

Direção vocal-interpretativa em “Pequena Anne. Memórias do Campo”, o filme

Jane Celeste Guberfain¹

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: No processo de preparação de atores é importante conhecer a especificidade de cada meio de comunicação (rádio, cinema ou TV), assim como a proposta cênica de cada diretor. Este trabalho explica a orientação dos atores em um filme. Utilizamos exercícios dramáticos. Eles puderam ajudar os atores em uma melhor compreensão e percepção dos acontecimentos do mundo. Nós trabalhamos: o registro das impressões, dúvidas e contradições das personagens; reflexão e discussão sobre as ações dos personagens e das circunstâncias vividas; equilíbrio nas emoções entre vivência e demonstração; olhar crítico e ativo; tradução dos processos sensíveis e emocionais das personagens através da expressividade corporal e vocal.

Palavras chave: Voz, Teatro, Treinamento da voz.

Abstract: In the preparation process of actors is important to know the specificity of each medium (radio, cinema or television) as well as scenic director of each proposal. This paper explains the orientation of the actors in a movie. We used dramatic exercises. They might help the actors in better understanding and perception of world events. We worked: registration of impressions, doubts and contradictions of the characters; reflection and discussion about the actions of the characters and circumstances experienced by them; balancing emotions between experience and demonstration; looking critical and active; translation of the sensitive and emotional processes of the characters through vocal and physical expressiveness.

Keywords: Voice, Voice quality, Voice training.

¹ Professora Associada da Escola de Teatro da UNIRIO. Fonoaudióloga, Especialista em Voz. Mestra e Doutora em Teatro pela UNIRIO. Preparadora vocal de elencos em espetáculos de teatro, cinema e TV. Email: janeceleste@gmail.com

O termo *direção vocal-interpretativa* foi criado por Glorinha Beuttenmuller (BEUTTENMÜLLER e LAPORT:1992) no seu Método Espaço - Direcional Beuttenmüller, estudado em minha Tese de Doutorado em Teatro. Trata-se de uma orientação corporal-vocal a atores, abrangendo tanto a resolução de problemas técnicos como relacionados à construção de personagem. Esta função deve ser realizada de “forma integrada às atividades cênicas e de acordo com a proposta conceitual de um espetáculo, estabelecida pelo encenador ou pelo diretor” (GUBERFAIN, 2012).

Este trabalho descreve a direção vocal-interpretativa dos atores do filme “**Pequena Anne. Memórias do Campo**”, com roteiro e direção de arte de Gláucia Santos da Gama e Silva, (com o nome artístico de Gláucia Flores y Reyes), inspirada na história de Anne Frank, apresentado em diversas salas de projeção, dirigido por Jane Celeste Guberfain e Gedivan de Albuquerque.

O nosso objetivo principal é mostrar as especificidades do trabalho de acordo com a proposta e a linguagem cênica.

O roteiro é inspirado na história de Anne Frank. Minha atuação seria não somente como preparadora vocal, mas atuaria também no direcionamento da pesquisa de interpretação dos atores.

Em função disso, na orientação relacionada à interpretação atoral dos personagens do filme, foi utilizada como arcabouço teórico/metodológico, a primeira fase do Sistema de Stanislavski (1995). Utilizou-se o referido sistema tanto por suas características essencialmente didáticas, como também pela ênfase da análise psicológica que nos pareceu pertinente ao estudo da personagem.

Segundo a primeira fase do Sistema de Stanislavski, a interpretação de um papel constitui-se em uma etapa de construção da personagem e outra do desempenho propriamente dito. A etapa pertinente à construção é subdividida em: *O Período de Estudo* e *O Período da*

Experiência Emocional. O *Período de Estudo* é preparatório para a elaboração do papel. Nesta fase o texto teatral é analisado, estudando-se detalhadamente as suas partes e identificando-se as circunstâncias dramáticas da peça. Já em *O Período da Experiência Emocional* é elaborada a criação do papel propriamente dita. O ator experimenta o papel, usando os seus impulsos criadores através de ações físicas. Foram criadas improvisações que envolvessem as circunstâncias emocionais das situações dramáticas determinadas na peça e previamente analisadas na etapa de estudo.

A segunda etapa abrangeu a fase dos ensaios práticos no palco. A partir das dificuldades dos atores detectada nas improvisações, foram criados exercícios de técnica e expressão corporal e vocal, que, ao mesmo tempo, atendessem as características da personagem. O momento imediatamente posterior a este diz respeito à composição de marcas e movimentos dentro do espaço de representação escolhido (várias salas de filmagem, de acordo com as cenas). As referidas marcações foram obtidas a partir do material colhido nas improvisações, possibilitando a definição de um desenho cênico bastante orgânico, como preconiza o Sistema de Interpretação de Stanislavski.

Período de Estudo

No *Período de Estudo*, que ocorreu no início dos trabalhos para a construção dos personagens da família de Anne Frank foi realizado um minucioso estudo sobre o Holocausto, antecedentes históricos e fatos relacionados à segunda guerra mundial escolhidos para a pesquisa. Além disso, foi salientada aos atores a importância da primeira leitura das falas dos personagens, a fim de garantir o aproveitamento das primeiras impressões sobre os referidos papéis. Esse é um momento de fundamental importância para Stanislavski:

As primeiras impressões são... sementes. Sejam quais forem as variações e alterações que o ator possa fazer à medida que avança em seu trabalho, ele muitas vezes é tão atraído pelo profundo efeito de suas primeiras impressões, que quer se apegar a seu papel, como este se desenvolve. É tanta a força, a profundidade e o poder de permanência dessas impressões, que o ator deve ter especial cuidado ao travar conhecimento pela primeira vez com uma peça” (STANISLAVSKI, 1995, p.20).

Desta forma, destacou-se a importância de se criar um ambiente propício para a leitura, com tranquilidade e concentração. Os atores deveriam colocar-se com disponibilidade interna e externa, para deixar-se estimular por ideias, sentimentos e sensações. Todas estas impressões iniciais foram anotadas para consultas a cada nova leitura. Posteriormente, o roteiro do filme foi estudado de forma detalhada, identificando-se as circunstâncias dramáticas determinantes procurando-se o “(...) material espiritual (dentro da obra e do universo interno personagem e do próprio ator), buscando estímulos criadores que forneçam impulsos de excitação sempre renovado” (STANISLAVSKI, 1991, p.24-25).

Segundo Luciano Pires Maia (2005), o ator deve ultrapassar o entendimento apenas racional para atingir o entendimento sentido – compreendido, ou seja, identificado e projetado sobre os fatos do drama. Para Stanislavski, uma análise erudita está vinculada ao pensamento e uma análise artística, ao sentimento. Este sentimento deve unir-se à *memória emotiva* do ator, que consiste de lembranças pessoais armazenadas em sua memória afetiva e intelectual, sendo análogas aos sentimentos da personagem (STANISLAVSKI, 1995, p.25). Os atores utilizaram materiais explicitados na obra para despertar a memória emotiva. É exatamente no período de construção, que, segundo Maia, “(...) o ator deve recorrer à sua própria memória emotiva de seu próprio arquivo de vivência e sensações pessoais – para numa extensão possível e análoga – via identificação projetiva – compreender os fatos de determinada cena a ser trabalhada – num momento de estudo ou de ensaio” (MAIA, 2000, p.61-62).

Assim, os intérpretes estudaram e analisaram o roteiro do filme em seus diversos planos: relacionado às circunstâncias externas, ou seja, aos fatos que compõem o exterior da história: tempo presente da ação e as circunstâncias em que ocorreram os fatos, ao passado dos personagens; ao plano literário, abrangendo o estilo e a estrutura dramática do texto; ao plano físico, com as caracterizações exteriores dos personagens; ao plano psicológico e ao plano dos sentimentos criadores, relacionado à memória afetiva das intérpretes.

Através da imaginação, construiu-se uma perspectiva futura para a personagem, possibilitando aos atores atingirem o *estado do eu sou*. Este estado é de fundamental importância para Stanislavski, pois representa o ponto essencial na fase da construção da personagem em que o ator começa a se sentir dentro dos acontecimentos, mesclando-se com as circunstâncias sugeridas tanto pelo dramaturgo, como por ele próprio. Segundo Maia, “para atingir esse estado, Stanislavski recomenda a utilização do aspecto ativo da imaginação. Nele, o ator imagina as diversas personagens, isoladamente, em contextos também imaginários, portanto em situações inexistentes no universo escrito – e, a partir de então, através de analogias coerentes aos aspectos já familiarizados da personagem nas etapas anteriores, ele deixa de ser um passivo observador e passa a ter o direito de fazer parte do contexto em que ele próprio as inseriu. Agora, este ator – em viagens imaginárias – passa a conversar com as personagens, criando – via identificação e projeção – relações de coerência pessoal para as mesmas em suas vivências em tais contextos idealizados” (MAIA, 2005, p.66). Ratifica o professor: “Este é um momento inequívoco e evidente de projeção e identificação do ator sobre o lugar personagem, com perspectivas à desejada compreensão e edificação de uma nova individualidade – a do seu papel” (MAIA, 2005, p.66).

Atingido o *estado do eu sou* recomendou-se aos atores que avaliassem as circunstâncias internas, agora restritas aos recortes textuais estabelecidos pelo roteiro do filme. Passou-se, então, para o Período da Experiência Emocional.

Período da Experiência Emocional

No *Período da Experiência Emocional* estabeleceu-se, através de leituras dos trechos definidos, as ações interiores pertinentes a cada momento do contexto dramático. Ação interior para Stanislavski é o pensamento da personagem sobre o que ela diz, o que ela ouve ou o que ela silencia em uma cena.

Como as ações interiores são respostas aos estímulos das situações dramáticas, foi importantíssimo que as referidas circunstâncias fossem claramente compreendidas pelos atores. Também foi feito, nesta etapa, um estudo minucioso dos objetivos criadores de cada

personagem em cena. Para Stanislavski, os objetivos podem ser tanto físicos como psicológicos, sendo executados internamente ou externamente: “(...) tanto pelo corpo, como pela alma” (STANISLAVSKI, 1995, p.68). Estes objetivos devem corresponder às aspirações e ações da personagem interpretada. O ator deve mobilizar-se para uma interpretação mais expressiva, encontrando objetivos que “movam” os seus sentimentos e a sua ação, provocando nele qualidades magnéticas como “(...) excitação, ardentes desejos, aspirações, ação” (STANISLAVSKI, 1995, p.77). Todos os objetivos encontrados pelo ator para as personagens construídas devem convergir para um único *superobjetivo*. Esta mobilização, no sentido de aprofundar os objetivos da personagem é chamada por Stanislavski de *tom interior*.² O ator deve esforçar-se para que o *superobjetivo* da personagem seja atingido através da ação direta. O *superobjetivo* e a ação direta caminham juntos, pois os fatos da vida interior ou exterior estão ligados a alguma idéia principal, “às nossas aspirações inatas e uma linha de ação direta que é o nosso espírito humano”. Ainda para Stanislavski, eles constituem a “vida essencial dos papéis, individualmente, e de toda a peça (STANISLAVSKI, 1995, p.92).

A etapa imediatamente posterior a esta é a de improvisações: exercícios preparatórios para instrumentalizar o ator para expressar fisicamente os sentimentos, pensamentos e ações da personagem. Estes exercícios foram vivenciados a partir de universos circunstanciais e emocionais dos trechos escolhidos, a fim de que os atores tivessem a compreensão afetiva dos mesmos e pudessem vivenciar com verdade cênica as situações dramáticas apresentadas pelo texto.

Abaixo relacionamos alguns textos utilizados para improvisação dos atores para o desenvolvimento do *Período da Experiência Emocional*. Esses textos foram baseados em GILBERT (2010) e no roteiro do filme trabalhado. Primeiramente os textos foram lidos e discutidos e posteriormente foram realizados exercícios em cena para que os atores pudessem internalizar circunstâncias factuais e ambientais que mais tarde seriam objeto da ação que se desenrolaria.

² “O tom interior é o momento de conferir à partitura do papel – aos objetivos criadores da personagem uma profundidade muito maior”. (MAIA, 2005, p.78-80).

- 1) Em 7 de julho de 1942 houve uma reunião em Berlim presidida por Himmler. Decidiu-se iniciar experimentos médicos em “grande escala”, com mulheres presas em Auschwitz. Os experimentos seriam feitos de tal forma que a mulher não perceberia o que estava sendo feito com ela. Esta era feita por um tal de professor Samuel, que era obrigado a fazê-las. Três ou quatro operações por dia. O abdômen era aberto e era feita uma incisão no útero no qual eram implantadas células neoplásicas. Depois disso, de três a seis operações eram realizadas em intervalos de três a quatro semanas, e pedaços de tecidos eram retirados do útero, sendo feitos “cortes congelados.” Quinze garotas de idade entre quinze e dezessete anos. As garotas que sobreviveram a essas operações ficaram em mãos dos alemães, e pouco se sabe sobre elas. As cobaias eram colocadas em campo de ondas ultracurtas. Um eletrodo era colocado no abdômen e outro na vulva. Os raios eram dirigidos ao ovário. Conseqüentemente, os ovários eram destruídos. Em razão das doses erradas, várias delas sofreram sérias queimaduras, no abdômen e vulva. Uma delas morreu em consequência dessas queimaduras. As outras foram mandadas a outro campo de concentração, algumas internadas no hospital, outras postas a trabalhar. Após um mês, voltaram a Auschwitz, onde foram realizadas operações de controle. Foram feitas incisões transversais e sagitais dos ovários. As moças mudaram completamente por causa das alterações hormonais. Pareciam mulheres idosas. Muitas eram obrigadas a ficar deitadas por meses, por causa das infecções nas feridas e muitas morreram. A mulher era colocada sobre a mesa. Com a ajuda de uma bomba elétrica, um fluido semelhante a cimento líquido (possivelmente bário) era introduzido no útero. Conforme o fluido era bombeado, eram feitas radiografias. As mulheres sentiam-se terrivelmente mal durante essa experiência. Sentiam-se como se o seu abdômen fosse explodir. Após levantar da mesa, corriam para o banheiro, onde o fluido voltava a sair. As dores causadas pela experiência eram equivalentes às dores do parto. O fluido expelido estava muitas vezes misturado com sangue. Depois eram enviadas a outro campo onde eram assassinadas. Muitas morreram de peritonite por causa da perfuração do útero (GILBERT, 2010, p.399-401).

2) Em 22 de julho, os muros do gueto foram cercados por guardas ucranianos e letãos, armados e postados a cada 25 metros. A prisão e a deportação dos judeus de Varsóvia havia começado. Todos os dias, vários milhares de judeus eram arrancados de suas casas ou presos nas ruas e levados a pé ou em caminhões ou carroças. Os que os alemães queriam manter no gueto, em trabalhos produtivos, recebiam um cartão especial de emprego ou *Ausweis*. Em alguns casos, mesmo esses cartões não ofereciam proteção suficiente, a não ser os que tivessem carimbados. “Operação Reinhard”, com a águia nazista e a suástica e a inscrição: “Não sujeito a reassentamento”. Qualquer um que não estivesse de porte desse cartão era deportado. Uma jovem mãe corre para baixo em busca de leite para seu bebê. Seu marido que trabalhava na ferrovia saíra cedo. Ela não havia se preocupado em se trocar, vestia um roupão e chinelos. Levava na mão uma garrafa de leite vazia, e dirigia-se à loja onde sabia que vendiam leite. “por baixo do pano”. A caminho caiu nas garras da Operação Reinhard. Os executores exigiram o *Ausweis*.”Lá em cima...Ferrovia...certificado de trabalho. Vou trazê-lo imediatamente.” “Já ouvimos esta história antes. Você tem que um *Ausweis* com você, ou não tem?” Foi arrastada para o vagão protestando, quase sem entender o que ocorria. “Mas meu bebê está sozinho. Leite...” protestou ela.” Meu *Ausweis* está lá em cima”. Então, pela primeira vez olhou para os homens que a seguravam e viu para onde estava sendo arrastada: para a porta aberta de um vagão fechado, com vítimas já apinhadas dentro dele. Com toda a força de uma mãe jovem, libertou-se e então, quatro policiais lançaram-se sobre ela, golpearam-na, e jogaram-na no chão, para depois levantá-la e jogá-la, como um saco, dentro do vagão. Podiam-se ouvir os gritos, com uma voz enlouquecida, uma mistura de desespero humano e o uivo de um animal (GILBERT, 2010, p.415).

3) Trechos do roteiro do filme:

Já não nos aguentávamos mais! Brigava-se por qualquer coisa. Tudo era motivo para discórdia. Quando não se tem no que pensar e a vida começa a perder o sentido, é só rancor. O ressentimento estava minando nossas almas. Acho que perdíamos um

pedaço de nós mesmos quando tínhamos que disputar, mesmo que não abertamente, um naco de pão ou uma lasca de *Wurst*. E o pior, logo isto que é proibido aos judeus praticantes!

Lá estavam o trem e aqueles soldados todos nos empurrando e gente às centenas se acotovelando. Gritos e mais gritos. Vinham de toda a parte. Crianças chorando, mulheres em pânico querendo segurar seus filhos nos braços. Os homens apanhavam o tempo todo porque pensavam que poderiam defender suas famílias. O sangue escorria de suas cabeças e, com isso, aumentavam também os gritos. Um pavor que se transformou em negrume sufocante quando nos enfiaram como bois nos vagões. Gente pisoteada se arrastando sob um turbilhão de pés agoniados. Bois que iam para o mais monstruoso dos abatedouros! Eu não sei como não morri ali mesmo, debaixo da multidão. Uma criança caiu e a mãe se jogou sobre ela. Ficou tão machucada que não resistiu à viagem, mas a criança sobreviveu. Isto é, morreu no Campo.

Os exercícios a partir dos textos obtiveram um resultado interessante porque os atores puderam vivenciar algumas situações de opressão, intolerância e preconceito. Esse material foi importante para a construção dos seus personagens com verdade cênica e profundidade.



Figura 1: atores na locação

Fase dos ensaios

Até então, nas improvisações, a verbalização estava sendo realizada de forma livre, através da linguagem espontânea dos atores. A partir desta última fase, os objetivos, desejos e aspirações dos personagens foram postos em ação nos ensaios através do uso textual das falas contidas no roteiro do filme, juntamente com as partituras corporais compostas pelos atores.

Os diretores Jane Celeste Guberfain e Gedivan de Albuquerque manifestaram o desejo de que os atores usassem, além do texto propriamente dito, sons não verbais para enriquecer sua expressão vocal. Assim, os gritos, gemidos, soluços, suspiros, choro e também a exploração da melodia das palavras, seu colorido e entonação formam os *aspectos supra-segmentais*, importantes na fala teatral, pois são responsáveis pelas auras conotativas do texto dramático. Jiri Veltruski alerta com propriedade: “No que se refere aos traços vocais constantes, a relação particular que existe entre timbre de voz e entoação é especialmente importante” (Veltruski, J. O

Texto Dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, NETO, CARDOSO, 1978, p.179). A este respeito, Antonin Artaud sugere que o ator deve ser estimulado a encontrar novos meios de expressão não verbais: "(...) Uma vez que faz parte da base dessa linguagem uma utilização particular das entonações, essas entonações devem constituir uma espécie de equilíbrio harmônico, de deformação secundária da palavra, que deve poder ser reproduzida à vontade" (ARTAUD, 1993, p.90). Os atores foram estimulados a explorarem suas qualidades vocais e os matizes de timbre e colorido, resultando numa poderosa carga semântica revelando importantes traços de afetividade.

Considerações finais

Em todo o processo de ensaios, vários aspectos foram observados em relação à integração corpo, voz e personagem. Os aspectos e dificuldades no âmbito vocal, corporal e interpretativo foram trabalhados concomitantemente. A todo o momento este processo era reavaliado, com a finalidade de se efetivar uma interpretação coerente com a construção da personagem, realizada diferentemente por cada um dos atores.

A preparação do elenco do filme "Pequena Anne. Memórias do Campo" foi dolorosa para os atores por perceberem a dura realidade e as circunstâncias vividas pelos personagens. Esse processo exigiu muito empenho, dedicação e habilidade dos diretores e da equipe envolvida a fim de administrar essa situação através de um envolvimento e, ao mesmo tempo, um distanciamento crítico, para que os acontecimentos não se repitam.

O suporte técnico para os atores, no sentido de que eles possam ter resistência e flexibilidade, facilita a rica expressividade. Esse fator é muito importante, pois os atores, além de conseguirem uma plasticidade vocal, têm também uma qualidade vocal garantida, apesar dos inúmeros esforços vocais e gritos emitidos presentes na interpretação de seus personagens.

O diretor vocal-interpretativo deve trabalhar no sentido transformar a voz do ator em um arquivo de possibilidades artísticas, zelando e desenvolvendo o seu instrumental, independente da linguagem cênica.

Referências:

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BEUTTENMÜLLER, Glorinha e LAPORT, Nelly. *Expressão Vocal e Expressão corporal*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.

_____. *Expressão Vocal e Expressão corporal*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1982, 1989 e 1992.

GILBERT, Martin. *O Holocausto. História dos judeus da Europa na segunda guerra mundial*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

GUBERFAIN, Jane Celeste. *A voz e a poesia no espaço cênico*. Rio de Janeiro: Synergia, Faperj, 2012.

GUINSBURG, Jacó, NETO, J. Teixeira Coelho, CARDOSO, Reni Chaves (organizadores). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: INACEN, 1985.

MAIA, Luciano. *Do Narrador à personagem uma trajetória ao “estado do eu sou” de Stanislavski*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Escola de Teatro, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

_____. *Estética do Artifício: Stanislavski e a Poética da Sinceridade Fingida*. Tese (Doutorado em Teatro), Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 3 e 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. *A Preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *A Criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.