ação dependendo de sua relação com esse objeto. Para isso o sujeito pode manipular ou ser manipulado, pode viver ou querer ser feliz ou ele sonha e conquista o objeto, pois acha que deve ser feliz. O plano narrativo surge da relação sujeito-objeto. Porém, o sujeito pode viver mais de um plano narrativo, por isso a importância de discriminar o plano



narrativo e a sua importância na cena para o ator, pois o objeto de desejo pode mudar ¹⁰. Por exemplo, podemos pensar em uma cena onde o pai está na sala de espera do hospital, esperando notícias do filho que sofreu um acidente de moto. Ele está em disjunção com a felicidade em função do acidente (não tem felicidade). No plano narrativo 1, podemos colocar como desejo maior, naquele momento, ter notícias sobre o filho. Ele vê as pessoas fumando pensa em pedir um cigarro e desiste, naquele momento já apareceu o Plano narrativo 2, no qual o pai, nesse instante, deseja o cigarro e pensa em estratégias para consegui-lo. O pai vê um fumante e conversa com ele sobre a demora do atendimento e no meio da conversa fala que está nervoso e pede um cigarro para o seu interlocutor que entrega o cigarro. Perceba que os dois planos narrativos convivem em uma mesma ação, porém a personagem a cada momento vive uma delas, pois é movido em função do seu desejo de conseguir o objeto informação do filho ou obter o cigarro. A ação e modos de ser da personagem vão depender de seu plano narrativo emergente.

No nível narrativo surgem enunciados de estado: manipulação, competência, performance e sanção. Na manipulação, um sujeito age sobre o outro para levá-lo a um querer e/ou dever fazer. Na competência, uma transformação é realizada por um sujeito que é dotado de um poder fazer e/ou saber. A performance é a fase em que as transformações ocorrem, ou seja, há passagem de um estado a outro, ou a competência do sujeito é melhorada para conseguir o seu objeto. Já a sanção é o momento onde há constatação de que a performance se realizou ou não (FIORIN, 2008).

No exemplo que fornecemos anteriormente, o pai não teve competência – segundo o conceito que estamos abordando - em obter a informação sobre o filho, porém conseguiu manipular – no sentido de conseguir o que desejava - o outro sujeito para conseguir o seu objeto, no caso o cigarro. Nesse sentido, a performance foi potencializada em função do espaço onde ocorria, ou seja, a sala de espera, pois se a mesma situação ocorresse na rua, o pai poderia não conseguir o cigarro apenas puxando papo. Para a performance se realizar, são necessárias algumas competências do sujeito como: o querer, o dever, o saber e o poder fazer.

Segundo Bertrand (2003, p. 11), “O objeto da semiótica é o sentido”. Em uma obra audiovisual, o sentido é dado por vários elementos, dentre eles, a fala. Na semiótica, a

¹⁰ Algumas anotações, como mudança de desejo na narrativa, fazem parte de nossa pesquisa de Pós Doutorado, na Universidade Estadual de Londrina, no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - PPGEL (2015), <http://www.uel.br/cch/ppgel/>



fala se processa através da enunciação, que pode ser entendida como a materialidade entre a língua e a fala. Assim, segundo Santaella (1983), podemos conceber semiótica como:

A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido (SANTANELLA, 1983, p.13).

Uma tentativa de usar o percurso gerativo de sentido na direção de atores, se dá pela necessidade de associarmos uma teoria de outra área para a prática de direção cinematográfica. Nos trabalhos que realizamos em nosso grupo de pesquisa, consideramos que outros pesquisadores podem partir de nossas premissas para desenvolverem pesquisas sobre a direção de atores que se foquem e proponham técnicas específicas para a formação de atores para a atuação no mercado cinematográfico.

Em 2011, foi criado o grupo de pesquisa "Percurso Gerativo de Sentido na Direção de Atores", na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) para analisar na prática como poderia funcionar essa análise. O grupo era composto por alunos do curso de Teatro da UFPEL e do curso de Cinema e Audiovisual da mesma universidade. Convidamos para participar do grupo profissionais da área do audiovisual e atores da cidade. Preferimos organizar assim a composição, pois nossa preocupação era com o uso desta teoria na direção de atores na prática audiovisual de um diretor na sua relação com os atores. Defendemos a tese de que o ator é o sujeito no interior da totalidade, pois vive os papéis temáticos firmados como vetores estilísticos na produção do sentido pra determinado público alvo. Adaptamos uma visão de Zilberberg (2011) de que o sensível rege o inteligível, ou seja, primeiro o público vê e sente (emocionalmente) depois analisa o que foi visto de forma intelectual. Segundo Greimas (2002, p.232), “podendo todo objeto semiótico ser definido segundo o modo de sua produção”. Se o diretor audiovisual interfere no ato da criação do ator na enunciação é também o responsável pelo objeto semiótico que vai ser analisado.

A preparação do ator

O percurso gerativo de sentido, apesar de ter conceito e proposta estruturados dentro de uma perspectiva objetiva, pode apresentar subsídios que venham ao encontro das propostas de Constantin Stanislavski para a preparação dos atores ao seu ofício. No caso do autor russo, as técnicas foram desenvolvidas tendo em vista o trabalho dos atores em teatro. Porém, alguns elementos dessas propostas pedagógicas podem ser



aplicados para quaisquer linguagens por onde os atores desejem desenvolver os seus trabalhos. Acima de tudo, Stanislavski propunha uma metodologia para auxiliar os atores em como assimilar, da melhor maneira possível, os subsídios contidos no texto onde se passa a história de suas personagens e a proposta que o diretor desejava com aquela encenação.

Nesse sentido, na obra *A Preparação do Ator*, Stanislavski (2014) descreve uma série de atividades que indicam perspectivas de como o ator pode se preparar para o momento da atuação. Com o objetivo de que os atores compreendessem de maneira efetiva cada passagem do texto e os motivos que levaram suas personagens a estarem ali naquele momento, Stanislavski (2014) propunha que os atores deveriam:

Descobrir o nome mais adequado para a unidade, um nome que caracterize a sua essência interior. [...] O nome certo que cristaliza a essência de uma unidade, descobre o seu objetivo fundamental (STANISLAVSKI, 2014, p. 159).

Dentro dessa perspectiva, o autor propõe algo semelhante ao que efetuamos no percurso gerativo de sentido, ao decuparmos as falas das personagens, descobrindo os planos narrativos. Inicialmente, Stanislavski (2014) propõe que se dê um nome para essas unidades com o intuito de que o acionamento ao todo de conceitos e referenciais relativos a cada plano, possa ser acessado rapidamente por meio de uma palavra. Porém, todo o restante também deve ser criado. Nesse sentido, Stanislavski (2014) refere que os atores devam criar substantivos e verbos que resumam aquele determinado momento em que a personagem se encontra na história, ressaltando que:

Substantivo evoca um conceito intelectual de um estado de espírito, uma forma, um fenômeno, mas só pode definir o que é apresentado por uma imagem, sem indicar movimento e ação. Cada objetivo deve trazer dentro de si a semente da ação. [...] Durante todo esse intercâmbio, os verbos provocam pensamentos e sentimentos que, por sua vez, são provocações à ação (STANISLAVSKI, 2014, p. 163).

O acionamento de contextos por meio de resumos em substantivos e verbos para cada momento da personagem pressupõe um todo contextual que o ator, juntamente com o diretor, discutem e criam a partir do texto dramático-literário e que necessitam ser rapidamente acionados pelos atores quando no momento da atuação. Portanto, é essencial que esse processo tenha o poder de atrair e emocionar o ator. De modo semelhante, nos planos narrativos, do percurso gerativo de sentido, também podemos criar subsídios de acesso rápido ao imaginário que o ator cria para o acesso às emoções da personagem em cada momento da cena.



Ao decuparmos os planos narrativos, explorando as motivações e enunciados de estado da personagem, também estamos aprofundando o conhecimento sobre o universo das personagens e as suas funções na obra que está sendo contada. Esse processo auxilia tanto ator, quanto diretor a melhor compreenderem cada nuance das personagens, assim como de atingirem uma sintonia sobre qual abordagem será levada à cena. Sobre esse aspecto, Stanislavski (2014) refere que:

O ator toma os pensamentos contidos nas falas do papel e chega a uma concepção do que eles significam. Essa concepção, por sua vez, leva-lo-á a formar uma opinião sobre eles, que, correspondentemente, afetará seus sentimentos e sua vontade (STANISLAVSKI, 2014, p. 294).

Todos esses procedimentos não se relacionam apenas às ações em cena, às movimentações, eles também envolvem os percursos emotivos que a personagem desenvolve ao longo da história. Apesar de ser um momento analítico intenso sobre o roteiro que será filmado, atores e diretores, ao mergulharem na compreensão do que cada momento tanto da história como dos aspectos psicológicos e físicos da personagem estão passando, podem, inclusive pensar em alternativas para enfatizar esses aspectos, como por exemplo, opções de planos, enquadramentos, movimentações de câmera e etc.

O que também pode auxiliar ao ator a criar elementos que potencializem o seu trabalho tendo em vista de que, para aquela situação, a ênfase que o diretor dará será de determinada maneira, devendo adaptar a sua atuação para o que a lente da câmera for apresentar ao espectador. Com relação a esse processo, Stanislavski (2014) refere que:

Só quando alcança uma compreensão mais profunda do papel e concebe seu objetivo fundamental é que, pouco a pouco, vai emergindo uma linha, que forma um todo contínuo. Então, temos o direito de dizer que o trabalho do ator começou (STANISLAVSKI, 2014, p. 300).

As propostas pedagógicas de Stanislavski foram criadas para o trabalho dos atores em teatro. Entretanto, por se tratarem de aspectos relativos ao processo de criação desenvolvido por atores, o fato das origens terem uma base teatral não determina a exclusividade dessas propostas ao trabalho nos palcos. Mas, até os dias de hoje, a adaptação dos contextos técnicos entre a linguagem teatral e a cinematográfica parece ser o grande dilema técnico no trabalho dos atores que transitam entre as duas linguagens.

A criação de um papel

O percurso gerativo de sentido adaptado para a proposta cinematográfica faz um recorte da teoria cognitiva que utilizamos aqui com o objetivo de, ao aprofundarmos a



leitura e interpretação do roteiro, fornecermos subsídios mais específicos esclarecedores das dúvidas que possam vir a surgir ao lermos tal texto. Além disso, esse processo também permite que a equipe esteja trabalhando em sintonia para que todos os profissionais envolvidos no filme desenvolvam seus trabalhos em harmonia à proposta que se está desejando transformar em obra cinematográfica.

Por esses motivos, o diretor precisa estar seguro de que o elenco de seu filme compreendeu as mensagens que ele pretende contar por meio da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, assim como as abordagens do Percurso Gerativo de Sentido propõem, Stanislavski (2012), ao escrever sobre o processo que os atores devem desenvolver antes de irem para a cena propriamente dita, pondera que:

Pela análise, o ator passa a conhecer melhor o seu papel. [...] Como num trabalho de restauração, a análise calcula o todo, fazendo viver vários dos seus segmentos. [...] A análise feita pelo artista é muito diferente da que faz o estudioso ou o crítico. Se o resultado de uma análise erudita é o *pensamento*, o de uma análise artística é o *sentimento*. [...] O objetivo da análise deve ser o de estudar detalhadamente e preparar *circunstâncias* determinadas. [...] De modo que, por meio delas, numa fase ulterior do processo de criação, as emoções do ator já sejam instintivamente sinceras e seus sentimentos fiéis à vida (STANISLAVSKI, 2012, p. 26-27).

A metodologia proposta pelo PGS na direção de atores vem ao encontro desses aspectos, uma vez que centra suas análises na busca pelas significações de cada plano narrativo, em cada momento vivenciado pela personagem do roteiro. Stanislavski (2012) refere que os personagens têm muitos planos por onde fluem a sua vida. Dentre os quais, podemos destacar o *plano externo*, onde se processa o enredo, os acontecimentos da história; já no *plano da situação social*, compreendemos a classe social, etnia, aspectos de constituição histórico-cultural e etc...; também podemos referir o *plano literário* com suas ideias, estilos e escolas. Além desses, há, ainda, o *plano estético*, onde entram os referenciais estéticos que permeiam a concepção do autor da obra (texto, peça de teatro, roteiro do filme), do encenador, da proposta de trabalho e, inclusive, dos referenciais de formação artística do ator. No *plano psicológico* são abordados aspectos da ação interior, os sentimento, o emocional. O *plano físico* se refere às ações físicas e seus objetivos. Mas, apesar de todos esses planos, existe o *plano dos sentimentos criadores pessoais* que pertencem ao ator e a maneira como ele opera a interlocução de todos esses planos para criar a sua personagem.

Por mais que o detalhamento desses aspectos e etapas analíticas tanto da personagem, quanto da história a ser contada pareça por deveras exaustiva e demorada, a separação desses planos e etapas é apresentado assim por uma questão didático-



textual, uma vez que eles se processam de maneira simultânea. No entanto, se faz necessário ressaltar a existência desses e tantos outros elementos para que, ao aprofundarmos a análise de um roteiro, possamos dispor de subsídios vários e ricos para fornecer aos atores possibilidade de que construam partituras para cada momento das suas personagens. Sobre esse assunto, Stanislavski (2012, p.83) refere que essas partituras para um papel devam “Compor-se de objetivos físicos e objetivos psicológicos. [...] Nem tudo aquilo de que nosso coração está repleto pode ser comunicado por palavras”.

Ao ressaltar esse aspecto, Stanislavski (2012) também fornece subsídios para que atores e diretor possam pensar em quais subtextos também desejam abordar nas falas das personagens. O processo de análise e desenvolvimento desses aspectos pode ser desenvolvido ao longo do PGS, conforme vai aprofundando a análise dos planos narrativos. Nesse sentido, o método da Análise Ativa, proposto por Stanislavski (2012) tem uma abordagem que permite a cooperação no trabalho entre ator e diretor. Segundo esse autor, a Análise Ativa é uma abordagem que desempenhamos ao analisarmos a estrutura do texto por meio da ação, nos levando a descobrir as possíveis situações que estão por trás das palavras.

Na análise ativa, ator e diretor devem subdividir o texto em partes, observando os acontecimentos iniciais que conduzirão à problemática abordada na obra em questão, o acontecimento fundamental, relacionado a uma circunstância que provoca o desenvolvimento dos fatos dessa história, assim como o acontecimento central, relacionado ao clímax da história e ao desfecho, ou acontecimento final propiciam uma compreensão abrangente do roteiro que será filmado. O conceito de *super objetivo*, proposto por Stanislavski (2012), guiará diretor e ator a compreenderem a evolução dramática da personagem. A Análise Ativa permite acessar a integralidade psicofísica do ator para ser utilizada na cena. Por meio dessa ordenação dramática, o ator tem a possibilidade de ir compreendendo o desenrolar dos fatos relacionados a sua personagem naquela história.

O primeiro passo da Análise Ativa é dividir o texto em partes menores ou acontecimentos, assim como os procedimentos desenvolvidos no percurso gerativo de sentido. Para cada acontecimento, se divide os momentos iniciais, fundamentais, centrais e finais. Em cada um deles são identificados os personagens ali envolvidos, suas ações, objetivos imediatos, sua contra ação. Cada acontecimento é analisado em separado e tem um caráter objetivo e subjetivo. Nesse sentido, são as propostas do



diretor em como contar essa história e a colaboração do ator nesse processo que vão tecer a trama de ligação psico-emotiva desses fatos para que o ator possa compreender o universo emocional desta *persona* que ele está criando e, assim, poder vir a desenvolver o seu trabalho em consonância com o que o diretor deseja contar nessa obra. Com isso, o ator pode criar partituras de ações e emoções que devem ser trabalhadas em cada acontecimento identificado no roteiro.

Considerações finais

Ao longo desse texto, pudemos observar os pontos em comum da adaptação, proveniente de um recorte nas teorias de Greimas sobre o Percorso Gerativo de Sentido para a direção de atores em cinema e as propostas de pedagogia para o trabalho do ator, sistematizadas por Constantin Stanislavski. O encontro das duas abordagens permite ao diretor trabalhar em sintonia com o seu elenco, desenvolvendo uma concepção tanto do ponto de vista da história do roteiro como um todo, quanto do desempenho da interpretação que cada ator dará ao seu personagem na cena.

Esses procedimentos permitem que todos os profissionais envolvidos na criação da obra cinematográfica possam compreender a proposta que será desenvolvida sem divergências e dúvidas sobre a concepção do trabalho. Apesar disso, essa nos parece ser uma primeira e importante etapa do trabalho entre diretores e atores ao longo do processo de filmagem. No entanto, cabe ainda aprofundarmos o desenvolvimento de técnicas que possibilitem aos atores com formação em técnicas de atuação teatral, conseguirem efetuar as devidas adaptações técnicas para a atuação em produções cinematográficas.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/USP, 2005.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru/SP: EDUSC, 2003.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 1989.
- FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.
- GERBASE, Carlos. *Cinema: Direção de Atores*. 1. ed. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2003.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.



- LOPES, Paulo Silva. *Grandes Astros do Cinema* -. Ed Age, 2005
- NACACHE, Jacqueline. *O ator de cinema*, São Paulo/SP: Texto & Grafia, 2005
- NETO, Antonio Leão da Silva. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro/RJ: Imprensa Oficial, 2010.
- PEREIRA, Josias; CARVALHO, Monique; MALASPINA, Arthur. *O Percurso Gerativo de Sentido e a Produção Audiovisual: uma forma alternativa de pensar a direção cinematográfica*. XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2012.
- PEREIRA, Josias; VARGAS, Vagner. *Percurso Gerativo de Sentido no Filme Curta-Metragem “Débora”: da Teoria à Prática*. XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2014.
- PEREIRA, Josias; PRADO, Thiago. *A Decupagem de Direção: Gênese e Limitações Artísticas*. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2011.
- PEREIRA, Josias; SILVA, Vinicius; BORGES, Rodrigo. *A Semiótica Greimasiana e a Comunicação na Produção de um Audiovisual*. XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, em 2014.
- SANTAELLA, L. *O que é Semiótica*. São Paulo/SP: Brasiliense, 1983.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. 17ª Edição. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2012.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. 32ª Edição. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2014.
- ZILBERBERG, C. *Elementos da gramática tensiva*. Trad. Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.