

O DIRETOR E A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM FÍLMICO: UMA REFLEXÃO

VALÉRIO, Ana¹
SIRINO, Salete Paulina Machado²

Faculdade de Artes do Paraná

Resumo

Neste estudo objetiva-se a análise da influência do diretor sobre o processo de construção do personagem cinematográfico, que é executado pelo ator, bem como a consonância da exteriorização do personagem com a expectativa do conceito estético elaborado ao filme pelo diretor.

Palavras- chave: Diretor. Ator. Cinema.

Abstract

The objective of this study is analyzing the director's influence on the construction process of the cinematographic character, which is executed by the actor, as well as the consonance of the exteriorization of the character with the expectation from the aesthetic concept labored to the film by the director.

Key words: Director. Actor. Cinema.

Ao se estudar cinema, constata-se que, em geral, a escolha do ator para determinado personagem é de responsabilidade do diretor, sendo este diretor o autor do roteiro ou não. O diretor será responsável por conceber o discurso fílmico e, por consequência, o viés da interpretação de cada personagem. Bresson (2005) afirmava que o filme é a execução final do que estava na cabeça do diretor o tempo todo, assim como uma pintura é o resultado final de uma imagem que estava na mente do artista.

¹ Graduada em Comunicação Social na Universidade Paranaense/UNIPAR, atriz profissional pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos Em Espetáculos de Diversões/ SATED, Pós graduada em Cinema na Faculdade de Artes do Paraná. eusouanavalerio@gmail.com

² Doutoranda e Mestre em Letras (UNIOESTE), Mestre em Educação (UEPG), Especialista em Cinema e Vídeo (FAP). Professora Assistente e Coordenadora do Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Cinema, com ênfase em Produção, da UNESPAR/FAP.

Levando isso em consideração, segue-se um estudo sobre a relação do diretor com o ator, admitindo-se que este é a pessoa física cujo trabalho vai materializar a pessoa imaginária chamada personagem, que nasceu na mente do autor, e foi abstraída pela mente do diretor. Sob essa perspectiva, indaga-se a influência direta ou indireta do diretor na construção do personagem fílmico.

Pôde-se observar de forma parcial que cada um dos membros envolvidos na produção de um filme tem uma função específica cujo resultado tem o objetivo de contribuir para o resultado final do filme. Nesse contexto, serão observadas e analisadas as funções primordiais de um dos objetos de visualização desse estudo, sob o seu próprio ponto de vista. O diretor.

Eis a perspectiva do diretor Gerbase (2010):

Diretor – responde a qualquer pergunta do elenco ou da equipe que esteja relacionada diretamente com a interpretação. Como comandante supremo do set, é responsável pelo ritmo e pelo bom andamento dos trabalhos. Como autor do filme, tomará todas as decisões relativas ao desempenho dos atores. (GERBASE, 2010, p. 81).

Adotando a visão de Gerbase (2010), pode-se constatar que a função do diretor é pluralizada. Ou seja, ele é responsável por funções múltiplas, em diversos níveis de categoria dentro do filme, seja ele em relação aos atores ou aos profissionais envolvidos de alguma forma com o trabalho de interpretação.

Nessa mesma linha, Mamet (2011) se aprofunda:

A função do diretor é elaborar a seqüência de planos a partir do roteiro. O trabalho no set de filmagem não é nada. No set de filmagem, só se precisa ficar acordado, seguir o planejamento, ajudar os atores a serem simples e manter o senso de humor. (MAMET, 2011, p. 24).

Esse parecer de Mamet (2011) revela de maneira mais concisa o que está por trás das atividades objetivas do diretor, em relação aos atores, ao diretor de fotografia, ao figurinista, ao maquiador, ao montador ou editor, e a outras diversas funções em um filme; orquestrar, dirigir os elementos de forma que eles se harmonizem a fim de que o resultado persiga a fidelidade ao vislumbre mental do diretor. Bresson (2005, p. 55) complementa. “Seu filme deve se parecer com aquele que você vê fechando os olhos. Você deve ser capaz a cada instante de vê-lo e de ouvi-lo por inteiro”.

Por isso, com o respaldo de Bresson e de Mamet, o diretor se apresenta como o cérebro que coordena as funções dos diversos membros na produção fílmica, em função do seu discurso fílmico previamente construído.

Já em relação ao ator, ainda sob a perspectiva de Bresson (2005, p. 72), as imagens mentais do diretor devem ser percebidas pelos atores da forma e no tempo que aquele julgar necessário. “Seu filme começa quando suas vontades secretas passam diretamente a seus modelos”. (BRESSON, 2005, p. 72). Desta forma, eles executarão o trabalho harmonicamente conforme foi visualizado pelo diretor.

A despeito dos empecilhos práticos no relacionamento entre o ator e o diretor, o que pode dificultar a acepção dos objetivos deste por parte daquele, para Mamet (2011), o maior desafio do diretor é a elaboração da sequência de planos, pois como ele já declarou, é a justaposição destes planos que vão contar a história. Porém, o depoimento dos diretores demonstra a complexidade do processo.

Como vemos, Gerbase (2010, p. 78) aponta para um obstáculo em potencial na execução plena do filme: “Um diretor indeciso, inseguro, que não sabe o que dizer aos seus atores e deixa que eles mesmos resolvam suas interpretações, preocupando-se apenas com questões técnicas é, no mínimo, um profissional incompleto.” (GERBASE, 2010, p. 78) Afinal, considerando a perspectiva dos diretores supracitados que apontam o diretor como o cérebro da produção fílmica, é evidente que se este não sabe o que quer de sua equipe, o resultado pela falta de comandos claros é a inércia.

Gerbase (2010) ressalta que são recorrentes diretores inseguros que não sabem o que querem.

Cabe ao diretor ajudar o ator a analisar cuidadosamente as circunstâncias propostas pelo autor do roteiro – as peripécias do enredo, a época retratada, ao local a ação, o tipo e o grau de importância dos relacionamentos humanos presentes na história - e, a partir daí, criar uma vida pregressa para o personagem, o que fará aflorar a lógica comportamental desejada, tanto para a sua correta inserção no todo dramático da obra quanto nos detalhes de cada momento da trama. (GERBASE, 2010, p. 46).

Por isso também, Mamet (2011) tinha consciência de que se o diretor soubesse o que ele mesmo queria, saberia lidar com simplicidade ao trabalho dentro do *set* de filmagem, em relação ao elenco. Pois ele viria a ação de um ator e saberia

identificar imediatamente se isso destoaria ou não da visão que ele tem sobre o personagem, e sobre a cena em relação ao filme.

Sob a luz de tais fatos, temos em foco a problemática em relação à influência do diretor na construção do personagem fílmico. O fato é que, em alguns casos, o personagem não foi pré-concebido pelo diretor. Nesses casos, o ator provavelmente ficará com a responsabilidade integral sobre o papel, e será exigido dele, através do método da tentativa e do erro, uma concepção extraordinária de um personagem que no caso, nunca foi esperado ou vislumbrado pelo diretor. Que na prática, é uma auto-direção. “O ator não é obrigado a ‘saber morrer’. O diretor tem a obrigação de estudar o tipo de morte ou ferimento que deseja encenar”. (GERBASE, 2010, p. 86) Assim, o ator estará desempenhando uma função que é do diretor.

É evidentemente difícil para um leigo espectador perceber se o insucesso eminente de um papel – um personagem que segundo a concepção popular foi mal-representado – é responsabilidade do ator ou do diretor. Por isso, muitos atores dirigidos por diretores da categoria supracitada acabam por ser taxados como maus atores, enquanto o verdadeiro responsável, o diretor, fica oculto.

De acordo com Gerbase (2010), a melhor maneira de se comunicar com o corpo de atores é pessoalmente:

Não acredito que alguém possa se comunicar melhor com um ator ou uma atriz usando apenas a sua voz do que usando sua voz, seus olhos, seus gestos, sua presença orgânica. Acredito que o melhor lugar para um diretor é ao lado da câmara, de pé, pronto para olhar nos olhos de seus atores no final de cada tomada e dar-lhes o apoio que precisam. Lá, na cabaninha do *vídeo assist*, sentado, o diretor fica protegido. Mas dirigir filmes é um exercício permanente de exposição e de coragem. O capitão deve ficar ao lado de seus soldados. (GERBASE, 2010, p. 95).

Essa realidade aumenta quando é lembrado de que o diretor lida com atores, e que o instrumento de trabalho do ator é o corpo e a voz. Portanto, a comunicação corporal, a qual eles usam no seu dia-a-dia, acaba por ser mais efetiva do que o simples ponto auditivo, como respalda Gerbase (2010).

No outro extremo da situação, o equívoco do diretor pode se manifestar através do contato obsessivo com o elenco que, contrariamente, é improdutivo. Porque o diretor acaba por ser ignorante quanto às metodologias de resolução de problemas, a fim de que o trabalho esteja conforme o seu vislumbre. Gerbase (2010) também compartilha dessa visão em relação à direção.

Por outro lado, um diretor orgulhoso e pedante, que ao falar (e muito) com os atores demonstra total ignorância de métodos e estratégias para resolver problemas de atuação dramática, ficando irritado quando as interpretações não estão de acordo com “sua visão”, é muito pior. Ele não vai aprender nada, porque é orgulhoso demais para admitir que não sabe. (GERBASE, 2010, p. 68).

Se de um lado existem diretores cujos métodos filmográficos não harmonizam a obra tecnicamente, de outro lado existem diretores cujos métodos cumprem os seus objetivos trazendo unidade ao trabalho e à equipe.

Por exemplo, pode-se citar Bresson (2005). A sua maneira de lidar com os seus modelos era peculiar. Diferenciando-se de técnicas cênicas derivadas diretamente do teatro – evitando inclusive o termo “ator”, como observado a obra e a metodologia desse diretor revelam que ele perseguia um hiper-realismo no resultado final de sua obra – que segundo ele só estaria completa não na película, mas na mente do espectador – e inclusive no processo de composição do seu trabalho fílmico.

Bresson (2005, p. 55) observa: “Suprima radicalmente as intenções nos seus modelos.” Era isso que ele dizia a si mesmo, segundo as suas notas. Ele produzia as suas filmagens com a mesma naturalidade com que as coisas aconteciam no dia-a-dia, sem querer torná-las mais expressivas do que elas são. E tudo o que passasse disso, era inutilizável, dizia Bresson (2005).

A seus modelos: “Não pensem o que vocês dizem, não pensem o que vocês fazem”. E também: “Não pensem *no* que vocês dizem, não pensem *no* que vocês fazem.” (BRESSION, 2005, p. 47). Ele agia dessa maneira porque defendia que no dia-a-dia, você não racionaliza as suas ações, ao passo que a grande maioria delas são automáticas e robóticas. Logo, captar um filme sem respeitar essa premissa era simplesmente não-natural.

Bresson (2005) trabalhava dessa maneira, pois seus objetivos eram muito mais reflexivos e buscavam a profundidade, do que a captação de belas imagens. O diretor deixa implícito em sua obra que ele buscava tocar o âmago da pessoa. Por isso, a expressividade corporal em amplidão, adornada de técnicas e processos mentais, bloqueavam que o espectador fosse tocado no seu âmago. Pois o espectador ficaria meramente entretido com as técnicas. “O vaivém do personagem

diante de sua natureza”. (BRESSION, 2005, p. 59) O vaivém obriga o público a procurar o talento no seu rosto, em vez do enigma particular de todo ser vivo.

Por isso, Bresson (2005) escolhia bem os seus modelos, de modo que eles servissem ao propósito de sua obra fílmica. Embora os seus objetivos e metodologias fossem peculiares, ao passo que se tornou referência para muitos diretores posteriores, a sua equipe cênica atendia a sua demanda. Inclusive devido ao fato essencial que Bresson (2005) tinha muito claro para si aonde queria chegar. “Escolha bem seus modelos a fim de que eles levem você aonde você quer ir.” (BRESSION, 2005, p. 60) E essa premissa o aproxima de Mamet e de Gerbase, no que diz respeito à concepção do discurso fílmico o qual é atingido com a ajuda do ator.

Gerbase (2010) adota uma postura de total reciprocidade visando a cooperação com os seus atores. Para isso, revela expressivamente seus objetivos e anseios de forma clara e objetiva aos atores, para que, em alguns casos, eles mostrem-lhe soluções as quais ele ainda não havia reparado. Vale ressaltar que dessa forma, não significa que Gerbase (2010) não sabe o que quer dos seus atores. Mas que se põe à disposição para ouvir e aprender com eles, de uma maneira humilde, sem deixar ninguém esquecer quem toma as decisões.

Nesse contexto, ele dispõe de alguns métodos. “Entregar apenas as cenas em que o ator vai atuar é impedi-lo de conhecer a obra como um todo. É o que faz Woody Allen, alegando que assim o desempenho será mais verdadeiro. Discordo.” (GERBASE, 2010, p. 34) O diretor discorda, pois sob o seu ponto de vista, a realidade consiste em contextualizar o ator a fim de que a construção de seu personagem seja completa, assim como o personagem, exceto em alguns casos, está ciente do que acontece ao seu redor, semelhantemente a pessoas comuns que têm consciência nos diversos níveis de vivência que ele mesmo está inserido. Seja a nível social, relacionamentos, familiar, comportamental, psicológico, financeiro, étnico, histórico, e infinitos outros níveis. Assim, com a consciência do ator recheada, o seu inconsciente entraria em ação e, de uma maneira natural, “... no momento da filmagem/gravação, o cérebro do ator estará “treinado” e repetirá automaticamente as sensações, dando realismo à interpretação”. (GERBASE, 2010, p.62)

É fato que essa metodologia destoa da de Mamet (2011). Pois ele repelia esse tipo de comportamento, ao passo que todo esse conteúdo não poderia ser expresso em ação física. Porém, esse meio de trabalho funciona para Gerbase (2010) no enriquecimento dos níveis de subconsciência dos atores, em nível de conhecimento. Pois isso é importante e se encaixa dentro da metodologia em prol dos objetivos do diretor. Ademais, pode-se constatar que com esse tipo de relacionamento e método de trabalho com os atores, é natural que o resultado seja que eles tenham mais interesse e se envolvam com mais afinco ao trabalho, seguindo a perspectiva de Gerbase (2010).

Todavia, é completamente compreensível o receio de Mamet (2011) em que os atores queiram expressar conteúdos abstrativos em seus movimentos. Que seus pensamentos fiquem sobrecarregados com o que ele “precisa” expressar, da mesma maneira que um ator sem experiência tenta expressar o verbo “pensar” através de um olhar para cima e com a mão no queixo, ou o verbo “amar” com um suspiro enquanto seus olhos se perdem no espaço. Porém, para Gerbase (2010), quando se lida com atores assertivos, isso não parece ser um problema.

Como agiria o ator se ele mesmo estivesse vivendo as situações da trama e como age o personagem que esta interpretando, de acordo com as rubricas do roteiro. Se o roteiro é bom, não haverá grandes diferenças nos pontos básicos, porque os seres humanos têm alguns padrões de comportamento que se repetem. Isso significa que o ator pode – e deve - “sentir-se” dentro do papel e *usar suas próprias emoções* como arsenal interpretativo nas ações físicas. (GERBASE, 2010, p. 49).

A citação de Gerbase (2010) depreende boa parte de suas perspectivas em relação ao processo de construção fílmica almejada por ele. E a sua relação com os seus atores é margeada por esses objetivos. Por isso, pode-se dizer que, apesar da metodologia de Gerbase (2010) ser diferenciada em comparação a de outros diretores analisados, ela também não deixa de ser assertiva. Inclusive devido ao fato do diretor relatar tantos problemas com os atores, com os quais ele tem os seus meios para contorná-los de maneira prática e objetiva, de modo que isso não bloqueie o trabalho de atuação, que é a exteriorização do personagem concebido pelo diretor, através do trabalho corporal e vocal do ator ante as câmeras, no caso do cinema.

Como articulador do filme, pode-se depreender que o primeiro obstáculo prático que o diretor irá enfrentar é lidar com pessoas. Não que isso seja um

obstáculo por si só, mas como as pessoas não são robôs, ou seja, toda a sua construção psicológica histórica contribui para que cada uma reaja de maneira diferente a diferentes estímulos, o diretor deverá saber lidar com as nuances de comportamento de seus atores no decorrer da produção. Isso para proteger que o ator oculte a expressão do personagem da maneira que o diretor almeja.

Porém, como já foi constatado, a metodologia poderá estar em função do diretor, respaldando os seus objetivos e as suas ideias. Como Bresson (2005) já revelou interesse em atingir o âmago psicológico do seu espectador, fazendo com que ele não veja o personagem, mas as questões existenciais de todo ser humano, o diretor também pode optar por estimular a própria subjetividade emocional do espectador, a fim de que ele transfira as suas próprias emoções na imagem a qual ele é exposto

Frequentemente você pode manter seu rosto completamente neutro. A audiência vai projetar suas próprias emoções na sua face. A ação está na construção daquele momento, e não no momento em si. Você não precisa fazer nada, e o público dirá: “Sensacional”. (GERBASE, 2010, p. 60).

Isso fundamenta completamente a perspectiva conceitual de Bresson (2005) sobre o cinema, bem como a função do ator, ou modelo. Em respaldo, a técnica vai de encontro ao interesse do diretor. Vale lembrar a orientação dos diretores analisados que, se não se souber o interesse do diretor, não há técnica cabível. Embora tenda-se a atribuir o erro aos operários técnicos, a responsabilidade em casos acaba por ser do próprio diretor.

Ainda sobre a projeção dos sentimentos da própria audiência sobre a “neutralidade” da imagem – entre aspas, pois é no mínimo arriscado dizer que uma imagem é neutra – ou sobre a inanição expressiva motora do ator, isso vai de encontro também com o conceito e a metodologia de Mamet (2011) sobre cinema, direção e atuação. Isso devido ao fato de a sua metodologia ser composta pela justaposição de imagens não-infléticas, que é exatamente esse o caso. Duas imagens, que por si só não têm intenção alguma, mas que a sua aproximação resulta em significação.

Pelo contexto relativo à defesa desse método, por parte dos diretores, isso parece ser efetivo em dramas psicológicos, se aproximando da catarse. Onde o espectador fica com o papel de ler os pensamentos do ator, criar o que o

personagem está pensando e sentindo de acordo com suas próprias experiências acima do contexto vivido pelo personagem.

No cinema, apesar de a imagem audiovisual estar prontamente disponível, ao contrário da literatura, toda a dinâmica psicológica é sugerida pelo autor, mas é construída pelo espectador. Por isso um rosto neutro, no cinema, ganha significado pelo espectador. Pois quem dá o significado e o nome ao sentimento do personagem é o próprio espectador, e não o autor através de palavras.

Essa necessidade reconhecida pelos profissionais no cinema trouxe o aprimoramento de uma grande invenção: a montagem, ou edição. “Se a encenação é um olhar, a montagem é um batimento do coração”. (AUMONT, 2003, p. 38) Com isso, o autor explicita que a montagem é a aplicação concreta da construção fílmica previamente concebida pelo diretor, o que por sua vez sustentará a produção fílmica e condicionará ritmo e fluidez conforme as intenções da direção.

Logo, como os adeptos da teoria da construção fílmica defendem, essa técnica aproxima o cinema ainda mais da realidade subjetiva, visto que a psique humana trabalha dando sentido a duas imagens que separadamente não tem sentido em si só. Mas o sentido vem na aproximação dessas duas imagens, abstraída pela mente humana. E com essa nova linha de construção, surge, conseqüentemente, mais um elemento consociado à atuação do ator.

Leon Kulechov, diretor e teórico do cinema russo do início do século, fez uma experiência de montagem que acabou ficando muito famosa. Primeiro filmou o rosto do ator Msojukine, que não estava interpretando coisa alguma. Simplesmente olhava para frente, da forma mais neutra possível. A seguir, dividiu este plano em três pedaços e intercalou o rosto “neutro” do ator com três outros planos: um prato de comida, uma mulher tomando banho e um cadáver (há diferentes versões para estas imagens, ou talvez Kulechov tenha feito mais que uma experiência desse tipo). Este pequeno filme foi então projetado para uma platéia “normal”, e Kulechov perguntou o que tinham achado da interpretação do ator. Todos disseram que o ator, sem dúvida, estava faminto quando olhou para o prato de comida, cheio de desejo quando espreitou a mulher no banho e horrorizado ao ver o cadáver. Era, em fim, um grande ator, capaz de simular com seu rosto diferentes emoções humanas. (GERBASE, 2010, p. 107).



Figura 3: Homem com rosto neutro



Figura 4 e 5: homem com rosto neutro diante do prato de comida



Figura 6 e 7: Homem com rosto neutro diante da mulher tomando banho

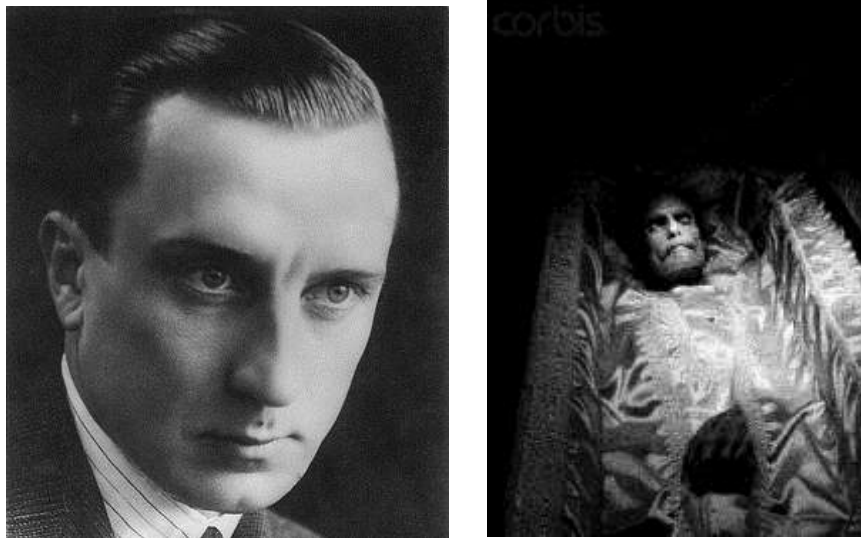


Figura 8 e 9: Homem com rosto neutro diante de um cadáver

Essa experiência comprova o mecanismo de construção de significado acima da justaposição de imagens aceito também por Mamet (2011). Ele buscava construir as sequências através de planos que ganhariam sentido em comparação a outros. Por isso, fugia de imagens altamente expressivas que carregavam o sentido nelas mesmas.

A função do diretor de cinema é contar a história pela justaposição de imagens não-infletidas – porque essa é a natureza essencial do veículo. Ele funciona melhor por meio dessa justaposição, porque tal é a natureza da percepção humana: perceber dois eventos, determinar uma progressão e querer saber o que acontece a seguir. (MAMET, 2011, p. 88).

Salvo as suas peculiaridades, Bresson (2005, p. 71) compartilhava da mesma opinião, e da mesma mecânica de construção de sentido. “Emocionar não com imagens emocionantes, mas com combinações de imagens que as tornem ao mesmo tempo vivas e emocionantes”. (BRESSION, 2005, p. 71)

Então, os diretores começam a desenvolver seus próprios métodos através de suas experiências, e vão construindo os seus próprios manuais de instrução para a técnica de dirigir.

Tentei, por outro lado, colocar no papel o que aprendi intuitivamente, fazendo filmes e teledramatúrgia ao lado de atores e atrizes talentosos, que, por sua vez, tinham bagagens profissionais muito variadas: alguns estudaram Stanislavski ou fizeram teatro anos a fio antes de participar de um filme, outros foram para a frente da câmara apenas com a cara e a coragem (GERBASE, 2010, p. 11).

Afinal, diferente de um ofício exato e burocrático, no qual se lida com números ou com padrões que se repetem, os diretores mostram que cada filme é uma experiência, um aprendizado diferente do outro. Visto que a nebulosa complexidade da mente do ser humano, a cada situação, reage de uma forma diferente. Por isso, os métodos próprios surgiram de uma maneira natural.

Isso mostra o trabalho dos diretores em trazer aos atores diferentes formas de exploração da interpretação, o que evidentemente trazia resultados fílmicos divergentes, mas não por isso como um indicativo de superioridade ou inferioridade qualitativa, mas que a essa altura desenvolvia peculiaridades notáveis em relação às artes cênicas teatrais.

Bresson (2005) afirma que não há casamento do teatro com o cinematógrafo, forma que ele se referia ao cinema, sem o extermínio de ambos. Em outras palavras, para ele, técnicas teatrais diante de uma câmera não se tratavam nem de cinema, tampouco de teatro, embora o cinema tenha pegado do teatro a missão de contar uma história. Por isso, a autonomia que os atores tinham no teatro teve que ser posta de lado para a execução de um filme nesse contexto, o que não necessariamente seja negativo. Afinal, a construção fílmica veio como uma bússola norteando o ator cinematográfico, contribuindo com o seu trabalho. E Bresson, em seu contexto, buscava a distinção: “Nada é mais falso num filme do que esse tom natural do teatro copiando a vida e calcado em sentimentos estudados.” (BRESSON, 2005, pg. 20)

É nessa variação que o ator ganha destaque, para que ele possa converter o seu trabalho em prol da expectativa do diretor expressa através da construção fílmica, e não atrapalhe os objetivos da equipe.

De acordo com Bresson (2005) e Mamet (2011), a atuação fisicamente minimalista é muito compatível com a mídia cinematográfica. O personagem imaginado pelo diretor pode ser muito mais facilmente alcançado em sua profundidade psicológica, sugerida pela comparação de planos não-infléticos, do que pela superficialidade de movimentos carregados de expressão exagerada. “O que se perde em relevo, se ganha em profundidade com a neutralidade.” (BRESSON, 2005, p. 64)

Então, o que vai levar a essa profundidade, será a execução de movimentos simples. Ao contrário do que está no imaginário do público leigo.

Quando você for para o set de filmagem, os bons atores que tiveram feito anotações cuidadosas irão aparecer e realizar essas ações – não irão ficar se emocionando exageradamente, não irão ficar descobrindo, mas farão o que estão sendo pagos para fazer, que é executar com a máxima simplicidade possível as coisas que ensaiaram. (MAMET, 2011, p. 100).

Quanto a isso, Mamet (2011) dispunha de uma relação pontual com os seus atores. Principalmente no que diz respeito ao que ele permite que eles saibam acerca do seu próprio trabalho. Enquanto alguns diretores são mais flexíveis, Mamet (2005) não deixava que seus atores soubessem mais do que tinha relação com a movimentação física e a ação corporal em si. Embora alguns diretores como Gerbase (2010) discordem disso, a sua atitude visava o benefício da obra como um todo.

Os atores vão lhe fazer muitas perguntas. ‘O que estou pensando nessa hora?’ ‘Qual é a minha motivação?’ ‘De onde acabo de vir?’ A resposta a todas essas perguntas é: ‘Não interessa’. Não interessa porque não se pode indicar essas coisas por meio da atuação. (MAMET, 2002, p. 99).

Embora isso pareça meio extremista, tem a sua funcionalidade prática. Afinal, se o objetivo do diretor é mostrar que o personagem, por exemplo, se surpreende diante de uma notícia, se nem o ator souber qual é essa notícia e nem como deve reagir a ela, naturalmente a reação do personagem será mais próxima à naturalidade.

Enfim, constatada a possibilidade de interferência de diversos elementos além do ator na exteriorização do personagem, é importante enfatizar que quanto mais sólida for a concepção do personagem pelo diretor, logicamente menores serão as interferências pessoais que poderão ser acrescentadas a ela. Mesmo sabendo que não exclusivamente a “neutralidade” dos movimentos que trará a profundidade ao personagem, conforme sugere Bresson (2005), mas também o esmero que foi dedicado à construção do personagem. E se permitem a isso, cada profissional individualmente, e uns com os outros, através da comunicação focada em um objetivo em comum.

Por isso, o diretor tem a influência de concepção e de anteparo na construção do personagem. Enquanto a construção do mesmo se inicia segundo a perspectiva do diretor, ela é desenvolvida em função da sua supervisão e de suas indicativas. Logo, eis a responsabilidade do diretor em todas as nuances da

produção, desde a escolha do elenco, que segundo Gerbase (2010) é o segundo passo na construção do personagem, sendo que o primeiro passo é a concepção mental do diretor. Então, sabendo o diretor aonde quer chegar com o personagem, é de seu ofício saber qual é o melhor caminho a ser percorrido e qual o melhor veículo, sabendo analisar as condições e os potenciais de ambos, concebendo a possibilidade de o objetivo ser atingido.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. **O Cinema e a Encenação**. 1. ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

BRESSON, R. **Notas Sobre o Cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GERBASE, C. **Direção de Atores**. 3. ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2010.

MAMET, D. **Sobre Direção de Cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

STANISLAVSKI, C. **A Preparação do Ator**. 24. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CANTANDO na chuva, Direção de Gene Kelly e Stanley Donen. EUA: Warner Bros. Entertainment: Dist. Videolar S.A., 1952. 1 filme (103 min.), sonoro, legenda, color.

CHAPLIN. Direção de Richard Attenborough. EUA: Tristar Pictures, 1992. 1 DVD (144min.), sonoro, legenda, color.

O GRANDE Ditador. Direção de Charles Chaplin. EUA: Warner Home Vídeo: Dist. Vitória Filmes, 1940. 1 DVD (126 min.), sonoro, legenda, P & B.

O ARTISTA. Direção de Michael Hazanavicius. França: La Petite Reine: Dist. Paris Filmes, 2011. 1 DVD (100 min.), mudo, legenda, P & B.