

**Marlon Brando, um ator fora do “Método”:
a filiação à Stella Adler e suas ideias sobre o trabalho de ator**

*Marlon Brando, an actor beyond the “Method”:
The affiliation with Stella Adler and her ideas on acting*

Eduardo BORDINHON¹

Resumo

O presente artigo visa analisar os princípios metodológicos do trabalho do ator Marlon Brando no cinema a partir dos escritos de Stella Adler sobre o trabalho de ator desenvolvidos a partir do contato da atriz e professora com as ideias de Konstantín Stanislávski². Objetiva também desfazer o vínculo que é atribuído entre Brando e premissas de trabalho de ator desenvolvidas no *Actor's Studio* por Lee Strasberg com seu “Método”, sobretudo do uso da memória afetiva. Assim, vincularemos o trabalho de Brando aos ensinamentos de Adler do das ações, imaginação e elementos concretos com os quais o ator interage em cena, como cenário, figurinos e objetos. Para isso, lançaremos mão das ferramentas de análise fílmica propostas pelos estudos atoriais.

Palavras-chave: Ator. Marlon Brando. Estudos atoriais. Jogo de atores.

Abstract

This article aims to analyze the methodological premises of the work of the actor Marlon Brando in cinema based on the writings of Stella Adler developed from her contact with Konstantin Stanislavski. It also aims to undo the link attributed between Brando and acting premises developed by Lee Strasberg's “Method” in the Actor's Studio, above all, the use of affective memory. Thus, we will link Brando's work to the use of actions, imagination and concrete elements with which the actor interacts on stage, such as scenery, costumes and objects, linked to Adler's teachings. For this, we will use the film analysis tools proposed by the acting studies.

Keywords: Actor. Film Acting. Acting studies.

¹ Doutorando em Mídias pela Unicamp. Membro do Grupo de Estudos sobre o Ator no Audiovisual (GEAs). E-mail: bordinhon.eduardo@gmail.com

² Optou-se pela grafia do nome de Konstantín Stanislávski segundo a mais recente tradução de suas obras em português.

Introdução

O presente artigo investiga as premissas metodológicas de trabalho do ator Marlon Brando no cinema à luz dos escritos de Stella Adler sobre o trabalho de interpretação realista no teatro desenvolvido por ela a partir de seu estudo do sistema de Konstantín Stanislávski. Nosso objetivo principal é dissociar a correlação entre o trabalho de Brando com o “Método”, princípio de trabalho de ator desenvolvido por Lee Strasberg no *Actor’s Studio*. A importância dessa distinção se dá porque as abordagens de Strasberg e Adler, embora contemporâneas e de origem comum em Stanislávski, diferem muito no que diz respeito às prerrogativas da construção de um personagem. Enquanto Strasberg parte do uso da memória como acesso para a construção das emoções do ator/personagem, Adler propunha a construção de ações que estimulassem a imaginação do ator para o momento da cena, tendo seus escritos se aproximado mais da visão global de Stanislávski sobre a arte de ator.

Embora os resultados finais do trabalho de muitos atores americanos modernos (a partir dos anos 1950) sejam semelhantes, eles possuem premissas diferentes caso estejam filiados a um ou outro continuador de Stanislávski. É sobre essas premissas que pretendemos nos debruçar ao analisar o trabalho de Brando. Para nossa análise, usaremos o filme *Uma Rua Chamada Pecado*³ (Elia Kazan, 1951) dada sua proximidade da formação de Brando com Adler e da direção de Elia Kazan. O diretor, parceiro de Adler e Strasberg também foi amigo de Brando e o dirigiu em uma peça de teatro e três filmes⁴. Ocasionalmente, Brando o visitava no *Actor’s Studio* (BRANDO, 1994), onde o Kazan desenvolvia com seus alunos uma metodologia de interpretação também baseada nas memórias, que o diretor aplicava em seus filmes. Entretanto, são recorrentes os relatos sobre Brando se opor às proposições de Kazan para construir a cena a partir de sua memória (MANSO, 1994) e, ao invés disso, fazê-la a partir de ações, o que o vincula diretamente ao pensamento de Adler. É essa afirmação que tentaremos comprovar e melhor compreender neste artigo.

³ Cujo título original é *A streetcar named desire*, adaptação da peça homônima de Tennessee Williams, cuja tradução no Brasil recebeu o título de *Um bonde chamado desejo*.

⁴ A peça de teatro é *Um bonde chamado desejo*, dirigida por Kazan em 1947 e os filmes são *Uma Rua Chamada Pecado* (1951), *Viva Zapata!* (1952) e *Sindicato de Ladrões* (1954).

Para a análise, lançaremos mão dos estudos atorais, que são “metodologias para quantificar e qualificar o jogo de ator a partir de paradigmas de análise corporal do teatro, mas que se combinam com a particularidade do jogo de ator ao ser retrabalhado ou reconstruído pelo dispositivo cinematográfico” (GUIMARÃES, 2019, p. 83). Elas visam analisar o trabalho de ator a partir de cinco eixos (ibid.) que partem do ator/atriz e se relacionam com: Realizador(a); Mídia; *Mise-en-scène*; Personagem e Técnica. Este artigo pretende se arvorar sobre esse último aspecto, a relação Ator/Técnica, utilizando pontualmente os outros eixos para melhor compreensão das reflexões, e o que investigaremos será a relação de Brando com a técnica de interpretação proposta por Adler a partir do sistema de Stanislávski.

Stella Adler e Lee Strasberg, continuadores de Stanislávski no cinema

No final do século XIX e começo do XX, o russo Konstantín Stanislávski desenvolveu, no teatro, um sistema de interpretação realista que buscava “eliminar o formalismo e a mecanização da representação, romper com as rotinas, eliminar os estereótipos.” (ROUBINE, 2003, p. 117). O sistema de trabalho de ator e de criação da cena elaboradas por Stanislávski espalhou-se pelo mundo e chegou aos EUA nos anos 1920, onde foi, ao longo das décadas seguintes, desenvolvido no teatro e também no cinema, já que era de grande valia para o efeito de realidade empregado pelo cinema americano.

Muito da difusão de Stanislávski nos EUA se deu pela presença dos atores russos Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaya que fundaram o *American Laboratory Theatre*, onde aplicavam com seus alunos os princípios aprendidos com o mestre russo. É dessa escola que surge o *Group Theatre*, formado, dentre outros, por Kazan, Strasberg e Adler. Strasberg, a partir das aulas no *Laboratory* e embasado pela leitura de *A Preparação do Ator*, livro de Stanislávski lançado nos EUA nos anos 1930, desenvolveu o chamado “Método” (STRASBERG, 1987), técnica de interpretação que formou um grande número de atores do cinema americano, como James Dean, Marilyn Monroe e Al Pacino. O “Método” pode ser resumido no “uso de exercícios técnicos que encorajam o ator a trazer a tona, a qualquer momento de uma cena, emoções autênticas

de sua memória pessoal.” (COLOMBANI, 2013, p.8, tradução nossa)⁵. A emoção da cena é resgatada de uma emoção passada a partir da memória das sensações que levaram a ela. Dessa forma, trata-se de uma metodologia enraizada na relação da cena com a emoção provocada por eventos que ocorreram e marcaram o ator durante sua vida. Através do lembrar das sensações de determinado evento (memória sensorial), alcançam-se as emoções vividas ali (memória emotiva).

É, geralmente, ao “Método” que os atores do cinema moderno americano são filiados, por uma associação que não faz distinção das variadas metodologias de interpretação presentes no mesmo período. Contudo, Brando, por exemplo, foi aluno de Adler, que rompeu com Strasberg principalmente por discordar de seu enfoque na memória afetiva para a composição do personagem ou da cena (COLOMBANI, 2013). Embora encontremos princípios comuns entre o “Método” e o trabalho de Brando, este parte de uma outra metodologia de criação, mais próxima àquela proposta por Adler.

Adler, a partir de seu encontro e treinamento com Stanislávski em 1934, quando ele já desenvolvia os escritos de seu próximo livro, *A Construção da Personagem*⁶, desenvolveu uma metodologia de trabalho do ator que “ênfata mais a caracterização e interpretação do papel do que a memória emocional.” (KAZAN, 1989, apud COLOMBANI, 2013, p. 8, tradução nossa)⁷. Tal ênfase na construção externa do personagem (caracterização e ações), em lugar da memória afetiva (sensações e emoções) para a obtenção do realismo em cena (DAMOUR, 2016), é um ponto central na divergência entre Adler e Strasberg, cujos princípios de trabalho foram tão distintos

⁵ *The Stanislavski Method, as taught at Actor's Studio, is well-known for using technical exercises to encourage actors to draw out at any moment of a scene authentic emotions from their personal memories.*

⁶ Sobre a divisão em dois (ou mais) livros dos principais escritos de Stanislávski, vale a leitura da introdução do livro “O trabalho do ator – diário de um aluno”, a mais recente tradução de Stanislávski, traduzida e editada do russo para o inglês por Jean Benedetti em 2008 e lançada no Brasil em 2017 com tradução de Vitória Costa. Segundo o editor, que junta o conteúdo dos livros “A preparação do ator” e “A Construção da Personagem” em um único volume, o lançamento nos EUA em dois volumes, um nos anos 1930 e o outro nos anos 1950, com edição de Elizabeth Hapgood, foi fruto de uma série de incompreensões, simplificações e adaptações das teorias de Stanislávski. Essa versão foi a mesma publicada no Brasil até o lançamento da edição de 2017, o que também gerou uma série de incompreensões da obra de Stanislávski no país. Embora a versão atual seja bem mais completa do que a anterior, ainda carecemos de uma tradução direta do russo, que certamente será de grande valia para os estudos sobre o ator. Vale também ressaltar que somente o primeiro livro lançado por Stanislávski foi por ele finalizado, os outros sendo compilações de textos seus, em maior ou menor grau já editados por ele, organizados por seus alunos, o que também gera diversas interpretações, às vezes divergentes, da obra do mestre russo.

⁷ *Stella Adler was an attractive figure: the daughter of a famous Yiddish actor, a student of Stanislavski in Paris, and a marvelous professor – “a spirited and flamboyant teacher,” writes Kazan in his memoirs, “who emphasizes characterization and role interpretation rather than emotional recall.”*

ao ponto de Adler afirmar que o colega havia feito um mal para a arte de representar com a criação do seu “Método” (BRANDO, 1994, COLOMBANI, 2003).

Para Strasberg, o primeiro trabalho do ator é construir as emoções, para, em seguida, entrar na análise do texto e desenvolver as ações em cena. Já Adler, coloca a importância inicial nas ações e no texto. Para ela, ao representar, o ator deve se afastar de si. O drama está atrelado ao fazer e não ao sentir. Ela encorajava os atores a fazer escolhas de ações não óbvias e criativas no palco sem privá-los de localizar a maior gama de motivações internas de seus personagens por meio de sua imaginação, ao invés de fazê-los depender de sua memória pessoal. Ela reconhecia o valor da memória a serviço do personagem, mas a expandia para uma memória que podia ser inventada. Seu foco estava na construção de ações e de elementos concretos que sustentassem uma interpretação:

Sua imaginação consiste na habilidade de imaginar coisas nas quais nunca havia pensado antes. Para fazer isso sem grande esforço, você deve estar consciente da riqueza da sua memória, pois a **memória coletiva do Homem** é tamanha que ele não esquece de nada que já ouviu, leu ou tocou. (...) Se você se limita somente ao momento social de sua geração, se você está preso dentro dos limites da sua esquina, separado de cada objeto ou período que não diga respeito às suas experiências pessoais, então o resultado será um desrespeito pelo mundo em geral e uma alienação de qualquer coisa que não seja reconhecível como parte de seus hábitos cotidianos. (ADLER, 2002, p. 39, 40, grifo nosso).

Nesse sentido, Brando, por ter estudado com Adler e nunca com Strasberg, não foi discípulo do *Actor's Studio* e sua associação direta com os preceitos do “Método” é um equívoco. Segundo o próprio Brando: “depois que obtive algum sucesso, Lee Strasberg tentou ficar com o crédito de ter me ensinado a representar. Ele nunca me ensinou nada.” (1994, p. 76). Por fim, vale ressaltar que quando o *Actor's Studio* foi fundado, em 1947, Brando já iniciara sua carreira no teatro e estreava a peça que o levaria ao cinema e, quando Strasberg assumiu a direção do *Studio*, na década de 1950 (BENEDETTI, 2007, apud STANISLÁVSKI, 2017, p. xxii), Brando já era uma jovem estrela consolidada em Hollywood rodando um filme por ano sem mais voltar à sala de aula (COLOMBANI, 2013).

O ator moderno norte-americano

Marlon Brando foi um ponto de virada para o ator no cinema. Seguindo o caminho esboçado por atores como James Cagney (NAREMORE, 1988) e Montgomery Clift (DAMOUR, 2016), com Brando, o protagonista masculino se apresentou livre do comportamento padrão convencionado para esses personagens. Ele interpretou, nos anos 1950 e 1960, jovens revoltados que se colocam à margem da sociedade e são guiados por suas vontades, não por aquilo que está pré-estabelecido. São também homens que sofrem ao expor ou lidar com seus sentimentos, conseguindo expressá-los apenas por meio da imposição bruta de suas vontades e da violência, muitas vezes sobre uma mulher ou sobre eles próprios. Assim, Brando aparece recorrentemente em situações nas quais seus personagens têm o corpo torturado, machucado, retorcido ou queimado, como é comum no ator moderno, que “encarna o indivíduo falho, caracterizado por uma propensão a se recolher ao solo e em atuar deitado, agachado ou caído, contrariamente às figuras aprumadas do classicismo hollywoodiano” (DAMOUR, 2016, p.60, tradução nossa)⁸, uma mudança de paradigma em relação ao protagonista imbatível do cinema clássico personificado por Humphrey Bogart, John Wayne ou Clark Gable.

Ademais, em Brando, em contraposição à agressividade de seus personagens, estão seus aspectos visuais. Brando trazia atributos de delicadeza e fragilidade em sua figura, pelos traços finos do seu rosto sem barba, suas sobrancelhas arqueadas e pelo uso recorrente de roupas apertadas, principalmente jaquetas fechadas que serviam, muitas vezes, como proteção ao mundo hostil no qual estavam esses personagens. Essa fragilidade também se dá nos aspectos psicológicos. Em *Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1952) seu personagem sofre por não saber ler, assim como em *Sindicato de Ladrões* (Elia Kazan, 1954) ele é rebaixado intelectualmente por seus pares. Esses aspectos colocam a figura de Brando em certa “desvantagem”, distante do padrão de herói americano dos anos 1930 e 1940.

O período no qual Brando inicia sua carreira nos anos 1950 é o que marca a passagem do ator clássico para o moderno, sendo o primeiro aquele que “subordina a psicologia à eficácia dramática” (VIVIANI, 1998, p.22, apud DAMOUR, 2016, p. 63,

⁸ *L'acteur moderne incarne un individu faillible, caractérisé par une propension à se retrouver au sol et a jouer allongé, accroupi, ou affaissé, contrairement aux figures érigées du classicisme hollywoodien.*

tradução nossa)⁹ e que, portanto, teria um jogo que cuida “unicamente dos gestos funcionais previstos pelo roteiro para avançar a história ou caracterizar o personagem. O jogo clássico pode ser reconhecido por uma certa homogeneidade na elocução e uma forma de conter as expressões” (DAMOUR, 2016, p.63, tradução nossa)¹⁰. Já o ator moderno é aquele que se livra das amarras das convenções do jogo clássico e que excede nos gestos, que parecem “inúteis do ponto de vista da intriga (...) [mas que] acentuam o realismo das cenas visando a autenticidade” (ibid., p.77, tradução nossa)¹¹. Isso fica evidente no uso excessivo de interações com objetos e figurinos: Brando sempre aparecerá mexendo no cenário, comendo algo, tirando ou colocando a roupa.

Ao encarnar esse jovem rebelde no cinema, Brando foi fruto e também determinante de uma geração. Seu estilo de interpretar era livre e vivo, cheio de improvisações, renovando muitos dos códigos de interpretação do cinema. Foram em suas participações consecutivas em *Espíritos Indômitos* (Fred Zinnerman, 1950), *Uma Rua Chamada Pecado*, *O Selvagem* (László Benedek, 1953) e *Sindicato de Ladrões* que Brando cunhou a imagem do rebelde sem causa, mais tarde imortalizado por James Dean em *Juventude Transviada* (Nicholas Ray, 1955).

Em um filme, um ator ou atriz pode assumir funções além de compor o elenco, como escrever o roteiro ou trechos dele, como fez Cagney (NAREMORE, 1990), sugerir nomes para a equipe como fazia Lillian Gish (ibid.) ou assumir a direção de suas cenas como Brando fez muitas vezes (COLOMBANI, 2013). Entretanto, há um outro tipo de alteração possível na estrutura do filme que ocorre de maneira “subterrânea” (GUIMARÃES, 2012, p.86), como Brando fez ao improvisar suas falas ou mudar suas ações em *Sindicato de Ladrões*, no qual ele não aceitou que o personagem Charley (Rod Steiger) apontasse uma arma para seu irmão Terry (Brando) e improvisou toda uma cena a partir dessa ação que mudava significativamente a relação dos personagens no filme (COLOMBANI 2013). Em *O Poderoso Chefão* (Francis Ford Coppola, 1972), Brando improvisou muitas de suas falas, tendo o roteiro como um guia no qual ele criava suas propostas (BRANDO 1994, COLOMBANI 2013). Adler menciona

⁹ *Il subordonne la psychologie à l'efficacité dramatique.*

¹⁰ *En se souciant uniquement des gestes fonctionnels prévus par le scénario pour faire avancer l'histoire ou caractériser le personnage.*

¹¹ *Inutiles du point de vue d'intrigue, ces micro-gestes apparemment anodin accentuent le réalisme de scènes visant l'authenticité.*

procedimento semelhante ao dizer que “parafrasear o texto da peça é uma parte essencial da técnica do ator. (...) Parafrasear o encoraja a usar sua mente e sua voz e lhe dá algum poder que se iguala ao poder do autor” (2002, p. 153). Ao parafrasear e improvisar livremente, Brando tomava para si parte da autoria dos filmes, o que não era restrito aos textos: Brando utilizava dessa liberdade para propor também ações, seja para atrair a atenção da cena para si ou para complexificar seus personagens. É sobre a construção de ações, um dos elementos centrais nos escritos de Adler e importantes também para Stanislávski, que focaremos nossa análise, na qual veremos como esse elemento, juntamente com o desenvolvimento da imaginação, é significativa para o processo de criação do ator.

Metodologias para a construção do personagem

Foi em *Uma Rua Chamada Pecado*, interpretando Stanley Kowalski, que Brando consolidou sua persona cinematográfica como a do jovem bruto e extremamente sexualizado. Alguns críticos na época do lançamento do filme sugeriram que Stanley era apenas Brando fazendo a si mesmo, mas tal afirmação não condiz com seu modo de trabalho. Brando era um ator que buscava observar e entender os homens a sua volta: “encontrei muitos Stanley Kowalskis na minha vida: animais musculosos, inarticulados e agressivos que passam pela vida reagindo apenas aos próprios desejos, sem jamais duvidar de si mesmos, (...), percebendo pouca coisa de si próprios.” (BRANDO, 1994, p. 104).

Esse aspecto é importante de ser destacado porque indica como era a construção dos personagens por Brando: ela se dava muito pela observação do mundo ao redor, o que Adler vai chamar de “Consciente Coletivo” (2002, p.39). Adler diz que “os atores devem exercitar seu poder de observação. Você [o ator] deve estar continuamente atento às mudanças em curso no seu mundo social.” (ibid., p. 47). É através de seu olhar para fora, da busca inquieta por detalhes do mundo ao redor que o ator capta os materiais para o seu fazer artístico. Tal postura e prática se conecta àquela de observador da realidade, característica dos escritores naturalistas do século XIX. Assim:

a modernidade do ator reside ainda nesse crescente interesse na análise do ser humano e de suas emoções. Desejando ser uma abordagem científica com múltiplos campos de exploração, o

naturalismo completa sua abordagem sociológica (interesse pela natureza do homem e pelos seus costumes como animal social), através de um importante estudo "clínico" (interesse em patologias nervosas). (DAMOUR, 2016, p. 92, tradução nossa)¹².

No caso de Brando, foi comum a realização de observações de campo no início de sua carreira, como fez ao passar dias na zona portuária para interpretar um estivador em *Sindicato de Ladrões*, ou quando morou com mexicanos para protagonizar *Viva Zapata!*. Para viver um veterano de guerra paraplégico em *Espíritos Indômitos*, Brando passou três meses internado no Hospital de Veteranos de Guerra da Califórnia, onde a maioria dos pacientes não sabia que ele era um ator estudando seu papel.

Outro dado que nos auxilia na compreensão da construção de um personagem por Brando é a proposição de Adler na construção de um imaginário, das características físicas e das ações de um personagem (BOGDANOVICH, 2000). Em seu trabalho, Brando buscava construir um personagem que fosse condizente com o texto, por meio de ações que o revelassem ao público e não por um acesso voluntário de sua emoção a partir da memória. Segundo Brando, Stanley “era um compêndio da minha imaginação, baseado nas falas da peça.” (1994, p.104), destacando um método de criação distanciado de suas memórias pessoais, focado na imaginação e a partir do texto.

Para Adler, a imaginação é fator majoritário na construção de um personagem já que a cena é criada por uma série de imaginações: a do dramaturgo (ou roteirista), a do diretor e também a do elenco. Para ela, o ator deve ancorar sua criação na “imaginação coletiva do homem” (ADLER, 2002, p.39), um conhecimento que não se limita a sua experiência pessoal, mas é adquirido pelo contato com outras áreas do saber como História, Filosofia e Literatura. Para Adler, e também Brando, a obra produzida devia possuir alguma relevância política, o que estava na gênese ativista do *Group Theatre* e da qual Strasberg se afastou “em favor de uma dimensão profissional” (NACACHE, 2012, p. 108) do ator, focando seu trabalho em um desenvolvimento de um desempenho na cena. A vertente política de Adler e Brando, por outro lado, se alia à do alemão Erwin Piscator, diretor do *Dramatic Workshop* da *New School for Social Research* (onde Brando era aluno de Adler), que teve no naturalismo literário o ponto de partida para seu teatro político.

¹² *La modernité de l'acteur réside encore dans cet intérêt grandissant pour l'analyse de l'être humain et ses émotions. Se voulant une démarche scientifique aux champs d'exploration multiples, le naturalisme complète son approche sociologique (Intérêt pour la nature humaine et pour les moeurs de l'homme comme animal social), par une importante étude <<clinique>> (intérêt por les pathologies nerveuses).*

Piscator, já no começo de sua carreira, propunha uma reflexão social a partir da encenação teatral. Assim, em uma peça dramática como *Ralé*, de Gorki, sobre “um aposento apertado com homens infelizes; [Piscator] queria pensar nas dimensões de um bairro miserável da megalópole moderna”. (PISCATOR apud SZONDI, 2001, p. 128). Ele queria, em sua obra, abarcar o todo ao falar de uma parte, refletindo sobre os mecanismos políticos que determinam o sujeito. Podemos aqui, entender como a figura rebelde que Brando traz está alinhada com a contestação da realidade social americana e que é evidente em filmes como *Viva Zapata!* e *Sindicato de Ladrões* que, a partir de seu aspecto local (o sul do México ou o cais do porto de Hoboken), buscam abarcar as relações sociais que determinam o caráter de seus personagens.

Além da observação, imaginação e ligação com elementos políticos, para Brando a composição de cena e personagem se dava por elementos plásticos (figurino, maquiagem), movimentação, concepção dos diálogos e da relação com os objetos. Assim, Brando aparece em quase toda sua filmografia com diferentes sotaques, posturas, modos de caminhar e com ao menos um detalhe de maquiagem, muitas vezes uma prótese, como no caso do japonês Sakini em *A Casa de Chá do Luar de Agosto* (Daniel Mann, 1956) ou do mafioso Don Vito Corleone em *O Poderoso Chefão*.

Adler, em sua metodologia, propõe exercícios que estimulem o desenvolvimento da criação em cena a partir de ações do personagem. Ela se ancora na imaginação como uma operação mental para que o ator crie uma relação com materiais concretos que o cercam em cena, potencializando seu processo de criação. Para Adler, são as ações que constroem um personagem, como ele pensa e como se relaciona com o mundo. Segundo ela, “uma ação é uma coisa que você faz: Ler. (...) Tem um fim: Estou lendo o jornal. (...) É feita em determinadas circunstâncias: Estou lendo no metrô. (...) É justificada: Estou lendo para acompanhar a bolsa de valores.” (ADLER, 2002, p.63). Dessa forma, ao falar sobre a ação, Adler propõe um modelo esquemático tanto para sua construção quanto para sua análise.

As ações que Brando constrói em cena, com um claro objetivo e um fim são o que Adler chamou de “ações fortes” (2002, p.63), que são assim classificadas por se conectarem com o “superobjetivo” (ibid., p. 66) ou “supertarefa” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 323) que “é a intenção da peça. É o que move o dramaturgo a escrevê-la” (ADLER, 2002, p. 66). A ação, assim se constrói subordinada ao superobjetivo,

definindo o perfil psicológico dos personagens, estando estes perfis ligados às circunstâncias da ficção.

Com base nisso, na cena de *Uma Rua Chamada Pecado* em que Stanley quebra a louça do jantar ao ser comparado por sua esposa Stella (Kim Hunter) com um porco, poderia ser dividida da seguinte maneira: uma ação é algo que ele faz: quebrar. Essa ação tem um fim: ele quebra as louças. Essa ação é feita em determinadas circunstâncias: ele quebra as louças no jantar. Essa ação é justificada: ele quebra as louças para impor seu poder de homem da casa, para que a esposa e a cunhada não o ridicularizem. A partir dessas ações é que se constrói um personagem violento e a raiva expressa por ele, e não a partir de uma raiva revivida pelo ator, tal como no “Método”. O processo de construção das ações segundo Adler revela outro aspecto do papel da memória do ator em seu trabalho:

Usar uma ação de seu passado é a única maneira em que ele pode ser trazido para a peça. **Permanecer com seu passado pessoal, que o fez chorar ou que lhe causou grande emoção, é falso, porque você não está naquelas circunstâncias agora.** Você está na peça e são as circunstâncias da peça que tem de ser realizadas verdadeiramente, **tomando emprestado da ação que você teve no passado apenas o que era físico, não a emoção.** (ADLER, 2002, p. 76-77, grifo nosso).

Dessa forma, Adler se distancia de Strasberg, para quem o princípio de criação está no treinamento da memória afetiva, e a ação, embora importante, “só surge numa peça depois que o ator tenha sido treinado a reagir e a sentir” (STRASBERG, 1987, p.106). Em Adler, são as ações que produzem as características psicológicas do personagem e, para construí-las, um ator pode lançar mão de elementos físicos de seu passado, não de seus aspectos emocionais. Ele deve tirar “de suas circunstâncias pessoais, (...) somente o seu lado realizável” (ADLER, 2002, p. 76).¹³ Para Adler, “toda emoção exigida dele [do ator] pode ser encontrada através de sua imaginação dentro das circunstâncias. O ator deve entender que não poder existir verdadeiramente, exceto dentro das circunstâncias da peça” (ibid., p.76). Dessa forma, a emoção, em Adler, aparece como elemento atrelado ao enredo, à conjuntura na qual o personagem está inserido.

¹³ Adler usa o exemplo de um ator que considere difícil rezar para Zeus. Ela relaciona orar com pedir socorro e instiga o ator a procurar o que é realizável (em ação) no ato de pedir socorro, como, por exemplo, erguer as mãos para os céus.

Por fim, podemos verificar em dois exemplos, como as ações feitas por Brando na composição de Stanley nos fazem saber sobre como se sente o personagem. Em *Uma Rua Chamada Pecado*, na segunda vez que Stanley aparece na tela, ele chega em casa suado e conhece a cunhada, Blanche (Vivien Leigh), que veio morar com ele e com sua esposa e que está sozinha na sala. Nessa cena, o corpo de Brando é utilizado como objeto de desejo no jogo de sedução entre os dois personagens, jogo este que, somado à decupagem e trilha sonora, aumenta a tensão da cena. Ele entra no apartamento, olha para ela, que sorri desajeitada. É o começo de uma série de ações de Brando e Leigh, acompanhados pela câmera em plano médio, na qual Stanley tira sua jaqueta, anda em direção à cozinha, pega uma cerveja e encosta-se na pia. Então, ele caminha para o quarto, troca de camiseta, se aproxima de Blanche, parando muito próximo dela, até que um miado vindo da rua a assusta. Em um impulso, Blanche agarra o braço de Stanley que olha para ela com ironia e malícia. Logo depois, é ele mesmo quem imita um miado, assustando Blanche novamente e olhando para ela com sedutora crueldade (COLOMBANI, 2013).

Nessa cena, Brando percorre o cenário com pequenas pausas, obrigando a câmera a seguir seus passos, enquanto Leigh permanece imóvel no meio da sala. Essa imobilidade dá um ar de ameaça à chegada de Stanley, como um predador que demarca seu território ou espreita sua presa. É a postura de um ator que propõe a construção de cena por meio do jogo com a câmera e com os padrões de filmagem do período, que determinavam que a câmera seguisse o ator que age, fala ou se movimenta na cena.

O filme também nos apresenta uma relação que será comum dos personagens de Brando com as mulheres: a imposição de suas vontades e desejos ao mesmo tempo em que absorve as características do outro e é dependente dele. No caso de Stanley, ele agride a esposa e, logo em seguida é carinhoso e submisso. Verificamos isso recorrentemente ao longo do filme, e temos como exemplo a cena na qual, após o jogo de pôquer em sua casa, Stanley, bêbado, quebra tudo, expulsa os amigos e bate na esposa, que foge para o apartamento de cima. Após uma ducha fria dos amigos, ele cai em si e vai para o pátio do edifício chorando pelo retorno da esposa. Stanley chora e grita, colocando as mãos ao lado da cabeça, como se a espremesse, em um gesto de dor trágico (DAMOUR, 2009). Stella, então, aparece no terraço e agora é Stanley que permanece imóvel, enquanto ela desce a escada, acompanhada pela trilha extradiegética de um jazz. Stella movimenta-se e o seduz, em contraposição às primeiras cenas em que

Stanley é quem anda e seduz Blanche. Stanley permanece no pátio, de joelhos, enquanto a câmera acompanha Stella em contra plongée, a partir da perspectiva do marido. Stella termina de descer, para na frente dele e escorre as mãos pelas costas nuas e molhadas de Stanley, que chora. Ele se levanta e ela o beija na boca, enquanto segura sua cabeça. Os dois seguem para dentro de casa, já reconciliados. A trilha sonora, que acompanha toda a cena, ganha destaque e reforça a relação apaixonada. A sensação de perigo não existe e a fragilidade de Stanley foi revelada pela presença feminina e demonstrada somente a ela.

Todas essas ações, por fim, são o que constituem a base da forma final do personagem, já que o que sabemos sobre Stanley nos é dado a partir do que ele faz, sobretudo no jogo de Brando com objetos, figurino e com seus parceiros de cena. Entretanto, essas ações são também a base na qual o ator constrói seus personagens, a partir da reflexão sobre eles, sobre o roteiro e da observação do mundo ao seu redor.

Considerações finais

Ao analisarmos o trabalho dos atores no cinema americano moderno, podemos verificar que, apesar de sua forma final aparentemente semelhante, que nos dá a leitura de um jogo realista, sua construção parte de princípios metodológicos distintos, a depender do continuador de Stanislávski ao qual se filiam.

Em Adler e Brando, verificamos que o princípio metodológico central está na compreensão e construção das ações do personagem a partir da imaginação, diferentemente do princípio desenvolvido por Strasberg no *Actor's Studio*, ao qual Brando é frequentemente associado. Verificamos que essa associação é errônea e que, provavelmente, seu erro se dá pela força que o nome de Strasberg e o *Studio* ganharam dentro do cinema americano, pela origem comum da metodologia de Adler e Strasberg em Stanislávski e pela participação de Brando nos filmes de Kazan, também um dos fundadores do *Studio* e continuador de Stanislávski.

Por fim, acreditamos que o detalhamento e a distinção das metodologias de trabalho de ator dentro de um período tão importante para o cinema contribuem para a análise dos textos fílmicos nos quais estes atores estão inseridos, além de ampliar as possibilidades de trabalho no campo da direção de atores e da atuação para o cinema.

Referências

ADLER Stella. **Técnica da representação teatral**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002.

BOGDANOVICH, Peter. **Afinal, quem faz os filmes**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BRANDO, Marlon; LINDSAY, Robert. **Canções que minha mãe me ensinou**. São Paulo: Siciliano, 1994.

COLOMBANI, Florence. **Marlon Brando: anatomy of an actor**. Paris: Cahiers du Cinéma SARL, 2013.

DAMOUR, Christophe. **Al Pacino : le dernier tragedien**. Paris: Scope, 2009.

DAMOUR, Christophe. **Montgomery Clift: le premier acteur moderne**. Strasbourg, ACCRA: Études actorales, 2016.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. **A teoria do ator-autor**, in G. Souza ET all. (org.), XIII Estudos de Cinema e Audiovisual, vol. 1, ano XV, São Paulo, 2012, p.84-93, disponível em:

<https://www.socine.org/wpcontent/uploads/2015/09/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V1.pdf> Acesso em: 29 abr. 2020.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. **Ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais**. Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, América do Norte, 6, ago. 2019. Disponível em: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/532>> . Acesso em: 29 abr. 2020.

MANSO, Peter. **Brando: the biography**. New, York, Hyperion Books, 1994.

McGILLIGAN Patrick. **Cagney, the actor as auteaur**, London: A.S. Barnes, South Brunswick, Tantivity, 1975.

MOULLET, Luc. **Politique des acteurs**. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers Du Cinéma, 1993.

NACACHE, Jaqueline. **O ator de cinema**. Lisboa: Texto e grafia, 2012.

NAREMORE, James. **Acting in the cinema**. Berkely/Los Angeles/London, University of California Press, 1990.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

STANISLÁVSKI, Konstantín. **O trabalho do ator: diário de um aluno**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão: o desenvolvimento do método**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.