

**Universidade de Brasília**

Instituto de Artes

**A relação de troca artístico-criativa entre  
preparador de atores, ator e diretor em  
*Bicho de sete cabeças* (2000) de Laís Bodanzky e  
*O céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz.**

**Adriana Santos de Vasconcelos**

**Brasília (DF)**

**2010**

**Universidade de Brasília**  
**Instituto de Artes**  
**Mestrado em Arte**  
**Área de concentração: Arte Contemporânea**  
**Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para a Cena**

**A relação de troca artístico-criativa entre  
preparador de atores, ator e diretor em  
*Bicho de sete cabeças* (2000) de Laís Bodanzky  
e *O céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz.**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNB, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arte.

Área de concentração: Arte Contemporânea.  
Linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena.

Orientação: Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz.

**Adriana Santos de Vasconcelos**

**Brasília (DF)**

**2010**

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz  
(IDA/UNB)  
Orientador

---

Prof. Dra. Tânia Siqueira Montoro  
(COM/UNB)  
Membro efetivo

---

Prof. Dr. João Antonio de Lima Esteves  
(IDA/UNB)  
Membro efetivo

Brasília, 22 de março de 2010.

A meus pais,  
pelo amor, cuidado  
e apoio incondicional.

## **Agradecimentos**

Ao professor Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz pela confiança, atenção, constante incentivo, respeito ao ofício de orientar e transmitir conhecimento;

Aos professores Dra. Tânia Siqueira Montoro e Dr. João Antonio de Lima Esteves pelas precisas considerações na etapa de qualificação deste trabalho, e ainda por aceitarem tão generosamente fazerem parte dessa etapa final compondo a banca de defesa;

Aos professores das disciplinas cursadas no decorrer deste processo de aprendizado;

Aos funcionários da secretária de pós-graduação do IDA/UNB, pela atenção prestada;

A Adalberto Vasconcelos pelo apoio afetivo e material, fundamental a realização desse trabalho;

A Ângela Britto, Carmem Manfredini, Fernando Campos, Frank Duurvoort e Mazé Portugal pelo apoio, amizade e estímulo em diferentes momentos;

A todos os entrevistados que dedicaram um momento de suas vidas e atenciosamente contribuíram para a melhor execução desta pesquisa;

Aos autores dos livros, artigos, reportagens e textos que através dos seus trabalhos me instigaram a continuar na pesquisa e na procura pelo conhecimento;

Ao Deus que me guia, e a todos os meus Santos e Anjos que me acompanharam nessa busca eterna pelo conhecimento;

Enfim, agradeço a todos os seres que contribuíram direta ou indiretamente para a realização desta dissertação de Mestrado.

Gracias a todos!

"Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmago dos outros: e o âmago dos outros era eu"  
(LISPECTOR, 1999, p.385)

## Resumo

As especificidades da linguagem do cinema tornam o diálogo artístico-criativo entre o diretor e o ator um fundamento primordial no bom resultado de uma atuação na cena cinematográfica. No cinema nacional observou-se nesta primeira década do século XXI a incorporação de um novo profissional que veio participar desse diálogo, o preparador (a) de atores. Analisando o trabalho desses três profissionais em dois longas-metragens brasileiros – *Bicho de sete cabeças* (2000) de Laís Bodanzky e *O Céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz – esta pesquisa visa traçar um olhar sobre esse diálogo e a relação artístico-criativa que se estabeleceu entre atores, diretores e preparadores nesses dois filmes para melhor compreensão do trabalho de direção e atuação no cinema brasileiro contemporâneo.

Palavras-chaves: Preparação de atores, atuação para cinema, linguagem cinematográfica, direção de atores.

## Abstract

Cinema's language specificities have transformed the artistic and creative dialogue between director and actor into fundamental grounding for successful performance within a film scene. In the first decade of this century, the Brazilian cinema registered the incorporation of a new professional and participant in this artistic dialogue: the acting coach. By analyzing the work of these professionals in two Brazilian feature-length motion pictures – Lais Bodansky's *Bicho de sete cabeças* (2000) and *Suely in the Sky* (2006) by Karim Aïnouz – this research aims to investigate this dialogue and the artistic-creative relationship which developed amongst the actors, directors and coaches in these two films for a better understanding of directing and acting work in present-day Brazilian cinema.

Key words: Acting coach, film acting, film language, actors directing.

## Índice

<b>Introdução</b> .....	09
<b>Capítulo I:</b> Um primeiro olhar sobre a relação de troca artístico-criativa entre o preparador de atores, o ator e o diretor no cinema brasileiro nas últimas décadas até os dias atuais.....	27
<b>1.1.</b> Aprender, compreender.....	28
<b>1.2.</b> Necessidade antiga, profissional novo – O preparador de atores.....	41
<b>1.3.</b> Acolhimento e/ou rejeição.....	46
<b>Capítulo II:</b> Um olhar sobre a relação de troca artístico-criativa entre o preparador de atores, o ator e o diretor no filme <i>Bicho de sete cabeças</i> .....	56
<b>2.1.</b> O filme.....	56
<b>2.2.</b> O olhar do preparador de atores: Sérgio Pena.....	63
<b>2.3.</b> O olhar do ator: Rodrigo Santoro.....	72
<b>2.4.</b> O olhar do ator: Gero Camilo.....	81
<b>2.5.</b> O olhar da diretora: Laís Bodanzky.....	84
<b>Capítulo III:</b> Um olhar sobre a relação de troca artístico-criativa entre o preparador de atores, o ator e o diretor no filme <i>O céu de Suely</i> .....	92
<b>3.1.</b> O filme.....	93
<b>3.2.</b> O olhar da preparadora de atores: Fátima Toledo.....	100
<b>3.3.</b> O olhar da atriz: Hermila Guedes.....	111
<b>3.4.</b> O olhar do ator: João Miguel.....	118
<b>3.5.</b> O olhar do diretor: Karim Aïnouz.....	122
<b>Conclusões</b> .....	130
<b>Bibliografia</b> .....	136
<b>Periódicos e revistas</b> .....	138
<b>Documentos eletrônicos consultados</b> .....	139
<b>Entrevistas realizadas</b> .....	141
<b>Anexo I</b> - Lista de filmes citados.....	143
<b>Anexo II</b> - Breve explanação sobre o processo de produção de um filme.....	147
<b>Anexo III</b> - Grades curriculares.....	150
<b>Anexo IV</b> - Exemplos de entrevistas transcritas realizadas pela autora.....	163
<b>Anexo V</b> – Exemplos de entrevistas por email.....	183

## Introdução

Esta pesquisa investiga trabalhos de direção de atores e a relação artístico-criativa entre ator, diretor e preparador de atores<sup>1</sup>, em dois filmes realizados recentemente no país. São essas obras os longas-metragens *Bicho de sete cabeças* (2001) e *O céu de Suely* (2006). Esses dois filmes foram selecionados para esta pesquisa por realizarem um profundo trabalho de preparação de atores, e por algumas outras razões específicas, que serão expostas no capítulo próprio destinado a cada um deles nesta dissertação.

Pode-se adiantar que *Bicho de sete cabeças* é um filme dirigido pela cineasta Laís Bodanzky baseado no livro autobiográfico *Cantos dos Malditos* (1990) de Austregésilo Carrano Bueno, que narra a história de Neto, um jovem que tem um relacionamento de pouco diálogo com seu pai, que o coloca num manicômio após o ver fumando maconha. O filme é protagonizado pelo ator Rodrigo Santoro e a preparação de atores foi realizada por Sérgio Penna.

*O céu de Suely* é um filme dirigido pelo cineasta Karim Aïnouz, que assina o roteiro original baseado em história de cordel sobre uma jovem que ao regressar a sua cidade natal, no interior do Ceará, opta por uma solução radical para ter condições financeiras de voltar a São Paulo. O filme é protagonizado pela atriz Hermilla Guedes. A preparação de atores foi realizada por Fátima Toledo.

Sendo atriz profissional e cineasta graduada pela Universidade de Brasília em 1992, venho durante anos trabalhando em diversas funções dentro do universo cinematográfico: roteiro, *casting*, figurino, cenografia, produção, pesquisa, interpretação e direção. Contudo, foi a função de direção de atores que primeiro me instigou no trabalho cinematográfico, antes e depois da direção do meu primeiro curta-metragem, *Só Sofia* (2004), e mesmo atualmente após as filmagens do meu segundo trabalho de direção no curta-metragem *Senhoras* (2009). Ao longo dos últimos anos, fiz diversos cursos de interpretação e direção nessas áreas<sup>2</sup>, e pude ver a carência de material literário sobre o tema objeto desta pesquisa, especialmente em português, e

---

<sup>1</sup> Utilizaremos os termos ‘ator’, ‘diretor’ e ‘preparador de atores’, como forma de especificar tanto o profissional do sexo masculino (ator, diretor e preparador) como a do sexo feminino (atriz, diretora e preparadora).

<sup>2</sup> Cursos como Interpretação para Cinema, ministrado no Studio Fátima Toledo em São Paulo (SP), durante 2000 e 2001; Direção Cinematográfica, ministrado por Suzana Amaral, no Pólo de Cinema e Vídeo Grande Otelo em Sobradinho (DF), em 1998; Preparação do Ator para Cinema e TV, ministrado por Antonio Martim na UnB em 1996 e, finalmente, Realização Cinematográfica, ministrado por Nelson Pereira dos Santos na UnB em 1995.

principalmente sobre a direção de atores no cinema brasileiro e, mais ainda, no cinema brasileiro recente. E, como outros diretores iniciantes no cinema brasileiro, pude por meio da minha própria experiência, constatar a necessidade de suprir a carência teórica sobre o estudo da direção de atores no cinema. Parece existir um vácuo de pesquisa sobre esse tema no Brasil, que esta investigação quer sondar.

### **Objetivos e metodologia**

Esta pesquisa tem como objetivo geral apresentar e refletir sobre a relação de troca artístico-criativa entre o preparador de atores, o ator e o diretor no cinema brasileiro contemporâneo, em especial nessa primeira década do século XXI, visando diretamente e, mais especificamente, as obras cinematográficas *Bicho de sete cabeças* de Laís Bodanzky e *O céu de Suely* de Karim Ainouz.

E complementando a investigação, este trabalho tem como objetivos específicos a abordagem de forma mais minuciosa de cada um dos três profissionais aqui mencionados nos dois filmes selecionados, buscando algumas das formas de diálogo artístico-criativa utilizadas entre eles. Também são dos objetivos específicos desta pesquisa a busca de referências para uma análise investigativa da direção de atores no cinema brasileiro contemporâneo, e a abordagem de alguns dos métodos utilizados e dos princípios básicos aplicados na direção de atores nos filmes selecionados, desde a menção a alguns dos exercícios práticos de preparação de atores, até a vivência em cena nas filmagens.

Para o cumprimento destes objetivos traçados, e tendo consciência da aparente ausência de uma bibliografia e publicações sobre esse assunto, especialmente em português, esta investigação seguiu cinco passos metodológicos.

O primeiro passo mapeou áreas ou campos de estudo cruciais para esta investigação. Esses campos estão sintetizados nas palavras chave apresentadas anteriormente, ou seja, preparação de atores, atuação para cinema, linguagem cinematográfica e direção de atores. Para este mapeamento foi realizado uma revisão teórica e bibliográfica nas bibliotecas da Universidade de Brasília (UnB), Universidade de São Paulo (USP), Universidade de Campinas (UNICAMP), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), entre outras, sobre o objetivo e os profissionais e teóricos ou pesquisadores que abordaram esses assuntos.

No segundo passo metodológico foi realizada uma busca na *internet* por autores que escreveram sobre os temas abordados na pesquisa, em sites específicos de cinema<sup>3</sup>. No terceiro passo foram realizadas entrevistas<sup>4</sup> com os atores principais, diretores e preparadores dos dois filmes pesquisados: Rodrigo Santoro, Gero Camilo, Hermila Guedes, João Miguel, Laís Bodansky, Karim Aïnouz, Sérgio Penna e Fátima Toledo. Nas entrevistas foi perguntado sobre o processo de realização de cada filme especificamente. Buscava-se entender como foi realizado o *casting*<sup>5</sup> no filme; como foi a aproximação inicial entre o preparador de atores e o ator; como era a relação entre o ator e o preparador; como era a relação entre o preparador e o diretor; como era a relação entre o diretor e o ator; quanto tempo durou a preparação de atores; qual observação cada profissional faz sobre a preparação de atores realizada nesses filmes especificamente; quais outros trabalhos significativos com preparação de atores podem ser citados pelos entrevistados e o porquê; um breve histórico de cada um dos profissionais entrevistados; o que cada um deles pensa sobre o trabalho de preparação de atores realizado nesse filme especificamente. No entanto, como poderá ser observado nas entrevistas transcritas no Anexo IV, não foi possível sintetizar exatamente todas as perguntas direcionadas aos entrevistados, porque outras perguntas surgiam de acordo com o momento, a disponibilidade e a receptividade de cada um deles. Um exemplo é a entrevista realizada com o ator Rodrigo Santoro, no dia 23 de setembro de 2008, em que ele expôs sua experiência no filme pesquisado e em outros trabalhos em que atuou. Entretanto, apesar da entrevista concedida de aproximadamente duas horas, sempre que solicitado, o ator respondeu por email dúvidas que surgiram no processo de escrita da dissertação. Outro exemplo é o da assessoria da preparadora Fátima Toledo que forneceu extenso material jornalístico sobre a preparadora. Ainda, os diretores Karim Aïnouz e Laís Bodansky que disponibilizaram materiais jornalísticos do acervo do filme para esta pesquisa. O diretor Aïnouz, inclusive, cedeu DVDs com seus trabalhos de direção anteriores em curta-metragem para corroborar o entendimento de sua trajetória fílmográfica.

---

<sup>3</sup> Entre os sites pesquisados se destacam: <http://www.adorocinema.com/>; <http://www.Bichodesetecabecas.com.br/>; <http://blog.estadao.com.br/>; <http://www.cinemaemcena.com.br/ceudesuely/blog.asp/>; <http://www.fac.unb.br/site/>; <http://www.folha.com.br/>; <http://www.imdb.com/>; <http://www.oceudesuely.com.br/>; <http://www.studiofatimatoledo.com.br/>; <http://www.unb.br/>; <http://www.uol.com.br/>; <http://www.webcine.com.br/>

<sup>4</sup> O Anexo IV são dois exemplos de entrevistas realizadas e transcritas para esta dissertação. O anexo V são dois diferentes exemplos de entrevistas realizadas por email.

<sup>5</sup> Seleção de elenco.

No quarto passo foram realizadas entrevistas com outros atores, diretores e preparadores de atores sobre a temática desta pesquisa. Para os profissionais que trabalham com preparadores de atores foram feitas perguntas similares que às direcionadas aos profissionais dos filmes investigados, com apenas algumas reformulações. Como por exemplo, o que o profissional pensava sobre o trabalho de preparação de atores realizado nos filmes em que tinha vivenciado essa experiência; qual a opinião que ele tem sobre o trabalho do preparador de atores no cinema brasileiro contemporâneo; e o porquê de ser favorável ou não a esse novo profissional.

No quinto passo foi feita a seleção do material coletado e produzido: seleção dos trechos dos livros pertinentes ao texto da pesquisa; seleção das publicações de diretores, atores, preparadores de atores, jornalistas e acadêmicos a respeito do tema; seleção dos trechos das entrevistas pertinentes ao texto da pesquisa. Em seguida, organização do material selecionado e redação da dissertação.

Importante salientar que nas entrevistas realizadas exclusivamente para esta pesquisa, procuro trabalhar com análise do discurso. A fragmentação ou segmentação dos discursos são frutos de uma seleção. Existe uma ordem visando a descoberta de determinados pontos, aspectos, entre os quais se destacam: a visão crítica do entrevistado sobre o tema; o contexto temático que o filme foi idealizado; o contexto histórico no qual o filme foi produzido; as relações de poder entre os profissionais entrevistados; a visão crítica dos entrevistados sobre a realidade do cinema nacional contemporâneo; sobre os trabalhos do ator, do diretor e do preparador de atores, no cinema e, ainda, sobre a comunicação interpessoal que o entrevistado estabelece com os parceiros de trabalho e a comunicação intrapessoal que o artista tem em meio ao projeto que está realizando.

O cumprimento dos passos metodológicos apresentados visa a melhor realização da investigação proposta nesta pesquisa de Mestrado tendo como resultado esta dissertação, dividida em três capítulos. O primeiro capítulo aborda a última década chegando aos dias atuais, buscando as origens, razões e o ingresso do preparador de atores no cinema brasileiro, assim como as diferentes reações e opiniões que esse novo profissional ocasiona no panorama cinematográfico brasileiro, objetivando obter um primeiro olhar sobre essa relação estabelecida entre os três profissionais citados. No segundo capítulo é analisado a relação entre os três profissionais estudados nesta pesquisa no filme *Bicho de sete cabeças*. Por sua vez, no terceiro capítulo é enfrentado a mesma empreitada com o filme *O céu de Suely*.

Em cada filme analisado, e seguindo os passos metodológicos, pretende-se cumprir os objetivos investigando processos, procedimentos e/ou recursos aplicados na composição dos personagens principais, e na otimização da criação e da relação de troca artístico-criativa, em especial em *Bicho de sete cabeças* e *O céu de Suely*. Serão investigadas as parcerias entre diretor e preparador de atores, e entre ator e preparador de atores, nos filmes que fazem uso desse novo profissional. Também será investigado qual o processo utilizado pelo ator na compreensão e posse do seu personagem por inteiro, bem como lidar criativamente com as idiossincrasias do *métier* cinematográfico, em meio às diretrizes apresentadas pelo preparador e pelo diretor no processo de preparação do ator para a cena.

O trabalho de direção de atores no cinema brasileiro é uma arte ainda cheia de mistérios que envolvem diretores ávidos por realizar um filme completo em todos os aspectos, entre os quais a boa atuação do elenco por ele escolhido; atores desejosos de realizar o melhor do seu desempenho num veículo de comunicação no qual ainda são inconstantes as oportunidades de trabalho; e preparadores de atores em busca da consolidação de seu espaço no *métier* cinematográfico nacional. A união de todos esses elementos ocasiona um panorama bastante intrigante e auspicioso na investigação da relação de troca artístico-criativa que se origina entre o preparador de atores, o ator e o diretor no cinema brasileiro recente.

Pensando nisso, pode-se considerar que adquirir um conhecimento básico sobre as características da linguagem cinematográfica é importante e enriquecedor para a formação de todo ator que visa atuar no cinema. Ingmar Bergman, comentando sobre o uso do *close*, afirma a Stig Bjorkman que “você faz isso porque você tem uma vontade furiosa de desafiar tuas idéias e as dos atores sobre a expressão cinematográfica. E é neste momento que você descobre quanto o *close* é difícil, quanto ele é revelador” (1977, p.170). Nesta dissertação serão fornecidas sucintas informações sobre elementos da linguagem cinematográfica, sempre que mencionadas, como o *close up*, ou plano fechado no rosto do ator. Entretanto, é importante evidenciar que o estudo da técnica cinematográfica, ou seus recursos, não é um dos objetivos desta pesquisa, mas pretende-se apenas equipar o leitor de algumas informações básicas sobre a linguagem cinematográfica, visando uma melhor compreensão das relações de troca artístico-criativas aqui investigadas.

É importante ressaltar que a mencionada ausência de material publicado sobre este tema deve-se ao fato de o trabalho do preparador de atores no cinema brasileiro

contemporâneo ser uma função relativamente nova. Mesmo nos Estados Unidos, onde o *acting coach* (treinador de atuação, em tradução literal) é mais comum e existe há bastante tempo verifica-se carência na publicação de livros sobre esta função. É possível encontrar livros de alguns *acting coaches* contemporâneos que relatam suas experiências, mas estudos mais abrangentes e com uma abordagem histórica do *acting coach*, realizando uma pesquisa sobre o trabalho de preparação e acompanhamento dos atores nos *sets* de filmagem, são mais difíceis de serem encontrados, com exceção de estudos acadêmicos. Em entrevista por *e-mail* a esta autora, Rodrigo Santoro, que vem na última década desenvolvendo uma carreira no cinema internacional com trabalhos em diferentes países, entre os quais os Estados Unidos, afirmou ser bastante comum a presença do *acting coach* nas produções estadunidenses. Santoro afirma que nos filmes que realizou nos Estados Unidos sempre trabalhou sozinho, sem o acompanhamento de um *acting coach*, mas que já participou neste país de alguns *workshops* com alguns desses profissionais<sup>6</sup>.

A criação artística de um personagem pode ser tradicionalmente considerada o objetivo primordial do ator, independente do veículo de comunicação em que esteja exercendo sua arte. Em cada diferente veículo, a linguagem tem exigências específicas, esteja o ator atuando no teatro, rádio, cinema ou em novas mídias eletrônicas. Pensando especificamente na linguagem cinematográfica, observa-se como o diretor se torna determinante no resultado final do trabalho do ator, e vice-versa. Sendo assim, a relação de troca artístico-criativa entre ambos no processo de desenvolvimento do trabalho no cinema é de vital importância. Após décadas nas quais os atores eram dirigidos somente pelo diretor, pode-se observar o ingresso no cinema brasileiro de outro profissional que vem se juntar ao diretor e ao ator nessa relação de troca artístico-criativa, o preparador de atores.

Preparadores de atores são profissionais que atualmente exercem suas funções em vários filmes no Brasil, tornando-se um novo e importante personagem da direção de atores no cinema nacional contemporâneo. A primeira aparição deste novo profissional a ganhar notoriedade no cenário cinematográfico brasileiro é creditada à preparação de atores realizada por Fátima Toledo no longa-metragem *Pixote: a lei do*

---

<sup>6</sup> SANTORO, Rodrigo. *Re: Rodrigo - Dúvidas na minha dissertação de mestrado* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <vasconcelosadriana@yahoo.com.br > em 22 de julho de 2009.

*mais fraco* (1981) de Hector Babenco<sup>7</sup>. Embora Fátima Toledo nesse seu primeiro trabalho assinasse como assistente de direção do filme e não como preparadora de atores, como conta a própria Toledo em reportagem à revista *Revista TRIP* (ABDALLAH, 2008, p. 21), Toledo é costumeiramente mencionada como ‘pioneira’ (MORISAWA, 2002)<sup>8</sup> no trabalho de preparação de atores no Brasil. De formação teatral, Toledo lecionava teatro para crianças internas da Fundação Estadual do Bem Estar do Menor (FEBEM) na cidade de São Paulo, na época que estreou no cinema em *Pixote*.

Na história do cinema brasileiro e mundial sempre se teve diversos exemplos emblemáticos de fortes relações de troca artísticas entre atores e diretores. Federico Fellini<sup>9</sup> e sua esposa, a atriz Giulietta Masina<sup>10</sup>, mantiveram um relacionamento artístico que gerou filmes como *Ginger e Fred* (1986), *Giulietta dos espíritos* (1965), *A noite de Cabíria* (1957), *A estrada* (1954). Também pensando em Fellini, pode-se recordar sua relação com seu ator e alter ego nas telas, Marcello Mastroianni<sup>11</sup>, cuja parceria deu origem a obras como o mencionado *Ginger e Fred* (1986), *A cidade das mulheres* (1980), *8½* (1963), *A doce vida* (1960).



Fig. 01<sup>12</sup>

Frederico Fellini e Giulietta Masina nas filmagens de *A estrada* (1954).

<sup>7</sup> Hector Babenco (1946) diretor cinematográfico argentino, nascido em Mar Del Prata. Além de *Pixote* dirigiu *O passado* (2007), *Coração iluminado* (1990), *Brincando nos campos do senhor* (1987), *Ironweed* (1984), *O beijo da mulher aranha* (1980) filme que deu o Oscar nos Estados Unidos da América a William Hurt, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975), *O rei da noite* (1975).

<sup>8</sup> MORISAWA, Mariane. “Ela constrói atores”. *ISTO É GENTE*. 2002.

Disponível em: < [http://74.125.113.132/search?q=cache:0\\_N4ikj-5DwJ:www.terra.com.br/istoegente/163/reportagens/fatima\\_toledo.htm+isto+e+gente+fatima+toledo&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a](http://74.125.113.132/search?q=cache:0_N4ikj-5DwJ:www.terra.com.br/istoegente/163/reportagens/fatima_toledo.htm+isto+e+gente+fatima+toledo&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a) >

Acesso dia 26 de agosto de 2009.

<sup>9</sup> Federico Fellini (1920-1993) cineasta italiano nascido em Rimini.

<sup>10</sup> Giulietta Masina (1921-1994) italiana nascida na Bologna.

<sup>11</sup> Marcello Mastroianni (1924-1996) italiano nascido em Fontana Liri.

<sup>12</sup> Foto disponível em: < [http://museudocinema.blogspot.com/2009\\_03\\_01\\_archive.html](http://museudocinema.blogspot.com/2009_03_01_archive.html) >.

Acesso dia 01 de agosto de 2009.

Outro significativo exemplo de parceria de vida e de arte no cinema foi entre Bergman e a norueguesa Liv Ullman<sup>13</sup>, com quem Ingmar Bergman<sup>14</sup> foi casado de 1966 a 1971. Liv Ullman estreou no cinema dirigida por Bergman em *Persona* (1966). Após este primeiro trabalho, Bergman e Ullman fizeram juntos outros importantes filmes, entre os quais *A hora do lobo* (1968), no qual Ullman contracenou com Max Von Sydow, um ator que também estabeleceu uma intensa parceria cinematográfica com Bergman. Ao falar de Max Von Sydow<sup>15</sup>, com quem desenvolveu importantes parcerias artísticas como *O sétimo selo* (1957), o diretor sueco ressalta que “devo reconhecer que as relações que nos ligam, Max e eu, são muito difíceis de explicar. Ele teve uma importância enorme para mim” (BJORKMAN, 1977, p. 98).



Fig. 02<sup>16</sup>

O ator Max Von Sydow, a atriz Liv Ullman e o diretor Ingmar Bergman durante as filmagens de *A hora do lobo* (1968).

Pensando em outras relevantes parcerias no cinema pode-se também citar Werner Herzog<sup>17</sup> e Klaus Kinski<sup>18</sup> como outro exemplo da força da relação entre diretor e ator. Juntos realizaram importantes filmes, entre os quais, *Fitzcarraldo* (1982), que

---

<sup>13</sup> Liv Ullman (1939) atriz e cineasta nascida em Tóquio (Japão). Autora dos livros autobiográficos: *Mutações* (1975) e *Opções* (1985).

<sup>14</sup> Ingmar Bergman (1918-2007) cineasta sueco nascido no Condado de Uppsala.

<sup>15</sup> Max Von Sydow (1929) ator sueco nascido em Lund.

<sup>16</sup> Foto disponível em: < [http://www.cosacnaify.com.br/noticias/galeria\\_mutacoes.asp](http://www.cosacnaify.com.br/noticias/galeria_mutacoes.asp) >.

Acesso dia 21 de agosto de 2009.

<sup>17</sup> Werner Herzog (1942) cineasta alemão nascido em Munique.

<sup>18</sup> Klaus Kinski (1926-1991) ator alemão nascido na Cidade Livre de Danzig.

marcou a relação de Herzog com Kinski, uma relação tão intensa e problemática que deu origem ao documentário dirigido por Herzog, *Meu Melhor Inimigo* (1999), no qual ele dissecou sua conturbada relação com Kinski. Ainda se pode lembrar de Luchino Visconti<sup>19</sup> e Helmut Berger<sup>20</sup>, Stanley Kubrick<sup>21</sup> e Peter Sellers<sup>22</sup>, e mais recentemente de Pedro Almodóvar<sup>23</sup> e suas ‘chicas Almodóvar’, especialmente as espanholas Carmem Maura<sup>24</sup> e Penélope Cruz<sup>25</sup>. Sobre sua relação e forma de trabalho com os atores, Almodóvar relata:

às vezes tenho que ensaiar muito. A Penélope (Cruz), por exemplo, é uma atriz que vai crescendo com os ensaios e que precisa ensaiar muito até se conectar com as entranhas dos personagens. Uma vez conectada, sai tudo de modo natural. O Antonio Bandeiras<sup>26</sup> é o contrário. Eu quase não o ensaiava. Porque o que me interessa nele era sua intuição, seu instinto. Mais que entender, ele intuía bem o personagem. Tem um enorme instinto. Quando eu propunha um texto, gostava de filmar a primeira interpretação dele, porque era maravilhosa. Há atrizes, como Carmem Maura ou Blanca Portilo<sup>27</sup>, que vem do teatro com enorme técnica, em que o importante é exatamente que não se veja sua técnica. De maneira geral, eu ensaio muito, conversando sobre os personagens, sobre as possibilidades de atuação. Especialmente para chegar ao momento em que lhes digo: agora não pensem em nada do que eu disse e simplesmente ajam! (ALMODÓVAR *in* GRANATO, 2009, p. 52)

Outro cineasta contemporâneo que conseguiu estabelecer interessantes relações artísticas com atores em seus filmes, é o dinamarquês Lars Von Trier,<sup>28</sup> que também se destacou na última década em parcerias com a atriz australiana Nicole Kidman,<sup>29</sup> em *Dogville* (2003), e com a cantora islandesa Björk<sup>30</sup>, que estreou no cinema como atriz no filme, dirigido por Trier, *Dançando no escuro* (2000). Esses e tantos outros atores e diretores que se uniram em relações tão especiais, performances tão fascinantes e filmes tão significativos na história do cinema, servem como referências históricas e fontes

---

<sup>19</sup> Luchino Visconti (1906-1976) cineasta italiano nascido em Milão.

<sup>20</sup> Helmut Berger (1944) ator austríaco nascido em Bad Ischl.

<sup>21</sup> Stanley Kubrick (1928-1999) cineasta estadunidense nascido em New York.

<sup>22</sup> Peter Sellers (1925-1980) ator inglês nascido em Hampshire.

<sup>23</sup> Pedro Almodóvar (1949) cineasta espanhol nascido em Calzada de Calatrava, Ciudad Real.

<sup>24</sup> Carmem Maura (1945) nascida em Madri.

<sup>25</sup> Penélope Cruz. (1974) nascida em Madri.

<sup>26</sup> Antonio Bandeiras (1960) nascido em Málaga, Espanha.

<sup>27</sup> Blanca Portilo (1963) nascida em Madrid, Espanha

<sup>28</sup> Lars Von Trier (1956) cineasta dinamarquês nascido em Copenhagen.

<sup>29</sup> Nicole Kidman (1967) austríaca nascida no Haváí.

<sup>30</sup> Björk (1965) cantora nascida na cidade de Reykjavík na Islândia.

primárias cruciais à pesquisa, na tentativa de explicar essas relações “muito difíceis de explicar”. Essa dificuldade motiva e impulsiona esta pesquisa.

O cinema é uma arte surgida no final do século XIX, mas pode-se observar que, desde seu surgimento, seu reconhecimento enquanto arte gerou fascínio, dúvidas e questionamentos. Os próprios criadores do cinema, os irmãos Auguste e Louis Lumière<sup>31</sup>, não concebiam o cinema ficcional, apenas o documental. George Méliès<sup>32</sup> foi o pioneiro na criação do cinema de ficção. Depois de Méliès, muitos outros diretores cinematográficos se aventuraram na arte da ficção. Alguns optaram por trabalhar com atores sem formação profissional. No entanto, o ator profissional vindo do teatro também foi chamado a investir sua habilidade nesse novo meio de comunicação. Mesmo atores com sólida formação teatral e que depois vieram a se consagrar no cinema, como Bette Davis<sup>33</sup>, por exemplo, enfrentaram as diferenças de linguagem no início. Segundo Bette Davis, embora tivesse um “entusiasmo fanático” pelo cinema, a atriz não gostava de se ver na tela, porque o registro da câmera era algo “terminado que se oferece ao mundo como nossa última concepção de uma personagem ou de uma linha de diálogo ou de um movimento da mão” (1946, p. 32).

Refletindo sobre as diferenças dessa nova linguagem e a melhor forma de atuar nela, alguns diretores desenvolveram primeiras considerações sobre métodos de direção de atores no cinema. No livro *O Ator no cinema* (1956), Vsevolod Pudovkin escreve:

A solidão durante as filmagens é para o ator um grave peso. Por isso o diretor que se esforça por ajudar o mais possível o ator, ou por dar-lhe as necessárias condições para uma interpretação livre, franca e aberta, deve saber reagir diante do trabalho do ator de maneira a ser para este um cordial e sensível espectador, mesmo se único. Colo seriamente o problema da possibilidade, para o diretor, de fazer com que o ator não somente acredite nele como teórico, num mestre, num guia, mas também como num espectador que se comove e que ora o aprova, ora o desaprova. O reencontro desse contato interno entre o diretor e o ator, o estabelecimento de um respeito e de uma confiança profundos e mútuos é um dos mais importantes problemas da técnica da criação do filme coletivo. [...] portanto até o último e culminante momento, o ator e o diretor cinematográfico colaboram dentro do mais vivo e do mais direto contato (1956, pp. 77-80).

---

<sup>31</sup> Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862– 1954) e Louis Jean Lumière (1864–1948), os irmãos Lumière, nasceram em Besançon, na França.

<sup>32</sup> George Méliès (1861-1938) ilusionista francês nascido em Paris.

<sup>33</sup> Bette Davis (1908-1989) atriz estadunidense nascida em Massachussets.

Também ponderando sobre o trabalho do ator e do diretor no cinema, o autor e diretor Andrei Tarkovski <sup>34</sup> afirma, no livro *Tarkovski - Esculpir o Tempo* (1998), que

cada ator exige uma abordagem diferente, e, na verdade, um mesmo ator pode exigir diferentes abordagens a cada novo papel que representar. O diretor é obrigado a ser inventivo na busca da melhor maneira de levar o ator a fazer aquilo que ele deseja [...] Uma das diferenças entre o teatro e o cinema é que este último registra a *personalidade* a partir de um mosaico de imagens registradas na película, às quais o diretor confere unidade artística. [...] No cinema, tudo o que se exige é a verdade daquele estado de espírito do momento. [...] A natureza da interpretação cinematográfica é exclusiva do cinema. É claro que cada diretor trabalha diferentemente como seus atores, e os de Fellini são muito diferentes dos de Bresson<sup>35</sup>, pois cada diretor precisa de tipos humanos diferentes (1998, pp. 175-183).

Essas conjecturas demonstram como as diferenças, exigidas pelo cinema na forma de exercer o ofício de dirigir, passaram a ser um questionamento constante na concepção artística de todo diretor: o diretor passou a investigar novas e melhores formas de direção de atores. E com os atores não é diferente: com o aparecimento do cinema e a constante busca por novos espaços para exercer sua profissão, os atores se viram diante da exigência de adaptar suas técnicas, mais enraizadas na formação teatral, a essa nova linguagem. Entre outras especificidades, o cinema, na sua realização, possui um processo de filmagem fragmentado que requer do ator uma concentração e necessidade de adaptação a uma logística de filmagem que foge a lógica narrativa das seqüências<sup>36</sup> do roteiro. Em razão dessa logística de produção, é comum as cenas serem filmadas em uma ordem desconexa da linearidade da história, ou seja, uma seqüência que se passa no início do roteiro pode ser filmada no último dia das filmagens, junto com outra seqüência cuja ação se passa no mesmo local, mas num tempo distante da primeira. A narrativa cinematográfica também fragmenta uma mesma cena em diferentes planos de câmera, que faz com que o ator precise repetir uma mesma cena várias vezes seguidas e sempre com a exata constância de gestos e falas, uma vez que pequenas diferenciações podem desconstruir uma continuidade da cena, e, conseqüentemente, atrapalhar a compreensão da trama.

---

<sup>34</sup> Andrei Arsenyevich Tarkovsky (1932-1986) cineasta russo nascido em Sawraschje. Dirigiu *O Sacrifício* (1986) e *Nostalgia* (1983), entre outros filmes.

<sup>35</sup> Robert Bresson (1901-1999) cineasta francês nascido em Bromont-Lamothe.

<sup>36</sup> Seqüência em cinema é uma cena de um filme. Mais especificamente é uma unidade do roteiro que é determinada pelo espaço e tempo onde se passa a ação.

Em *Os cineastas: conversas com Roberto D'Ávila* (2002), um dos cineastas entrevistados, o diretor Bruno Barreto<sup>37</sup>, ao falar sobre sua experiência ao dirigir Marcello Mastroianni, no filme *Gabriela, cravo e canela* (1983), enaltece a importância de se trabalhar com um ator que sabe lidar com a fragmentação da linguagem cinematográfica. Ele declara que “dirigir o Marcello foi um dos maiores prazeres que eu tive na minha vida. Ele foi o primeiro e talvez o único ator com quem trabalhei que vivia em paz com a fragmentação. Porque para você ser um bom ator, tem de aceitar a fragmentação” (2002, p. 115). Essa passagem me faz lembrar um trecho de *As estrelas: mito e sedução no cinema* (1989), de Edgar Morin:

o ator de cinema é freqüentemente dirigido em planos fragmentados [...N]essas condições peculiares [...]o cinema pode exigir atores de qualidade, capazes de imprimir uma identidade a seus personagens mesmo privados do apoio da platéia e da energia proporcionada pela continuidade da representação e pela unidade do papel (1989, pp. 81-82).

Assim como no teatro, não existe no cinema uma só maneira de atuar, cada diretor tem seu próprio estilo no qual cada ator se encaixa. Paulo José,<sup>38</sup> no livro *Paulo José: memórias substantivas* (2004), ao falar das diferenças entre Domingos de Oliveira<sup>39</sup> que o dirigiu em *Todas as mulheres do mundo* (1967) e Walter Hugo Khoury<sup>40</sup> que o dirigiu em *As amorosas* (1968), assim relata: “Ao contrário do Domingos, que usava a câmera na mão, o Khoury construía rigorosamente os seus planos e era preciso se colocar dentro deles com todo o cuidado para não atrapalhar a composição” (CARVALHO, 2004, p.117).

A relação entre ator e diretor se faz importante antes mesmo das filmagens. Reginaldo Faria<sup>41</sup> não foi a primeira escolha de André Klotzel<sup>42</sup> para protagonizar *Memórias Póstumas* (2001). Faria afirma que neste filme de Klotzel “a proposta da narrativa era bem naturalista [...] o personagem não dialogava com ninguém, falava para a câmera – ou para o público, contando a sua própria história” (ASSIS, 2004, p. 120).

---

<sup>37</sup> Bruno Barreto (1955) cineasta nascido no Rio de Janeiro. Filho de Luis Carlos Barreto e Lucy Barreto, seu filme de estréia na direção foi *Tati, A Garota* (1973), depois se seguiram *A Estrela Sobe* (1974), *Amor Bandido* (1979), *O Beijo No Asfalto* (1981), *Gabriela, Cravo e Canela* (1983), *Além da Paixão* (1985), *Romance da Empregada* (1987), *A Show of Force* (1990), *The Heart of Justice* (1992), *Carried Away* (1996), *O Que É Isso, Companheiro?* (1997), *Bossa Nova* (2000), *O Casamento de Romeu e Julieta* (2005), *Caixa Dois* (2007), *Última Parada 174* (2008) e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), o filme nacional de maior bilheteria do cinema brasileiro.

<sup>38</sup> Paulo José (1937) ator brasileiro nascido na cidade de Lavras do Sul.

<sup>39</sup> Domingos de Oliveira (1936) diretor de cinema e teatro brasileiro nascido na cidade do Rio de Janeiro.

<sup>40</sup> Walter Hugo Khoury (1929-2003) cineasta brasileiro nascido na cidade de São Paulo.

<sup>41</sup> Reginaldo Faria (1937) ator brasileiro nascido na cidade de Nova Friburgo.

<sup>42</sup> André Klotzel (1954) cineasta brasileiro nascido na cidade de São Paulo.

Por acreditar que Faria era um ator que entenderia sua proposta de narrativa, André Klotzel optou por tê-lo como protagonista de *Memórias Póstumas* (2001), mesmo não sendo Reginaldo Faria sua primeira opção. Na escolha do ator, a relação artístico-criativa já começa a ser estabelecida, e a troca artística entre o ator e o diretor é a base que dará sustentação a todo trabalho. Ao falar da importância de sua relação com Walter Salles<sup>43</sup> no filme *Abril despedaçado* (2001) para a construção de seu personagem, Seu Breves, José Dumont<sup>44</sup> afirma que “o crédito que Walter me deu foi ele ter me visto empenhado, respeitando ele, como respeitei a todos os cineastas, só que ele soube aproveitar, como poucos. [...] Walter sempre nos municiaava, nos dava referências e trocávamos informações. Era super presente” (HENRIQUE, 2004, pp. 263-266).

O preparador de atores veio participar dessa relação artístico-criativa entre/com o ator e o diretor no processo de realização de um filme desde a etapa inicial de composição de um personagem. No entanto, as diferenças entre o *acting coach* estadunidense e o preparador de atores no cinema brasileiro contemporâneo parecem transcender em vários aspectos à mera referência de nomenclatura. Pensando sobre a nomenclatura ‘preparador de atores’. Vale lembrar um pequeno artigo divulgado no jornal *O Globo*<sup>45</sup>, sobre um atrito entre a atriz Alexia Deschamps<sup>46</sup> e o *acting coach* estadunidense Bernard Hilley<sup>47</sup>, durante um curso ministrado por Hilley no Brasil em abril de 2009. Ao se referir a Hilley, o jornal o denominou ‘treinador de atores’ e não preparador de atores como esse tipo de profissional é conhecido no *métier* cinematográfico brasileiro. O *acting coach* no cinema estadunidense é um profissional que existe há muito tempo no *métier*, sendo possível ver sua presença desde o início do século 20. Embora o trabalho do *acting coach* exista há tantos anos no cinema dos Estados Unidos, não é consenso creditar a um profissional específico o início dessa atividade, uma vez que a maioria dos *acting coaches* foram professores de interpretação que iniciavam os trabalhos com seus alunos em suas escolas e depois acompanhavam

---

<sup>43</sup> Walter Salles (1956) nascido na cidade do Rio de Janeiro. Dirigiu *Central do Brasil* (1998), *Diários de motocicleta* (2004) e *Linha de passe* (2008), entre outros.

<sup>44</sup> José Dumont (1950) nascido em Belém da Paraiba.

<sup>45</sup> SEM AUTOR. “Capitão Nascimento dos americanos”. *O Globo*, Segundo Caderno, p. 2, 25 de abril de 2009.

<sup>46</sup> Alexia Deschamps (1968) nascida na Argentina.

<sup>47</sup> *Acting coach* que ministra *workshops* para atores, executivos e profissionais ensinando-os a se apresentarem e falarem em público.

Bernard Hilley é ator, tendo iniciado sua carreira em musicais da Broadway em New York.

Informação Disponível em: < <http://www.bernardhillier.com/> >. Acesso dia 24 de agosto de 2009.

alguns de seus pupilos nos *sets* de filmagens quando os mesmos começavam a seguir a carreira cinematográfica e sentiam necessidade de um acompanhamento mais particular.

Muitos atores que conciliavam a carreira artística com a prática dos ensinamentos da arte de interpretação também acabaram por se tornar *acting coaches* de vários atores conhecidos do cinema estadunidense, e em alguns casos passaram a desenvolver um trabalho constante de parceria com este ator. Um exemplo forte desse fato e da importância que esse profissional sempre exerceu no trabalho do ator no cinema dos EUA pode ser atestado na figura de Josephine Dillon<sup>48</sup>, atriz que foi a *acting coach* do então jovem ator Clark Gable<sup>49</sup>. Dillon começou dando aulas a Gable na cidade de Portland (Oregon-EUA). Os dois acabaram se envolvendo afetivamente e se mudaram para a cidade californiana de Los Angeles em 1924, onde se casaram. Josephine Dillon foi a primeira esposa de Clark Gable e permaneceu sendo sua *acting coach* até o divórcio em 1930, quando Gable já era um ator em ascensão no cinema estadunidense. Considerada uma profissional com uma visão moderna sobre os métodos de interpretação, Dillon treinou outros atores para o cinema, entre os quais Errol Flynn<sup>50</sup>, Gary Cooper<sup>51</sup> e Cary Grant<sup>52</sup>.



Fig. 03<sup>53</sup>  
Josephine Dillon.



Fig. 04<sup>54</sup>  
Clark Gable.

---

<sup>48</sup> Josephine Dillon (1884-1971) atriz e *acting coach* nascida em Denver (EUA).

<sup>49</sup> Clark Gable (1901-1960) ator estadunidense nascido em Ohio.

<sup>50</sup> Errol Flynn (1909-1959) nascido na Tasmânia (Austrália) naturalizado estadunidense em 1942.

<sup>51</sup> Gary Cooper (1901-1961) nascido em Montana (EUA).

<sup>52</sup> Cary Grant (1904-1986) estadunidense nascido na Inglaterra.

<sup>53</sup> Foto disponível em: < <http://www.classicmoviefavorites.com/gable/images1.html/> >. Acesso dia 01 de agosto de 2009.

<sup>54</sup> Foto disponível em: < <http://www.thepeerage.com/p31911.htm/> >. Acesso dia 01 de agosto de 2009.

Outro significativo exemplo de parceria foi a de Paula Strasberg<sup>55</sup> com Marilyn Monroe<sup>56</sup>. Strasberg e Monroe desenvolveram uma parceria que durou até o falecimento de Monroe. A união entre as duas era tão forte que Strasberg se tornou confiante de Monroe e a relação tão próxima criou dificuldades para alguns diretores. Monroe exigia a presença de Strasberg nos *sets* de seus filmes. Durante as filmagens de *Something's Got to Give* (1962), a presença constante de Strasberg no *set* foi considerada pelo diretor George Cukor<sup>57</sup> como um dos empecilhos à sua autoridade como diretor. Este é um exemplo de que nem sempre o *acting coach* facilita o trabalho dos diretores. Cukor chegou a cogitar colocar outra atriz no papel, mas antes disso acontecer, Marilyn foi encontrada morta em sua casa antes do término das filmagens e, conseqüentemente, *Something's Got to Give* se tornou um filme inacabado.

Importante ressaltar que há um diferencial primordial entre o *acting coach* estadunidense e o preparador de atores no cinema brasileiro. Nos Estados Unidos, ele é um profissional mais direcionado para o acompanhamento do trabalho de um ator específico, exercendo um acompanhamento particular para determinado ator sempre que o mesmo sente necessidade de seus serviços. Em alguns casos, a produção do filme contrata o *acting coach* e, em outros casos, é o próprio ator quem contrata este profissional, como observou Rodrigo Santoro. No Brasil, o preparador de atores, como visto na maioria dos filmes, é contratado pela produção do filme para realizar a preparação de todo o elenco, ou grande parte dele, realizando um trabalho de preparação coletiva e direcionada para a necessidade daquele filme única e especificamente. Sobre esta diferença, Christian Duurvoort<sup>58</sup>, em entrevista por *e-mail* para esta pesquisa, afirmou que

somos similares e diferentes. Aqui um preparador de elenco é alguém que já dirigiu ou dirige teatro, foi ator ou ainda é, pesquisa modos de preparar atores. Lá fora nem sempre é assim... é uma função técnica

---

<sup>55</sup> Paula Strasberg (1909-1966) atriz e *acting coach* nascida em Nova York (EUA). Segunda esposa do ator, diretor, produtor e professor de arte dramática Lee Strasberg.

<sup>56</sup> Marilyn Monroe, ou Norma Jean Baker (1926-1962) atriz estadunidense nascida em Los Angeles.

<sup>57</sup> George Cukor (1899-1983) cineasta nascido em Nova York (EUA).

<sup>58</sup> Christian Duurvoort (1963) ator, diretor e preparador de atores, nascido em Santos (SP). Estudou na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na Amsterdamse Mimeschool na Holanda, na École de Théâtre Jacques Lecoq em Paris/França, no Atelier de Préparation Corporelle de l'Acteur de Monika Pagneux em Paris/França. Realizou a preparação de atores em vários filmes, entre os quais *Cidade dos Homens* (2006) dirigido por Paulo Morelli, *Noel Rosa, Poeta da Vila* (2004) dirigido por Ricardo van Steen, *O banheiro do papa (El baño del Papa)*, Brasil/Paraguai, 2005) dirigido por César Charlone/ Enrique Hernández e *Ensaio sobre a cegueira (Blindness)*, Canadá, 2008) dirigido por Fernando Meirelles.

que aqui no Brasil ganhou espaço na criação. Mas tudo depende do desejo do diretor. Aqui somos um apêndice do diretor (2009).<sup>59</sup>

Apesar dos exemplos citados de *acting coach* no cinema dos EUA serem de profissionais que também tinham uma formação como ator, Duurvoort não está errado em afirmar que nem sempre é assim. Realmente no cinema estadunidense existem *acting coaches* mais setorizados, como os que têm o específico trabalho de focar no estudo dos diálogos. Embora o diálogo não seja algo menos importante numa composição artística no trabalho do ator, o foco único no diálogo demonstra um processo de criação pouco abrangente e direcionado apenas a um aspecto de criação do personagem. Relembrando sua experiência durante as filmagens de *Ensaio sobre a cegueira* (2008) no Canadá, Duurvoort afirma ainda que

quando estive trabalhando no Canadá os atores se interessaram muito por essa maneira de trabalhar. Pude perceber que eles ressentiam do apoio de alguém que pudesse falar a linguagem do ator. Ao mesmo tempo descobri que os diretores americanos têm uma formação mais sólida na dramaturgia e não se preocupam tanto com a estética como os diretores brasileiros (2009).

E nessa declaração pode-se perceber o quanto o preparador de atores no cinema nacional tem um diferencial criativo na sua função. Também se observa na declaração de Duurvoort uma análise crítica adversa sobre a formação dramaturgica do diretor brasileiro. A fim de refletir sobre essa e outras análises, mostra-se no decorrer desta pesquisa, depoimentos de atores e diretores que possuem diferentes visões sobre este novo profissional do cinema brasileiro, o preparador de atores. Um destes depoimentos é o do diretor Roberto Gervitz<sup>60</sup> que, em entrevista por *e-mail* a esta autora, afirmou acreditar que existe

uma certa supervalorização também. Grandes e magníficos filmes foram e são feitos sem a figura do preparador de atores. O preparador tem funções muito diferentes, de acordo com o diretor com quem ele está trabalhando. E também, desenvolverá trabalhos muito diferentes se estiver lidando com atores profissionais ou não-atores. Em relação

---

<sup>59</sup> DUURVOORT, Christian. *Re: Chris Ajuda* [mensagem pessoal].

Mensagem recebida por <[vasconcelosadriana@yahoo.com.br](mailto:vasconcelosadriana@yahoo.com.br)> em 29 de junho de 2009.

<sup>60</sup> Roberto Gervitz (1953), diretor e roteirista brasileiro nascido em Nova York (EUA), formado em ciências sociais pela USP, ingressou no cinema na década de 1970, realizando trabalhos, entre outros, os documentários *Greve geral* (1976), *A história dos ganha-pouco* (1977), e co-dirigiu com Sérgio Toledo *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979). Em 1986, roteirizou e dirigiu *Feliz ano velho*, baseado no livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva. Em 1998, retomou o roteiro de *Jogo subterrâneo*, co-escrito por Jorge Duran e baseado num conto do escritor argentino Julio Cortázar. Rodado em 2003, o filme foi lançado em 2005.

ao diretor, há diretores que gostam de dirigir atores e dão prioridade a isso, entre os quais me coloco (2009).<sup>61</sup>

Com a entrada oficial de um profissional específico para a função de preparar os atores para o trabalho no filme, a relação entre o diretor e o ator, antes única, passou também a ser intermediada por outra pessoa. Depoimentos como o fornecido por Gervitz demonstram que a inserção do preparador de atores no cinema brasileiro também pode gerar uma dose de controvérsia sobre a real importância e aceitação deste profissional, tornando ainda mais instigante a investigação da relação artístico-criativa entre o preparador de atores, o ator e o diretor no cinema brasileiro recente.

Como se observa na experiência relatada de Paula Strasberg com Marilyn Monroe no cinema estadunidense, a inserção deste novo profissional nem sempre é fácil de ser assimilada. No cinema dos Estados Unidos, utilizar o *acting coach* é em muitos casos uma decisão da produção do filme. No entanto, também em vários casos a presença do *acting coach* é uma imposição do ator que sente a necessidade de um profissional que o ajude a atingir determinado resultado em sua atuação, auxiliando-o no estudo do texto, na compreensão da história a ser filmada e na observação específica do seu trabalho de composição do personagem.

No Brasil, o preparador de atores vem tendo uma inserção bem diferenciada da existente no cinema estadunidense. No cinema brasileiro, o preparador de atores é, em sua absoluta maioria, um profissional solicitado e inserido no filme a critério do diretor. Ainda, como disse acreditar Christian Duurvoort, “é necessário um trabalho de preparação de elenco para acelerar um processo de realização e possibilitar alcançar níveis de qualidade de atuação condizentes com que se projeta na direção” (2009). O preparador de atores se torna desta forma o terceiro elemento da relação entre o ator e o diretor. Contudo, inserir um novo profissional nesta relação tão delicada entre o ator e o diretor torna a direção de atores um espaço triangular, no qual nem sempre as pontas se mostram afinadas umas com as outras, o que acarreta, algumas vezes, o preparador de atores ser visto como um intruso por diretores ou atores não suficientemente convencidos da sua importância.

Durante décadas, o cineasta brasileiro assumiu sozinho, ou com a ajuda discreta de um assistente, a direção de atores em seus filmes. Embora demonstre certo receio

---

<sup>61</sup> GERVITZ, Roberto. *Re: Olá Roberto... II* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <vasconcelosadriana@yahoo.com.br> em 17 de abril de 2009. Entrevista em anexo.

com a postura de alguns desses novos profissionais do cinema brasileiro ao declarar que “há preparadores e preparadores... alguns mais atrapalham do que ajudam” (2009), Roberto Gervitz acredita que, para os diretores que como ele dão prioridade à direção de atores o preparador, pode sim exercer essa função de assistente de direção, mas agora de uma forma mais efetiva e direcionada ao acompanhamento do ator, ajudando o diretor em meio ao processo dispersivo das filmagens. Gervitz alega que assumindo a postura de uma espécie de assistente do diretor:

o preparador de atores pode ser um profissional muito útil, uma espécie de assistente de direção, que trabalha em colaboração com o diretor para "colocar" seus atores nos personagens ou ainda para "tirar" os personagens dos atores - explorar caminhos e possibilidades, libertar o ator de suas pré-concepções; libertá-lo também de suas tensões e concentrá-lo, libertar o seu corpo e deixá-lo mais livre para criar dentro da paleta e do universo estabelecidos pelo diretor. É antes um trabalho físico-emocional do que intelectual. Trata-se de garantir a unidade de interpretação em um filme, coisa que não é muito simples, pois as filmagens são um processo muito atomizado e dispersivo (2009).

A colaboração no trabalho de direção de atores se mostra interessante no sentido de se tentar minimizar para o diretor do filme a complexidade de tarefas e responsabilidades num *set*, e mesmo antes do início das filmagens, na fase de pré-produção e preparação do elenco.

Nesta primeira década do século XXI, a tendência de direcionar um olhar mais atencioso ao trabalho do ator no cinema brasileiro se consolidou de forma mais veemente, e diversos filmes que surgiram demonstraram esse cuidado com a atuação cinematográfica. Neste panorama do cinema nacional foram realizados filmes tão pertinentes ao estudo desta relação como *Bicho de sete cabeças* e *O céu de Suely*, obras que servirão de foco de estudo nesta pesquisa. Esta investigação intenciona traçar um olhar necessário sobre o atuar no cinema brasileiro neste início de século e as relações de troca artístico-criativas que se estabelecem entre os profissionais que buscam o melhor desempenho do ator na arte cinematográfica.

## Capítulo I

### Um primeiro olhar sobre a relação de troca artístico-criativa entre o preparador de atores, o ator e o diretor no cinema brasileiro contemporâneo.

Respondendo sobre o porquê do hiato de oito anos entre sua última peça *Alta Sociedade* (2001)<sup>62</sup> e *Viver sem Tempos Mortos* (2009),<sup>63</sup> Fernanda Montenegro declarou

Há dez anos, *Central do Brasil* estourou. Não tinha como ficar pensando em projeto. Depois, seguiram-se quatro filmes. Mas nunca deixei de vê-los como trabalhos teatrais, com origem no que vivi em cena. E também passei a gostar de cinema. Mas ainda não sei fazer (NEVES, 2009).<sup>64</sup>

Mundialmente premiada e reconhecida pelo seu trabalho com a personagem Dora de *Central do Brasil* (1998), com mais de dez longas-metragens e considerada como um dos mais prestigiados nomes do teatro nacional, Montenegro<sup>65</sup> reconhece que o ator precisa aprender a trabalhar com as diferenças que a linguagem cinematográfica impõe através de suas peculiaridades. Ao afirmar que “passei a gostar de cinema. Mas ainda não sei fazer”, a atriz evidencia nessa declaração um importante aspecto diretamente relacionado a esta pesquisa: a constatação da necessidade de um aprendizado diferenciado para o ator no cinema.

Este primeiro capítulo parte dessa necessidade de aprendizado, que juntamente com o desequilíbrio na alquimia pretendida entre ator e diretor, ruído na comunicação e expressão artística da relação ator e diretor, gera um novo trabalho ou novo profissional

---

<sup>62</sup> Escrita e dirigida por Mauro Rasi (1949) nascido em Bauru/SP.

<sup>63</sup> Monólogo concebido por Fernanda Montenegro com base na pesquisa de Newton Goldman de correspondências entre Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre. Direção de Felipe Hirsch. 2009.

<sup>64</sup> NEVES, Lucas. “Leia íntegra de entrevista com Fernanda Montenegro”. *Folha online*. 2009. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u565882.shtml> >. Acesso dia 17 de maio de 2009.

<sup>65</sup> Fernanda Montenegro (1929) nasceu na cidade do Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira no teatro no ano de 1950. Sua estréia em cinema aconteceu em 1964 na versão da peça de Nelson Rodrigues, *A Falecida*, sob direção de Leon Hirszman. Recebeu cinco vezes o Prêmio Molière, e diversos outros prêmios em teatro e cinema, entre os quais o Urso de Prata de melhor atriz no Festival Internacional de Cinema de Berlim, em 1998, pelo filme *Central do Brasil*. Por este trabalho foi a primeira e única atriz brasileira, até a presente data, a concorrer como melhor atriz ao Globo de Ouro e ao Oscar, tendo ainda recebido vários outros prêmios da crítica dos Estados Unidos da América (Los Angeles Film Critics Award, National Board of Review Award). Em televisão participou de diversos teleteatros na extinta TV Tupi de São Paulo, e dezenas de telenovelas, principalmente na extinta TV Excelsior de São Paulo e em produções da Rede Globo.

surgido no cinema nacional: o preparador de atores. A primeira seção aborda a necessidade de compreensão do *métier* cinematográfico pelo ator que deseja ter um domínio maior sobre a arte de atuar no cinema. A seção seguinte evidencia como a preparação dos atores no cinema nacional foi durante anos negligenciada por uma parcela considerável dos cineastas brasileiros que se dedicavam mais atenciosamente a outros aspectos da direção no cinema, preterindo o cuidado com a preparação do ator para a cena cinematográfica, e como o surgimento do preparador de atores veio tentar suprir a carência que essa negligência ocasionou no cinema nacional. Finalizando este capítulo, a última seção esboça brevemente parte da repercussão que a inserção desse profissional vem provocando no *métier* cinematográfico brasileiro.

### 1.1. Aprender, compreender

“Aprender, compreender, esta é a ordem da aprendizagem” (SERRES, 2004, p. 75). Ao discorrer sobre conhecimento em *Variações sobre o corpo*, Michel Serres traça uma distância e uma aproximação entre o aprender e o compreender, acreditando que a exata compreensão é a etapa final do aprendizado. Refletindo sobre esta frase de Serres e sobre a declaração de Fernanda Montenegro na página anterior, penso que o ator necessariamente precisa aprender as pequenas diferenciações do *métier* cinematográfico a fim de poder compreender melhor as diferenciações que o cinema apresenta enquanto linguagem. E esse aprendizado em muito ajudará o ator no exercício da atuação cinematográfica, e também na compreensão do trabalho do diretor cinematográfico e do preparador de atores ao longo do processo de preparação e realização de um filme.

Entender os pormenores da linguagem cinematográfica municia o ator no trabalho em um território tão soberanamente dominado pelo diretor, como é o território do cinema. O território cinematográfico é um local repleto de elementos e equipamentos à mercê da abordagem, montagem, edição, finalização, e direcionamento propostos pelo diretor antes, durante e depois das filmagens. Adentrar esse território e locomover-se seguindo toda a *mise-en-scène*<sup>66</sup> determinada pelo diretor pode ser uma tarefa difícil se

---

<sup>66</sup> Como Edgar Morin em *O cinema ou o homem imaginário* (1959, p. 201) optei por conservar o termo francês *mise-en-scène*, que se refere à movimentação e posicionamento dos personagens no espaço cênico, e ou, no set de filmagens. Em português o termo mais próximo seria ‘encenação’, sendo que esta terminologia está mais apropriada ao linguajar teatral. Em cinema a expressão *mise-en-scène* tem uma conotação que se aproxima do sentido americano (MORIN, 1959, p. 201) de dar tradicionalmente ao diretor um papel mais técnico, de direção dos atores e de toda a equipe do filme num todo. Sendo a *mise-*

o conhecimento sobre o *métier* cinematográfico e suas peculiaridades não existir. No cinema a *mise-en-scène* determinada pelo diretor faz com que o ator tenha que se movimentar em cena com a exata noção que essa movimentação e seu posicionamento terá como público o olhar da câmera, olhar este direcionado em diferentes ângulos a cada momento. Isso faz com que o ator tenha que aprender como se posicionar diante à câmera.

### Segundo Edgar Morin

A câmera salta de lugar para lugar, de plano para plano, ou, sem mudar de plano, circula, avança, recua, navega. Ligamos já esta ubiqüidade e este movimento, a um sistema de intensificação afetiva. O que equivale dizer (e todo o interesse do problema está nesta equivalência) que a câmera mima as operações da nossa percepção visual. [...] a mobilidade da câmera e a sucessão de planos parciais sobre um mesmo centro de interesse realizam um duplo processo perceptivo que vai do fragmentário à totalidade, da multiplicidade à unidade do objeto (1959, pp. 144-145).

Essa onipresença da câmera e a percepção que o filme causará depois de finalizado vêm da proposta fílmica do diretor. Proposta essa que em parte das vezes não é compartilhada ou explicitada por completo ao ator. O ator tem uma noção do que o diretor pretende a respeito do filme pronto, mas apenas após a montagem ou/e edição<sup>67</sup> é que a proposta fílmica do diretor poderá ser entendida realmente. Tarkovski defendia que o ator tem que “aceitar que, no cinema, o ator não deve ter uma imagem de como será o filme concluído” (1998, p. 174). E o ator deve manter a concentração em meio à fragmentação dos planos filmados seguindo uma ordem de filmagem coerente com a decupagem<sup>68</sup> idealizada pelo diretor ou condicionada à questão da produção, praticidade, economia, enfim, à logística das filmagens. Ao ator cabe seguir orientações expostas antes e durante as filmagens, sendo que muitas vezes é comum o ator não saber exatamente o porquê da decisão do diretor em posicionar a câmera em determinado ângulo. No cinema o ator precisa trazer consigo uma confiança absoluta no diretor, pois o resultado final do filme caberá soberanamente ao diretor e ao produtor do filme. Mas,

---

*em-scène* um trabalho de conjugar a encenação dos atores com o trabalho da câmera e de decupagem dos planos.

<sup>67</sup> Montagem ou edição é o ato de reunir as diferentes partes filmadas e os sons numa única película, ou vídeo digital, na devida ordem, com as durações exatas e ajustando todos os efeitos de imagem e som necessários.

<sup>68</sup> Decupagem (do francês *découpage*) é o planejamento da filmagem seguindo uma divisão de seqüência em cenas, cenas em planos, pensando como cada um destes planos irá se juntar a outro posteriormente na montagem do filme.

é errôneo acreditar que o ator deve ser apenas um profissional que obedece cegamente às orientações do diretor cinematográfico. Tarkovski afirmava que “no cinema, o diretor tem de instilar vida no ator, não transformá-lo num porta-voz das suas próprias idéias” (1998, p. 177). Uma própria voz de criador assinado. Essa afirmação de Tarkovski já demonstra o quanto a relação de troca artístico-criativa entre o ator e a direção é tão importante. E quanto mais equipado de informações sobre o *métier* cinematográfico o ator for, mais apto a dar vida ao seu personagem ele será.

Ter conhecimento sobre enquadramentos e movimentos de câmera favorece a melhor compreensão da proposta fílmica do diretor. Um plano tem uma significação que transcende a simples escolha estética, existe toda uma gama de significados e códigos que podem ser sugestionados através do enquadramento escolhido. Como disse Morin, “um plano, ao mesmo tempo que determina o raio da nossa atenção, orienta também um raio de significação” (1959, p. 202). Ao optar por determinado plano ou ângulo de posicionamento de câmera, o diretor busca uma forma de criar uma associação da proposta narrativa do filme com o momento dramático em que aquela ação está acontecendo, aproximando o espectador do imaginário idealizado por ele, o diretor. Um exemplo disso está nessa análise de Morin:

Certos planos, como o *plongée*<sup>69</sup> e o *contra-plongée*<sup>70</sup>, acentuam o valor indicativo implícito na sua quantidade simbólica: o *plongée*, esmagando, e o *contra-plongée*, aumentando, têm função comunicar, mas do que o sentimento, e não ainda completamente a idéia, mas o sentimento-idéia da decadência ou da derrota, do triunfo ou da grandeza (1959, p. 202).

Mas, o ator não pode iludir-se acreditando que o conhecimento dos planos e das opções de ângulos de câmera é suficiente para que ele, o ator, saiba exatamente qual é a proposta final imaginada pelo diretor. A linguagem cinematográfica é muito mais complexa e aberta a novas descobertas que a simples classificação de planos e ângulos de câmera pode pretender sugerir. Existe toda uma gama de informações que a linguagem cinematográfica utiliza para melhor apresentar a temática ou contexto abordado, tais como iluminação, trilha sonora, montagem, edição, corte seco, entre outros instrumentos. Jean-Claude Bernardet em *O que é cinema* cita um exemplo clássico do cinema no qual o diretor redescobre uma significação para a câmera baixa, *contra-plongée*:

---

<sup>69</sup> *Plongée*: termo de origem francesa, quando a câmera filma o objeto de cima pra baixo.

<sup>70</sup> *Contra-plongée*, é o oposto do *plongée*, ou seja, quando a câmera filma o objeto de baixo para cima.

a câmera baixa poderá heroizar uma figura se a filmar contra um fundo de céu, mas se o fundo for um imenso prédio cinzento, a câmera baixa poderá ressaltar o pequeno tamanho do homem em relação ao prédio, e poderá expressar opressão e sufocamento se o espaço acima do homem filmado for fechado por um teto baixo, recurso de que Orson Welles se valeu em *Cidadão Kane* (1941) (BERNARDET, 1985, p. 40).

Como pode ser observado nesta análise de Bernardet o diretor faz uso da câmera como melhor desejar a fim de obter o significado almejado, e associado à câmera terá todos os recursos cênicos e fotográficos que o auxiliarão narrativamente a ir ao encontro do objetivo dramaturgicamente proposto. O ator é peça fundamental nessa engrenagem dramaturgica orquestrada pelo diretor. Cabe ao ator ser a figura que se confrontará com o espectador. No entanto o encontro entre o ator e o espectador se dará sem a presença física do ator, diferente do teatro. E esta constatação clara reforça o fato já dito sobre o quanto o teatro e o cinema verdadeiramente possuem diferenças notórias sobre o controle final da obra pelo ator. Ao comparar o cinema com o teatro, Antonin Artaud defendia que

À visualização grosseira daquilo que existe, o teatro através da poesia, opõe as imagens daquilo que não existe. Aliás, do ponto de vista da ação não se pode comparar uma imagem de cinema que, por mais poética que seja, é limitada pela película, com uma imagem de teatro que obedece a todas as exigências da vida (1999, p. 114).

Essa comparação que Artaud faz entre o teatro e o cinema evidencia o quanto o ator pode ser menos guarnecido de poder nesse confronto com o espectador, estando o ator atuando no cinema. No cinema seu trabalho, sua atuação, passará pela leitura e o tratamento que o diretor fará dela na montagem. Como dito por Jean-Claude Bernardet “o cinema é basicamente uma expressão de montagem. E aqui se deve entender montagem num sentido amplo, não só a ordem em que os planos se sucedem numa seqüência temporal [...] mas também a montagem dentro do próprio plano” (1985, p. 40)

Essa conclusão de Bernardet vai além da tradicional visão de montagem, sugerindo uma análise mais abrangente da montagem de um filme. Ou seja, aqui ele fala não exclusivamente da montagem que se realiza após a finalização das filmagens, quando o diretor liga um plano filmado a outro, incorporando efeitos de som e imagem. No contexto usado por Bernardet a montagem também se faz em cena, na decupagem dos planos idealizada pelo diretor. Uma forma de melhor elucidar esta colocação é a observação de que uma mesma cena pode ser decupada de forma diferenciada em razão

da proposta narrativa desejada pela direção. Uma cena decupada em vários planos curtos e fechados se torna contextualmente diferenciada se realizada em um movimento de *travelling*<sup>71</sup> sem cortes em um plano-sequência.<sup>72</sup> A cena será a mesma, no entanto, as opções de decupagem realizadas podem ocasionar significações diferenciadas. E mesmo quando o significado gerado é o mesmo, a opção de decupagem dos planos pode conduzir o espectador por um caminho dramaturgicamente mais interessante. Ao discorrer sobre a opção intuitiva de Orson Welles pelo plano-sequência, André Bazin analisa uma cena de *Soberba* (1942) na qual os personagens Fanny, George e, posteriormente Jack, estão na cozinha, “tratada de forma clássica, essa cena deveria ter sido decupada em diversos planos, a fim de nos permitir distinguir claramente a ação real da ação aparente” (2005, p. 84). ‘Ação real’ neste caso é a preocupação contida da personagem Fanny, enquanto a ‘ação aparente’ é a gulodice pueril do personagem George, em meio a isso um diálogo de sentimentos camuflados entre os personagens que culmina numa crise de nervos da personagem Fanny. Essa cena se tratada plano a plano faria com que o espectador acompanhasse, aos poucos, a tensão existente e percebesse no decorrer da cena em algumas poucas palavras da personagem Fanny, sua tensão contida, que fatalmente culminaria numa “tempestade esperada” (2005, p. 85). Contudo, a escolha de Welles por um plano-sequência, em que a câmera permanece parada em frente à mesa da cozinha durante toda a cena, enquanto os personagens se movimentam ora para o fundo da cena, ora para frente da cena, ora ficando em pé, ora ficando sentados, ora entrando na cozinha, ora saindo da cozinha, evidencia que a técnica escolhida por Welles de um só plano

era a única que permitia essa valorização da ação. Se a intenção era a todo instante jogar com a unidade significativa da cena, construir a ação não sobre a percepção física dessas relações como forças dramáticas, nos fazer assistir à sua evolução até o momento em que a cena inteira explode sob essa pressão acumulada, convinha necessariamente que o âmbito da tela pudesse revelar a totalidade da cena (2005, p. 85).

---

<sup>71</sup> *Travelling* tem como tradução próxima ‘carrinho’. É um movimento de câmera sobre um carrinho, ou outro meio móvel, em um eixo horizontal e paralelo ao movimento do objeto filmado. Este movimento pode ser lateral ou frontal, e sendo frontal pode ser de afastamento ou aproximação.

<sup>72</sup> Como o próprio nome já determina é um único plano que tem a duração de toda a sequência.



Fig. 05<sup>73</sup>

Agnes Moorehead, Tim Holt e Ray Collins em cena do filme *Soberba* (1942).

Orson Welles acreditava que “o único lugar onde exerço um controle absoluto é a sala de montagem” (BAZIN, 2005, p. 143). No entanto, ao observar essa escolha de Welles sobre o plano filmado na seqüência de *Soberba* descrita percebe-se que a direção tem não só a concepção dramaturgica do filme no processo de realização fílmico sob seu controle, como também todo o poder de escolha estética da forma que irá conduzir essa concepção. Entretanto, é evidente que num *set* de filmagem o imponderado sugestiona novos caminhos aos quais o diretor deve aprender a se conduzir. No livro de Bazin, Welles confessa “Quando estou filmando o sol determina alguma coisa contra a qual nada posso, o ator introduz algo a que devo me adaptar” (2005, p. 143). O trabalho do ator criando elementos novos durante as filmagens ocasiona um novo elemento a ser trabalhado pelo diretor na montagem.

Federico Fellini conta que as personagens interpretadas por Giulietta Masina em *A estrada* (1954) e *As noites de Cabíria* (1957), respectivamente Gelsomina e Cabíria, foram projetadas segundo suas concepções como roteirista e diretor dos filmes. E depois, no decorrer do processo de realização dos filmes, Giulietta com “seu talento genial para a pantomima e sua capacidade de transformar-se por completo em uma personagem, ela contribuiu com as suas próprias concepções” (CHANDER, 1995, p. 155). Porém apesar dessas contribuições de Giulietta Masina, somente durante o processo de filmagem de *Giulietta dos espíritos* (1965) é que Fellini pela primeira vez

---

<sup>73</sup> Foto disponível em: < [http://www.bfi.org.uk/whatson/the\\_magnificent\\_ambersons&usg](http://www.bfi.org.uk/whatson/the_magnificent_ambersons&usg) >. Acesso dia 01 de agosto de 2009.

perguntou a Masina o que ela pensaria ou diria em determinado momento do filme, e ele afirma ter empregado algumas dessas propostas sugeridas pela esposa e atriz. Fellini conta que Giulietta Masina sempre se mostrou muito dócil, aceitando tudo que ele dizia como diretor “quase ao extremo e era tão dócil quanto os meus bonecos do passado” (1995, p.155). Entretanto, quando filmaram *Giulietta dos espíritos* (1965) tudo foi muito diferente. Sobre a experiência de filmagem desse trabalho, Fellini conta que

no *set*, ela se mostrava tão dócil, transigente e amigável como sempre. Ela sempre trabalhou duro em seus papéis, sempre pôs neles tudo o que tinha. Mas, agora, ela só era da mesma opinião que eu na aparência, no *set*, em público. Assim que chegávamos a casa à noite, ela me contava tudo o que acumulara durante o dia, que não lhe agradou, que lhe pareceu falso. Sempre se tratava de seu papel (1995, p. 155).

Fellini acrescenta que escreveu o roteiro de *Giulietta dos espíritos* (1965) para Giulietta Masina desempenhar o papel título. Masina era atriz e Fellini autor, nesse filme em especial, essa diferença de funções ocasionou diferentes visões sobre o comportamento que a personagem deveria tomar. Sobre as diferentes visões dele e de Masina à respeito dessa personagem, Fellini relata que

tinhamos opiniões contraditórias sobre o futuro de sua personagem [...] no que dizia respeito aos sentimentos e postura de sua personagem, ela sempre tinha opinião diferente da minha. Criticava tanto que eu defendia a minha criação cada vez com mais teimosia. Eu tinha de proteger meu conceito. Ela queria proteger a sua personagem (1995, p. 155).

A decisão final coube ao diretor Fellini. *Giulietta dos espíritos* (1965) não obteve muito sucesso na época do seu lançamento e Masina, como Fellini mesmo afirmou, “não disse nem uma palavra mais sobre ele. Nunca disse ‘eu bem que falei’” (1955, p. 156). A decisão final coube ao diretor, e conseqüentemente a responsabilidade sobre essa decisão também coube a ele. Essa experiência evidencia que por mais controle que o diretor tenha sobre o filme, isso não torna menor o trabalho do ator. Embora a orquestração seja do diretor, é a face do ator que aparece nas telas, no produto final. Ao equipar-se do conhecimento necessário ao exercício do fazer cinematográfico, abre-se um leque de possibilidades que favorece o ator encontrar no espaço do cinema um meio de criação, e assim descobrir novos caminhos de criação artística.

Mesmo que leve tempo, é fundamental que o ator esforce-se para compreender o modo operante do cinema para poder exercer seu ofício com sabedoria e entusiasmo. Em artigo apresentado na quinta Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (SOPCOM), Walmeri Ribeiro defendeu o surgimento do ator-criador ou co-criador no recente cinema brasileiro contemporâneo, “rompendo com algumas especificidades da criação cinematográfica” (2008, p. 42). Esse rompimento significaria uma colaboração maior do ator em todo processo de criação do personagem, desde a leitura do roteiro em conjunto com a direção, visando uma perfeita compreensão do personagem, passando pela concepção do figurino, sugestões de movimentação dentro do espaço cênico, inserção de novos diálogos e mesmo novas cenas durante as filmagens. Como bem explicita Ribeiro, para isso é necessário que exista um pensamento colaborativo de toda equipe. Segundo Ribeiro

Para responder aos obstáculos e acasos que permeiam este processo de criação é necessário que todos, do roteirista ao finalizador, estejam disponíveis, abertos às possibilidades criadas em cena, pois nesta proposta de produção a organicidade transcende o trabalho do ator, estendendo-se a todas as etapas e áreas da criação cinematográfica (2008, p. 49).

“O ator, o homem que vive, que pensa, que sente é o único elemento de teatro absolutamente indispensável” (Kusnet, 1975, p. 4). Refletindo sobre essa afirmação de Eugênio Kusnet pode-se acreditar que em cinema não deve existir elemento indispensável, cinema deve ser uma arte de equipe, assim com é o teatro. Durante décadas o cinema brasileiro foi predominantemente realizado por diretores que assumiam sozinhos a direção de atores. Na maioria dos filmes apenas o diretor era o responsável em preparar os atores, embora alguns diretores optassem por focar seu trabalho na direção de atores, uma significativa parcela de diretores não tinha essa preocupação com a preparação dos atores de seus filmes. Essa preparação se tornava muitas vezes em apenas poucos encontros, para conversar sobre o texto antes das filmagens, seguidos de breves ensaios com os atores na hora de filmar.

Lima Duarte relata em *Vôo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências especializadas*, de Ana Paula Barbosa Corrêa, que “sempre teve dificuldades de relacionamento com os diretores brasileiros” (1995, p. 98). Duarte reclama “não haver casos de simbiose entre ator e diretor, no Brasil, como a que existia entre um Fellini e um Mastroiani” (1995, p. 98). Para exemplificar essa sua má

experiência em uma produção cinematográfica brasileira, Lima relata que durante as filmagens de *Sargento Getúlio* (1983) “as condições eram tão precárias e desesperadoras. Às vezes, o diretor<sup>74</sup> nem estava presente nas filmagens” (1995, pp. 99-100).

Outro profissional do cinema brasileiro atuante há várias décadas, o diretor Carlos Reichenbach<sup>75</sup> corrobora a noção de que os diretores brasileiros dedicavam pouca atenção ao trabalho do ator no cinema ao afirmar que no início de sua carreira cinematográfica ele “não se preocupava muito com a interpretação, com os atores” (Corrêa, 1995, p. 85). Todavia, Reichenbach revela que com o passar do tempo ele foi pouco a pouco percebendo que estava errado em não se preocupar com a interpretação dos atores nos seus filmes. Ao observar filmes que admirava, Reichenbach pode perceber “que nos melhores exemplos do mundo foi preciso fazer um longo trabalho com os atores, antes de filmar” (Corrêa, 1995, p. 86). E essa percepção de Reichenbach sobre a necessidade de um trabalho melhor de preparação dos atores antes das filmagens se tornou uma realidade no cinema nacional recente. Muitos diretores passaram a se preocupar mais com a necessidade de um trabalho e atenção maior com os atores.

Essa preocupação que passou a existir entre os diretores de cinema de uma forma mais acentuada nas últimas décadas evidencia um pouco a carência acadêmica na formação dos atores e cineastas brasileiros. Em muitas das faculdades que formam atores e cineastas no Brasil, é rara a existência de disciplinas voltadas aos ensinamentos da atuação para o cinema dentro dos cursos de formação de atores, e de direção de atores dentro dos cursos de cinema e audiovisual. E quando existem disciplinas voltadas a esses ensinamentos, são aplicadas em apenas um semestre de todo o curso de graduação, com cargas horárias que não excedem sessenta horas, como pode ser observado na grade curricular<sup>76</sup> de diferentes cursos<sup>77</sup> ministrados por faculdades e universidades brasileiras.

---

<sup>74</sup> Diretor Hermanno Penna (1945) nascido em Crato, Ceará.

<sup>75</sup> Carlos Reichenbach, (1945) diretor brasileiro nascido em Porto Alegre/RS. Dirigiu vários filmes, entre os quais *Anjos do Arrabalde* (1987), *Alma corsária* (1993), *Dois Córregos* (1999), *Garotas do ABC* (2003) e *Falsa Loura* (2007).

<sup>76</sup> Ver Anexo III.

<sup>77</sup> Cursos como o de graduação em Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); o de Audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB); o de Comunicação Social - Cinema - da Universidade Federal Fluminense (UFF); o de Comunicação Social - Midialogia- da Universidade de Campinas (UNICAMP); o de Comunicação Social - Cinema - da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP); o de Artes Cênicas da Universidade de Campinas (UNICAMP), entre outros.

Nos cursos de Artes Cênicas no Brasil o ator recebe uma formação focada para o teatro. Pode-se observar nessas grades curriculares apresentadas em anexo, que ao aluno de cênicas é fornecida toda uma preparação de técnicas corpóreas, vocais, conhecimento histórico sobre as artes, entre outros aspectos para o melhor exercício de criação cênica do ator. Contudo, pouca, ou nenhuma atenção é dada aos outros veículos de comunicação (televisão, rádio, cinema, mídias eletrônicas) como formação básica dentro de uma faculdade que forma atores. Embora essa falta de atenção seja compreensiva quando se observa que os cursos de cênicas no Brasil são direcionados à prática teatral, pode-se considerar que seria bastante enriquecedor ao futuro profissional da arte de interpretação que nesses cursos fosse dado um enfoque pedagógico também voltado ao trabalho do ator em outros veículos de comunicação. Esse enfoque serviria para melhor capacitar esses futuros atores a uma vida profissional que abrangeria maiores possibilidades no mercado de trabalho.

Como pode ser conferido nas grades curriculares dos cursos de cinema e audiovisual no anexo III, a lacuna que acontece nos cursos de cênicas no Brasil com relação ao futuro ator também é constatado nos cursos de cinema e audiovisual existentes no país com relação ao futuro cineasta. Nesses cursos o que se foca é a formação do profissional no conhecimento de diferentes aspectos do *métier* cinematográfico e audiovisual, como a fotografia, o roteiro, a montagem, a direção como um todo, mas pouco se capacita o futuro diretor na difícil e específica tarefa de dirigir atores. As faculdades de comunicação brasileiras demonstram tentar se empenhar em extinguir essa falha na formação de seus alunos. Em algumas escolas de cinema e audiovisual é possível encontrar cursos que tentam capacitar os futuros cineastas no aspecto de direção de atores, muito embora as disciplinas existentes sejam mais voltadas à história das artes cênicas sem se ater tanto à prática necessária desde a preparação de atores até o *set* de filmagem.

Em entrevista<sup>78</sup> a esta autora, o ator Wolney de Assis<sup>79</sup> lembrou que entre os anos de 1995 a 2000 ministrou aulas de direção de atores no curso de cinema da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) na cidade de São Paulo. Adepto do método de Constantin Stanislavski, Wolney abordava em suas aulas vários itens do

---

<sup>78</sup> ASSIS, Wolney. Estúdio 7, Bela Vista, São Paulo. 28 de outubro de 2008.

Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

<sup>79</sup> Wolney de Assis (1937) ator e diretor teatral nascido em Porto Alegre (RS). Graduado em Artes cênicas realizou trabalhos no teatro, televisão e cinema. Ganhou o Troféu de melhor ator concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) pelo filme *O matador* (1997) dirigido por Beto Brant.

método de Stanislavski e um pouco de Jerzy Grotowski. Wolney de Assis ministrava suas aulas, teóricas e práticas, focando no método de Stanislavski a partir do olhar de Eugênio Kusnet. Assis acredita ser Stanislavski o melhor método para a formação do ator de cinema. Apesar de exaltar a existência do curso de direção de atores na FAAP, segundo ele uma exceção nos cursos de cinema brasileiros, Wolney é categórico ao afirmar que o tempo dedicado a ministrar essa disciplina, apenas um semestre, é insuficiente. Ele defende que seriam necessários em torno de seis semestres para a melhor formação do aluno que deseja se tornar um cineasta bem qualificado ao trabalho de dirigir atores de cinema, relatando inclusive a resistência inicial dos alunos em passar para a parte prática das aulas, o que com um tempo maior seria melhor administrado.

Na grade curricular do curso de graduação em audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), existe a disciplina intitulada ‘Oficina de Interpretação’. A ementa da disciplina de apenas dois créditos foca o que é denominado “papel da interpretação na comunicação audiovisual”<sup>80</sup> e o programa destaca “noções elementares de direção de atores e intérpretes” e “pequenos exercícios de direção de atores, locutores e intérpretes”. Isso sugere apenas um pequeno aprendizado prático, entre outros itens teóricos a serem ministrados sucintamente no decorrer de um único semestre letivo. Como na disciplina ministrada por Wolney de Assis na FAAP, também é forte a presença de Stanislavski na bibliografia apresentada no programa da disciplina. O professor Adeilton Lima<sup>81</sup>, que ministrou duas disciplinas (Oficina de Interpretação e Cinema e Literatura) no curso de audiovisual da Universidade de Brasília (UnB) nos últimos anos, afirma, em entrevista por email<sup>82</sup> a esta pesquisa, que as suas “aulas se dividiam em teoria e prática. A bibliografia utilizada ia desde Stanislavski a Grotowski, de Brecht a Artaud, de Augusto Boal a Eugenio Barba, etc” (2010).

Adeilton Lima relata que nas disciplinas que ministrou na Faculdade de Comunicação da UnB encontrou “poucos alunos com alguma experiência. É um trabalho de lapidação de material bruto” (2010). Cada disciplina que Lima ministrava no curso

---

<sup>80</sup> UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. Faculdade de Comunicação. Disponível em: < [http://www.fac.unb.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=55&Itemid=70](http://www.fac.unb.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=55&Itemid=70) >. Acesso dia 02 de agosto de 2009.

<sup>81</sup> Adeilton Lima (1965) nascido em Manaus (AM). Possui 22 anos de profissão como ator, tendo realizado várias peças, participação em um longa e cinco curtas. Trabalha como professor de teatro, literatura e cinema.

<sup>82</sup> LIMA, Adeilton. *Re: Perguntas p/ dissertação de mestrado* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por < [adrnde@gmail.com](mailto:adrnde@gmail.com) > em 11 de janeiro de 2010. Entrevista em anexo.

de Audiovisual da UnB durava um semestre, e dadas às idiossincrasias do *métier* cinematográfico, Lima acredita que era evidentemente um “tempo insuficiente, considerando estar trabalhando com pessoas com pouca ou nenhuma experiência na área de interpretação. Acredito que haja a necessidade de mais tempo, uns dois anos, no mínimo. Seria interessante também um intercâmbio com o curso de Artes Cênicas da universidade” (2010).

Pensando sobre essa idéia de intercâmbio entre os cursos de Artes Cênicas e o de Audiovisual, podemos mencionar duas tentativas de implantação de uma disciplina para vídeo no Departamento de Artes Cênicas na UnB, em parceria com a Faculdade de Comunicação da UNB. A primeira tentativa aconteceu no início do Departamento, em 1989, e depois na metade da década de 1990. O professor João Antonio de Lima Esteves<sup>83</sup> que encabeçou a idéia de implantação dessa disciplina no início do Departamento afirma, em entrevista<sup>84</sup> por telefone a esta autora, que a idéia original deveu-se ao fato de ele acreditar que por ser um curso voltado à formação do ator seria importante uma “disciplina voltada para a câmera também”. Esteves igualmente complementa que houve tentativas para implantar disciplinas para circo, por exemplo, o que João Antonio considera “outros tipos de interpretação” (ESTEVES, 2009). No entanto, João Antonio relata que essa tentativa de parceria de implantação dessa disciplina efetivamente não aconteceu, em razão da excessiva burocracia dentro da universidade e do pouco equipamento disponível na época. O que foi possível fazer foi o uso de uma câmera VHS de propriedade do próprio professor João Antonio na realização da seguinte experiência: todos os atores faziam roteiros e todos os atores atuavam no roteiro de cada um, assumindo também eles próprios as funções de uma equipe pequena de gravação, depois de gravado eles conversariam sobre o resultado desses vídeos verificando erros e acertos na atuação de cada um. Ou seja, João Antonio acredita que seria possível ao menos “discutir os problemas de atuação e as diferenças entre atuar no teatro e atuar diante da câmera” (2009). O professor Esteves narra que essas aulas com câmera tiveram a curta duração de pouco mais de dois semestres, não tendo continuidade. O professor compreende que dessa curta experiência ficou evidente que existia e ainda existe a necessidade de suprir essa carência de informação dessa

---

<sup>83</sup> João Antonio Lima Esteves (1946) nascido em Conquista (MG). Graduado em Direito, recebeu o título de Doutor *Honoris Saber* em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília- UnB.

<sup>84</sup> ESTEVES, João Antonio de Lima. Brasília, 17 de dezembro de 2009.

Entrevista não publicada, por telefone, concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

outra forma de linguagem para os alunos do Departamento de Artes Cênicas. João Antonio acredita que “a disciplina de interpretação para câmera é uma carência [...] por que é um campo de trabalho importante” (2009). Como ressalta Esteves, os alunos de artes cênicas da UnB estão sempre participando de trabalhos audiovisuais na cidade, formando assim um ramo de trabalho que esses novos profissionais estão efetivamente sempre atuando.

Na metade da década de 1990 houve uma nova tentativa de implantação de uma disciplina de interpretação para câmera no Departamento de Artes Cênicas da UnB, em que o diretor André Luiz da Cunha, ex-aluno do curso de Cinema na UnB, ministrava aulas para alunos do Departamento de Artes Cênicas. Porém, novamente essa experiência não teve continuidade e a carência de uma disciplina com o intuito de informar os alunos de Cênicas sobre o trabalho com câmera continua a existir no Departamento.

Refletindo sobre essa curta experiência mencionada pelo professor João Antonio, e relembando as declarações de Wolney de Assis e Adeilton Lima, de que um semestre letivo é um tempo insuficiente no intuito de capacitar novos diretores de cinema para o exercício da direção de atores e principalmente preparação de atores para o trabalho nos *sets* de filmagens, podemos inferir que a limitada ou inexistente formação do ator para o cinema somada à frágil formação dos cineastas brasileiros pelas faculdades do país fazem com que sejam necessários esforços pessoais no aperfeiçoamento do diretor e do ator, numa busca de maior informação e aprendizado sobre o trabalho de direção e interpretação focado na linguagem cinematográfica e suas peculiaridades. Tanto os novos atores como os novos cineastas acabam por ter que tentar suprir essa carência da época universitária em cursos com profissionais fora da instituição acadêmica.

Este conjunto de circunstâncias na formação do profissional de cinema no Brasil, somado ao acúmulo de responsabilidade do diretor em sua função, serviu para abrir espaço para o surgimento do preparador de atores como um profissional apto a ocupar esse vácuo de conhecimento e experiência na direção e preparação do atores. A necessidade de um profissional habilitado no específico trabalho com o ator na realização de um filme fez com que esse novo profissional, o preparador de atores, ocupasse o posto de facilitador no exercício de preparação do elenco num filme. Um facilitador para o diretor, para o ator, para o bom resultado do filme, enfim um

intermediário, um mediador que visa suprir uma necessidade em meio ao turbilhão de exigências e necessidades inerentes ao processo de realização cinematográfica.

## 1.2. Necessidade antiga, profissional novo: O preparador de atores

O preparador de atores vem preencher uma lacuna que se encontrava aberta no cinema brasileiro ao ocupar esse papel de facilitador do trabalho do diretor fazendo uma conexão entre o diretor e o ator. Ao observar o trabalho desse novo profissional nos filmes nacionais mais recentes percebe-se que o preparador também pode assumir outras características. Pode, por exemplo, ser um tradutor entre as idéias dramáticas do diretor e o ator fazendo uma ponte, uma intermediação, uma mediação, entre a concepção do diretor e a concepção do ator para a composição do personagem naquele filme específico. Pode, por exemplo, ser um professor no caso da pouca experiência do ator. Em muitos filmes o ator é um estreante; ou pode ser um assistente do diretor no trabalho com os atores, como o cineasta Roberto Gervitz sugeriu em entrevista a esta autora (2009).

Como introduzido na página 15, no Brasil a experiência pioneira de um profissional especificamente convocado para realizar a preparação de atores num filme é creditada ao trabalho de Fátima Toledo em *Pixote: a lei do mais fraco* (1981). Por ter em seu elenco principal crianças sem nenhuma formação em interpretação, o diretor Hector Babenco chamou para realizar um trabalho de preparação desse elenco uma profissional até então desconhecida no cinema nacional, Fátima Toledo. Na época da pré-produção do filme (1980) Toledo realizava um trabalho teatral com meninos internos da Fundação Estadual do Bem Estar do Menor (FEBEM) em São Paulo, e como ela mesma afirma

Eu não sabia que existia preparação de ator. Nunca tinha visto isso. Eu dava aulas de teatro na FEBEM e o Hector Babenco estava procurando pessoas para conduzirem o elenco do filme *Pixote: a lei do mais fraco* (1981). Ele viu algumas aulas minhas e meio que gostou do meu processo. Ele pegou eu e mais alguns monitores de teatro da Febem e deu para cada um 15 alunos durante duas semanas. Depois eu apresentei o trabalho para ele e ele me escolheu, aí ele me disse que eu era preparadora de elenco. Foi aí que eu aprendi que eu era isso. Foi aí que me apaixonei (TOLEDO in BATE-PAPO UOL, 2009)<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> “BATE-PAPO UOL com Fátima Toledo”. UOL. 2009.



Fig. 06<sup>86</sup>

Fátima Toledo, Hector Babenco e Fernando Ramos da Silva durante as filmagens de *Pixote: a lei do mais fraco* (1981).

Em entrevista à *Revista TPM* em maio de 2008 Fátima conta que na época de realização de *Pixote: a lei do mais fraco* (1981) “nem nós entendíamos o que era preparação” (ABDALLAH, 2008, p. 21). Abordando essa sua primeira experiência no cinema, Fátima demonstra todo o fascínio e desbravamento que foi necessário para descobrir a melhor forma de realizar este novo trabalho

Eu enlouqueci com *Pixote*. Me apaixonei. A gente não tinha câmera para ensaiar, hoje já começo com a câmera. No dia da primeira filmagem eu engasguei e o Fernando (Fernando Ramos da Silva<sup>87</sup>, que interpreta o Pixote no filme) também. O Hector falou: ‘Te dou cinco minutos pra resolver’. Ele deve ter imaginado ‘apostei e errei’. Daí eu ensaiei com o garoto e aconteceu (ABDALLAH, 2008, p. 21).

Atualmente, Fátima Toledo se dedica aos cursos de atuação para cinema que ministra em sua escola, Studio Fátima Toledo, em São Paulo (SP), e aos trabalhos de

---

Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u565882.shtml> >.

Acesso dia 07 de julho de 2009.

<sup>86</sup> Foto disponível em: < <http://www.adorocinema.com/filmes/pixote-in-memoriain/pixote-in-memoriain.asp> >. Acesso dia 01 de agosto de 2009.

<sup>87</sup> Fernando Ramos da Silva (1967-1987) ator nascido em São Paulo. Após o filme *Pixote: a lei do mais fraco* tentou seguir a carreira artística sem sucesso. Na televisão, participou da telenovela *O Amor É Nosso*, da Rede Globo em 1981, mas encontrou dificuldades de se adaptar a nova carreira, tendo inclusive dificuldades de decorar o texto em razão do pouco estudo que possuía. Abandonou a carreira de ator e tempos depois se envolveu em assaltos, sendo assassinado por policiais após ter cometido um desses delitos. Sua viúva, Cida Venâncio, escreveu o livro *Pixote Nunca Mais! A vida verdadeira de Fernando Ramos da Silva* (1988), o qual foi fonte inspiradora do filme *Quem Matou Pixote?* (1996), do cineasta paraibano José Joffily (1945), que conta a curta trajetória de Fernando Ramos da Silva como ator e como pessoa. No filme, Fernando foi interpretado pelo ator carioca Cassiano Carneiro (1973).

preparação em filmes. Toledo foi a preparadora de atores do filme *O céu de Suely*, um dos dois filmes investigados nesta pesquisa; o histórico de Toledo será abordado de forma mais minuciosa no terceiro capítulo desta pesquisa, dedicado ao filme.

Por ser considerada a primeira creditada nessa função de preparar atores em um filme nacional, Fátima Toledo é bastante reconhecida no meio cinematográfico brasileiro. Na última década do século passado até os dias atuais, o preparador de atores começou a ser incorporado com mais frequência nas equipes dos filmes brasileiros e outros profissionais começaram a se destacar nessa função, originando diferentes metodologias de trabalho.

Um desses profissionais de preparação de atores é Sérgio Penna, o preparador do filme *Bicho de sete cabeças* (2000), o outro filme nacional investigado nessa pesquisa; Penna terá o histórico melhor abordado no segundo capítulo dessa dissertação dedicado ao filme *Bicho de sete cabeças*. Esse filme foi o primeiro em que Penna fez a preparação de atores, depois se seguiram vários outros, entre os quais *Carandiru*<sup>88</sup> (2003) e *Lula, o filho do Brasil* (2009). Para Penna o trabalho do ator no cinema exige uma atenção diferenciada em razão da descontinuidade das filmagens, e pensando assim ele desenvolveu uma metodologia de trabalho que vai se aprimorando a cada filme, tendo em vista que cada obra exige caminhos de abordagem interpretativa diferenciada. Entretanto, sua metodologia basicamente inicia-se da seguinte forma:

Faço um estudo do roteiro junto com o ator, construindo e reescrevendo o texto, criando um roteiro subjetivo, uma espécie de caminho, de história emocional da personagem dentro do roteiro. Nós discutimos o modo de pensar e sentir dela, para depois fazer um gráfico sobre todos os pontos de vista emocionais. Assim, o ator vai saber que, na cena de amanhã, ele deve estar de uma maneira, com um determinado nível de relação, sentimento, seja isso angústia, esperança, tristeza (OLIVEIRA, 2005, p.1).

Outro nome de destaque entre os atuais preparadores brasileiros é o já citado Christian Duurvoort, cujo histórico foi apresentado na introdução (página 23) desta pesquisa. Sobre o trabalho do preparador de atores, Duurvoort acredita que “é necessário um trabalho de preparação de elenco para acelerar um processo de realização e possibilitar alcançar níveis de qualidade de atuação condizentes com que se projeta na direção” (2009).

---

<sup>88</sup> Co-produção Brasil/Argentina baseada no livro homônimo de Dráuzio Varella com direção de Hector Babenco.

Somam-se a estes nomes os atores e irmãos Ricardo Blat<sup>89</sup> e Rogério Blat, que começam a realizar alguns trabalhos de preparação de atores no cinema nacional. Oriundos do teatro, os irmãos Blat foram convidados por Bruno Barreto para assumir a preparação de atores do filme *Última parada 174* (2008). Ricardo Blat afirma que descobriu o método de trabalho da preparação de atores na realização da minissérie televisiva *A pedra do Reino*<sup>90</sup> (2007). Ricardo Blat acredita que na preparação de atores

tenho quer ser um anjo da guarda, um jardineiro que rega, coloca adubo e cuida do crescimento. Na espécie de orquestra sinfônica montada para a minissérie *A pedra do reino*, descobri o método de trabalho da preparação: o diretor é um maestro; os atores, instrumentos e eu sou o afinador (DAEHN, 2009, p.1).

Em entrevista<sup>91</sup> a esta autora, Bruno Barreto conta que embora o que mais o agrade na direção de filme seja dirigir os atores, optou pela primeira vez em contratar preparadores de atores na realização de *Última parada 174* (2008), porque pela primeira vez estaria trabalhando com atores não profissionais, sendo muitos desses crianças, o que muito o preocupava. Barreto afirma que não teria tempo de preparar a parte técnica do filme e preparar esse elenco não profissional, o que exigiria dele mais dedicação que com os atores profissionais que ele estava acostumado a dirigir. Barreto acrescenta que está habituado a realizar em seus filmes ensaios focados no trabalho das cenas com duração de aproximadamente duas semanas antes das filmagens. Em *Última parada 174* (2008) seria preciso três meses de dedicação, sendo necessário realizar uma oficina de preparação com esse elenco de atores não profissionais, demandando um trabalho corporal e de laboratório, que Barreto admite não saber fazer. Barreto afirma que uma das dificuldades de preparação do elenco desse filme foi a equalização de atuação, ou seja, fazer que os atores profissionais do filme tivessem o mesmo registro de atuação que os atores não profissionais. Bruno Barreto acredita que pelo fato do ator não

---

<sup>89</sup> Ricardo Barbosa Blat (1950) ator e diretor de formação teatral, nascido em Ferraz de Vasconcelos (SP). Na TV realizou vários trabalhos entre os quais: *Estúpido Cupido*, *Hilda Furacão*, *Duas caras e O sítio do pica-pau amarelo*, todos na Rede Globo. No cinema fez *Vinícius* (2006) de Miguel Faria Jr., *Achados e Perdidos* (2005), de José Joffily, *Carandiru* (2003) de Hector Babenco, *O Príncipe* (2002) de Ugo Giorgetti, *Madame Satã* (2002) de Karim Aïnouz, *Xuxa Requebra* (1999) de Tizuka Yamasaki e *Anjos do Arrabalde* (1987) de Carlos Reichenbach, entre outros filmes. Realizou também a preparação de atores do longa-metragem *Sonhos roubados* (2009) de Sandra Werneck.

<sup>90</sup> Minissérie realizada pela Rede Globo, baseada no livro de Ariano Suassuna *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. foi dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

<sup>91</sup> BARRETO, Bruno. Espaço Unibanco, Rua Augusta, São Paulo. 23 de outubro de 2008. Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

profissional não atuar e sim passar a ‘ser’ o personagem, demanda que o ator profissional, com sua formação técnica, tenha que se adaptar a essa ‘não atuação’: o risco da discrepância de registros de atuação no filme poderia fazer com que os atores não profissionais roubassem a cena com sua naturalidade. Barreto cita crianças e cachorros como exemplos de não atuação que ele acredita roubar a cena: a naturalidade e a ‘não atuação’ acabam dominando a cena, mesmo que estejam contracenando com atores profissionais reconhecidos. Ressalta-se que essa citação de Bruno Barreto é costumeiramente mencionada no *métier* cinematográfico, e embora não tenha informação oficial, acredita-se no *métier* que ela foi primeiramente proferida pelo ator Anthony Quinn<sup>92</sup>. Em entrevista a essa pesquisa, Barreto afirma crer que para adquirir o mesmo registro de atuação dos atores não profissionais o ator profissional precisa se dedicar a também ‘ser’ o personagem, e esse processo, segundo o cineasta, requer tempo e preparação, razão pela qual os atores profissionais precisavam fazer essa oficina de preparação junto com o elenco não profissional.

A princípio Barreto chamou Fátima Toledo para executar a preparação do elenco de *Última parada 174* (2008), o que acabou não se concretizando em razão das diferentes opiniões que os dois demonstraram ter a respeito da metodologia de preparação dos atores nesse filme. Embora considere Toledo como uma “gênia. Uma ‘bruxa’ no bom sentido da palavra” (BARRETO, 2008), e tenha feito um trabalho sensacional em *Pixote, a lei do mais fraco* (1981) e *Cidade de Deus* (2002), Bruno Barreto e Fátima Toledo desfizeram o acordo. Segundo Bruno Barreto, em entrevista a esta autora, uma das razões de divergência entre ele e Fátima Toledo diz respeito à forma que Toledo queria conduzir a preparação do filme. O diretor considera que teria pouca participação durante o tempo de preparação dos atores. Barreto acrescenta desejar estar mais presente durante toda a preparação, mas pelo método de trabalho de Toledo, o diretor supõe que inicialmente teria que conversar mais com a preparadora e não tanto com os atores sobre o que desejava da atuação. Além de ir pouco à oficina de preparação, apenas uma ou duas vezes por semana, sendo que ele imagina que nessa etapa de preparação o contato dele com os atores seria de uns cinco por cento ao passo que com a preparadora seria de noventa e cinco por cento. Depois nas filmagens, o diretor ficaria totalmente com os atores, já que a preparadora não iria acompanhar essa etapa. Barreto conclui, em entrevista para esta pesquisa, que pelas razões descritas

---

<sup>92</sup> Anthony Quinn (1915-2001) ator estadunidense nascido em Chihuahua, no México.

acima ele não se identificou com a metodologia de trabalho de Fátima Toledo e por isso optou por romper o acordo e realizar a preparação com os irmãos Blat. Nesse filme, *Última parada 174* (2008), a preparação de elenco dos irmãos Blat durou três meses, tendo eles acompanhado as filmagens junto com o diretor.

Essa experiência relatada por Bruno Barreto evidencia importantes aspectos da relação de troca artístico-criativa entre o ator, o diretor e o preparador de atores. Mostra diferentes metodologias às quais cada profissional pode melhor se adaptar, e os ajustes que se fazem necessários a um diálogo mais favorável para uma melhor troca artístico-criativa entre estes três diferentes profissionais. Podemos inferir que existe o diretor que deseja uma presença mais constante em todo processo de preparação dos atores, e o preparador que prefere um primeiro momento mais sozinho com os atores. O que não significa que o diretor não participe da preparação, e sim tenha uma participação diferenciada da que alguns diretores conhecem. Essa experiência evidencia também como a concepção sobre a função exata do preparador de atores no cinema nacional contemporâneo ocasiona diferentes visões, e como veremos em alguns depoimentos a seguir, algumas controvérsias. Inclusive controvérsias entre os atores que lidam de forma diferenciada com esse novo profissional; alguns se adaptam bem, outros possuem uma opinião ainda não completamente formada sobre o assunto, e outros consideram ainda uma forma agressiva de intervenção ao trabalho do ator.

### **1.3. Acolhimento e/ou rejeição**

Embora possa ser visto como um facilitador no processo de direção de atores num filme, o preparador de atores não tem uma recepção homogênea no cinema nacional. Opiniões contrárias a respeito do trabalho do preparador convivem no meio cinematográfico brasileiro. Enquanto alguns se mostram receptivos à inserção desse novo profissional, outros se mostram reticentes, e outros podem se mostrar até bastante contrários.

Um exemplo de posição veementemente contrária ao trabalho do preparador de atores foi exposta pelo ator Pedro Cardoso<sup>93</sup> no dia 08 de outubro de 2008 no cine Odeon, antes da exibição do filme *Todo mundo tem problemas sexuais* (2008) no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro. Ao ler um manifesto<sup>94</sup> contra o que

---

<sup>93</sup> Pedro Cardoso (1962) nascido no Rio de Janeiro.

<sup>94</sup> Disponível em: < <http://todomundotemproblemassexuais.zip.net/> >>. Acesso dia 24 de agosto de 2009.

Cardoso acredita ser a existência de uma pornografia no cinema nacional, Cardoso também teceu uma declaração sobre os preparadores de atores, denominados por ele ‘amestradores de atores’. Antes da exibição de seu filme, Cardoso finalizou a leitura de seu manifesto com as seguintes palavras:

Aqui nesse filme também não houve amestradores de ator. Esse assunto parece nada ter a ver com a pornografia, mas tem sim. O haver agora no mercado esses amestradores de atores faz parte da desautorização do ator como autor do seu próprio trabalho. Quer dizer que nem o seu próprio trabalho é o ator que faz?! Há alguém que o faz fazer como deve ser feito. Isso acontece, na minha opinião, porque os cineastas confundem sua própria perplexidade diante da dramaturgia (que, por vezes, eles desconhecem) com uma suposta incompetência do ator, e resolvem o problema chamando um amestrador de ator. (Melhor fariam se estudassem teatro.) É nocivo para nós. Um ator desautorizado na autoria de seu próprio trabalho irá aceitar, com muito mais subserviência, a pornografia que lhe será exigida logo mais a frente. O que está escondido sob esta prática é a desautorização do ator como líder da arte de representar e senhor do seu ofício. Lembremo-nos de que só há realidade fílmica ou televisiva, e certamente teatral, se um ator a faz existir! Sem o ator não há nada. Este é um poder que podem nos impedir de exercer, mas não nos podem tirar (CARDOSO, 2008).

Seria mesmo o preparador um amestrador desautorizando o ator no exercício de seu ofício? Ricardo Blat que se considera um ‘afinador’ no ofício da preparação de atores afirma que ele não pode atuar pelo ator em cena, cabe ao ator “descobrir a própria expressão” (DAEHN, 2009, p.1). Gustavo Accioli<sup>95</sup>, em entrevista por *e-mail*<sup>96</sup> para esta pesquisa, afirma que muito do trabalho do preparador de atores deveria “ser investimento pessoal de cada ator durante a sua vida, no seu cotidiano” (2009). Accioli acredita que a atuação é “a mais bela de todas as artes”, e o ator “tem que trabalhar todos os dias no aprendizado da sua arte, com a consciência de que ser artista é ser um artesão” (2009). Essa opinião sobre o ator, também se estende ao diretor de cinema, defende Accioli. O diretor precisa sempre se dedicar a seu aprimoramento a fim de melhor exercer sua arte. Um exemplo de aprimoramento é fornecido pelo diretor José Eduardo Belmonte<sup>97</sup>, que não trabalha com preparadores de atores. Belmonte declara

---

<sup>95</sup> Gustavo Accioli (1972) cineasta graduado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (2002). Além de dirigir, Accioli se dedica ao estudo da direção de atores. Ministra oficinas de direção de atores.

<sup>96</sup> ACCIOLI, Gustavo. Re: [Spam] Retificando... Acioli - Pesquisa sobre Cinema [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <vasconcelosadriana@yahoo.com.br> em 13 de janeiro de 2009.

<sup>97</sup> José Eduardo Belmonte (1970) nascido em São Paulo (SP). Cineasta graduado em Comunicação com habilitação em Cinema pela Universidade de Brasília. Dirigiu curtas e longas-metragens, entre os quais *Se nada mais der certo* (2008).

em reportagem no jornal *Correio braziliense* – que enaltece seu método de direção de atores – que foi muito criticado pela direção de atores no primeiro trabalho, razão pela qual “correu atrás e recorreu às teorias teatrais de Antonin Artaud[...]Stanislavski e Grotowski. Desenvolveu e experimentou técnica e intuição filme a filme” (MAGGIO, 2009, p.10).

Sobre o trabalho do preparador de atores, Gustavo Accioli afirma que “existe um problema de nomenclatura. O termo preparador de atores está englobando muitas funções diferentes. Acho que ele se aplica ao trabalho com não-atores e com atores iniciantes, inexperientes” (2009). No entanto, Accioli não enxerga problema na participação do preparador nos *sets* brasileiros por acreditar que por mais dedicação que um diretor tenha, ele não é obrigado a ter talento na arte de direção de atores. Segundo Accioli

Para tudo na vida tem que ter talento. Técnica, prática e talento. O mesmo vale para a direção de atores. Tem que ter o dom. Acho perfeitamente aceitável que uma pessoa tenha talento para narrar uma história visualmente, mas não tenha para dirigir atores, e vice-versa (2009).

Pensando na declaração de Accioli sobre a nomenclatura ‘preparador de atores’, recordo do, já mencionado na página 21, artigo divulgado no jornal *O Globo* em que o *acting coach* estadunidense Bernard Hilley é denominado ‘treinador de atores’. O que abre espaço para uma visão que pode dar margem a um olhar pejorativo sobre o trabalho do preparador, encontrando certa ressonância no adestramento mencionado no manifesto por Pedro Cardoso. Em entrevista<sup>98</sup> a Trip FM que foi ao ar pela rádio Eldorado no dia 29 de fevereiro de 2008, Christian Duurvoort também discorreu sobre a nomenclatura ‘preparador de atores’, afirmando não gostar do termo, embora não encontre outro termo melhor que possa ser usado para definir seu ofício. No entanto o treinamento do ator pode ser um trabalho necessário à preparação de atores, e isso não acarreta prejuízo ao ator, o que pode ser comprovado nos cursos que Duurvoort ministra para atores profissionais, ou não profissionais, em escolas brasileiras. Nesses cursos Duurvoort segue um programa voltado ao método ‘O Ator Imaginário’, método criado pelo próprio Duurvoort que priorizar a ação. Em entrevista ao jornal *O estado*, Duurvoort coloca que

---

<sup>98</sup> Disponível em: < <http://revistatrip.uol.com.br/trip-fm/christian-duurvoort.html> >. Acesso dia 24 de agosto de 2009.

80% do trabalho é físico. Ganho muito tempo com isso. Respiração é crucial. Uma pessoa com medo não boceja, não ri. Respirar por cinco minutos te faz rir e se desarmar. É importante. A disponibilidade é tudo para o trabalho de um ator. O preparador tem de olhar as pessoas e não um monitor (GUERRA, 2008) <sup>99</sup>.

O programa dos cursos de Duurvoort inclui *casting* e testes, treinamento físico e mental, estudos de temas, planejamento, construção de personagem, abordagem de cena/roteiro, estrutura e improvisação, diálogo, a relação ator e diretor. Duurvoort afirma trabalhar “muito a estrutura e espontaneidade” (GUERRA, 2008, p.1). Como observado nas declarações de Bruno Barreto, a espontaneidade é um dos elementos fundamentais aos anseios dos diretores quando recorrem ao trabalho do preparador de atores. A procura por essa espontaneidade é uma das razões que fazem muitos cineastas buscarem atores não experientes, e terem uma atenção especial quando escolhem atores profissionais para contracenarem com os atores não profissionais. O ator Matheus Nachtergaele <sup>100</sup> ao relatar seu trabalho no filme *Cidade de Deus* (2002) conta que

Pouco antes das filmagens Fernando <sup>101</sup> me ligou, estava tudo certo, a coisa ia sair. Uma ressalva: o vasto elenco estava composto, em sua maioria, por anônimos, pessoas desconhecidas do grande público e, de certa forma, imiscuídas à realidade que o filme pretendia retratar. Fernando me disse ainda: 'Você tem que sumir do filme, se misturar aos outros. Sumir! Taí o roteiro novo. Ah, a maioria dos atores não leu e não vai ler...' Não li o roteiro de *Cidade de Deus*, fiz como os outros. Mergulhei às cegas no contato com os meninos, com a Cidade de Deus, confiando nas relações e no Fernando. Sandro Cenoura, meu personagem, foi um garoto forte. Aprendeu a unir-se aos fortes, tornou-se um deles, envaideceu-se. Matou e viu a morte (2002). <sup>102</sup>

Sobre a preparação de Matheus Nachtergaele em *Cidade de Deus* (2002), Fátima Toledo, a preparadora de elenco do filme, conta que por insistência de Nachtergaele eles trabalharam três dias “e ele ficou do tamanho de todo mundo, foi maravilhoso, fez os

---

<sup>99</sup> GUERRA, Flávia. “Preparador de elenco ou ‘dentista de leão’”. O estadão, Caderno 2, p.1, 14 de março de 2008.

<sup>100</sup> Matheus Nachtergaele (1969) nascido em São Paulo, atua no cinema, no teatro e na TV. Em 2000, ganhou o Grande Prêmio Cinema Brasil de 2000 por sua interpretação em dois filmes: *O Auto da Compadecida* (1999), de Guel Arraes, e *O Primeiro Dia* (1998), de Walter Salles e Daniela Thomas. No cinema, fez ainda *O Que é Isso, Companheiro?* (1997) de Bruno Barreto, *Kenoma* (1998) de Eliane Caffé, *Bufo & Spallanzani* (2001) de Flávio R. Tambellini, *Árido movie* (2004) de Lírio Ferreira, *Tapete vermelho* (2005) de Luís Alberto Pereira, *A concepção* (2005) de José Eduardo Belmonte e *Amarelo manga* (2002) *Baixio das Bestas* (2006) ambos de Cláudio Assis, entre vários outros filmes. Estreou na direção com o longa-metragem *A festa da menina morta* (2008).

<sup>101</sup> Fernando Meirelles (1955) nascido em São Paulo. Estreou na direção de longa-metragem com *Domésticas* (2001), depois realizou *Cidade de Deus* (2002), seguido da produção *O jardineiro fiel* (2005), e de *Ensaio sobre a cegueira* (2008) baseado na obra homônima de José Saramago.

<sup>102</sup> Disponível em: < <http://www.webcine.com.br/notaspro/npcideus.htm> > . Acesso dia 26 de agosto de 2009.

exercícios e se entregou como todos. Então eu olhava e não via o Matheus, mas o personagem envolvido naquele processo” (2009)<sup>103</sup>. Nachtergaele não teve uma preparação especial, ele optou por participar nesses três dias do trabalho da preparação junto com os atores não profissionais.

No entanto, nem todo ator profissional se sente à vontade de participar do processo de preparação de atores. A atriz Berta Zemel<sup>104</sup>, em entrevista<sup>105</sup> a esta autora, lembrando a preparação que se submeteu para a realização do filme *A Casa de Alice* (2007), conta que não entendeu o porquê dos exercícios realizados durante a preparação de atores desse filme, também realizada pela preparadora Fátima Toledo. Zemel acredita que não era preciso ter se submetido a aquela preparação para ter desempenhado seu personagem no filme, bastava que lhe fossem dadas as coordenadas certas pela direção do filme. Berta Zemel afirma ter participado da preparação do filme *A Casa de Alice* (2007) por profissionalismo e por estar aberta a novas experiências: “eu queria saber o que era aquilo que todo mundo achava que era maravilhoso e importante” (2008). Zemel diz acreditar que “a cabeça entendendo, vai puxando o corpo. A cabeça é inteligente. Ela puxa um músculo, o corpo, os nervos, e tudo vai se amoldando às imagens que a cabeça quer” (2008). Berta Zemel relembra que nos exercícios aplicados por Toledo na preparação a que se submeteu, “o corpo responde a tudo. Ele tá primeiro. O que o corpo precisa a cabeça tem que fazer” (2008); processo que a atriz seguiu, mesmo discordando. Zemel acrescenta que nas filmagens, momento que teve acesso ao texto, não foi fácil sua relação com o diretor do filme Chico Teixeira<sup>106</sup>, afirmando que o diretor não participou do processo de preparação. Zemel conta que nesse momento das filmagens ela sentiu que o texto não se encaixava ao treinamento vivenciado na preparação, treinamento focado em exercícios físicos que Zemel considerou violentos. Apesar dessa visão contrária ao treinamento realizado por Fátima Toledo, Berta Zemel diz respeitar o trabalho de Toledo, razão pela qual se entregou inteiramente ao trabalho

---

<sup>103</sup> Disponível em: < <http://revistatrip.uol.com.br/trip-fm/christian-duurvoort.html> > .

Acesso dia 24 de agosto de 2009.

<sup>104</sup> Berta Zemel (1934) nascida em São Paulo. Atua no teatro graduada pela Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD/USP), também estudou teatro na Universidade de Nancy (França). No teatro fez as peças *Hamlet* de W. Shakespeare, *Mãe Coragem* de Bertold Brecht, *Anjo Duro* de Luiz Valczara, entre outros. No cinema fez *A Casa de Alice* (2007) de Chico Teixeira, *O Casamento de Romeu e Julieta* (2005) de Bruno Barreto, *Desmundo* (2002) de Alain Fresnot, e recentemente o curta-metragem brasileiro *Senhoras* (2009) de Adriana Vasconcelos, entre outros trabalhos.

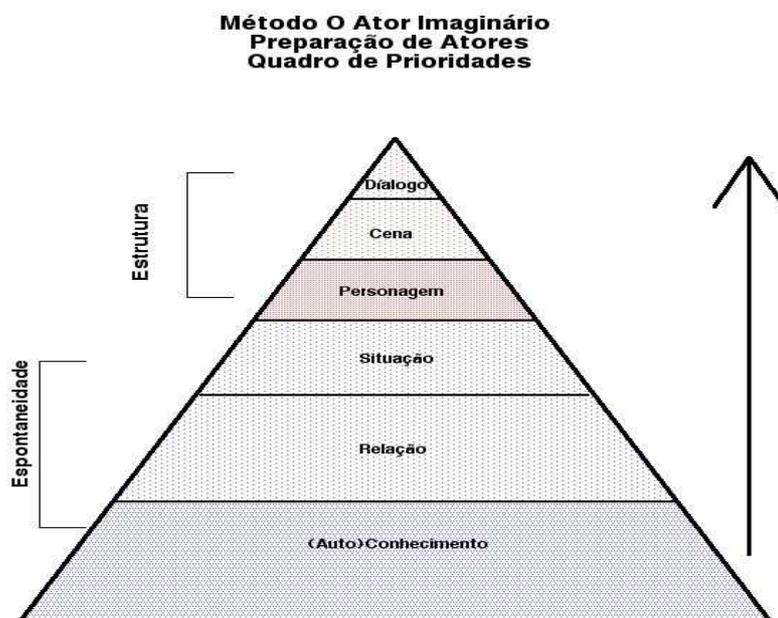
<sup>105</sup> ZEMEL, Berta. Estúdio 7, Bela Vista, São Paulo. 28 de outubro de 2008.

Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

<sup>106</sup> Chico Teixeira (1958), nascido no Rio Janeiro. Documentarista, estreou na ficção em *A casa de Alice* (2007).

de preparação. Por sua vez, em entrevista<sup>107</sup> para esta pesquisa, ao falar sobre Berta Zemel a preparadora Fátima Toledo afirmou admirar sua postura de total entrega ao trabalho de preparação: “A Berta não resistiu. Sofreu muito, mas se entregou. Ela deixou acontecer. Porque a Berta é generosa, é curiosa, não tem mais a vaidade de um jovem” (2008). Toledo acrescenta acreditar que “o ator vaidoso ou o ator inseguro resiste à preparação” (2008).

Berta Zemel demonstra em suas declarações que não se adaptou ao treinamento na preparação de *A Casa de Alice* (2007), encontrando dificuldade de entender o fim a que esse treinamento se propunha chegar para o bom resultado do filme. Refletindo sobre essas ponderações de Zemel menciona o programa dos cursos ministrados pelo preparador de elenco Christian Duurvoort, no qual o Treinamento Físico e Mental são alguns dos pontos a serem trabalhados em suas aulas. Duurvoort afirma que sua metodologia foi desenvolvida ao longo dos anos de trabalho e estudo a que tem se dedicado, afirmação que encontra ressonância nos discursos de Fátima Toledo e Sérgio Penna a respeito de seus respectivos métodos de trabalho e que veremos mais detalhadamente nos próximos dois capítulos. Como exemplifica a ilustração abaixo, o preparador Duurvoort criou um método de trabalho focado num treinamento físico e mental visando à construção do melhor desempenho do ator em cena. As prioridades do gráfico na ilustração apresentada por Duurvoort começam de baixo para cima:



<sup>107</sup> TOLEDO, Fátima. Studio Fátima Toledo, Rua Bagé n° 194, Vila Mariana, São Paulo. 21 de outubro de 2008. Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

E que todas as partes interagem. A prioridade é dada conforme a circunstância e a vontade. Em alguns casos é mais importante olhar a personagem antes de olhar o ator ou o diálogo. Em outras e na maioria delas o autoconhecimento por ser o maior território a se explorar é mais prioridade. Eu digo isso que cada um deve saber por que se submete ou por que vai pedir para alguém se submeter à grande aventura que é a criação. Sobretudo o tipo de criação que parte do corpo e se inscreve no corpo.<sup>108</sup>

Embora os preparadores de atores sigam metodologias próprias desenvolvidas e aprimoradas ao longo do processo de trabalho e estudo que realizam, os depoimentos apresentados nesta seção comprovam as divergências de opiniões que o trabalho do preparador ainda ocasiona aos diferentes profissionais de cinema. O jornalista Inácio Araújo<sup>109</sup>, em entrevista<sup>110</sup> para esta pesquisa, afirma ter visto trabalhos muito bons realizados pelos preparadores de atores no Brasil, citando o trabalho no filme *Linha de passe* (2008) de Walter Salles como um excelente exemplo de uma eficaz preparação de atores. Araújo enaltece que os preparadores desenvolvem inclusive um trabalho bem interessante de evitar os vícios da televisão, o que Araújo acredita ser difícil num país como o Brasil onde a cultura da televisão é tão predominante. Luis Merten<sup>111</sup>, outro jornalista brasileiro, após assistir aos filmes *Cão sem dono* (2007) de Beto Brant<sup>112</sup> e *Renata Ciasca*<sup>113</sup> e *Não por acaso* (2007) de Philippe Barcinski<sup>114</sup>, discorre em artigo<sup>115</sup> publicado em seu *blog* intitulado “Preparador de elenco ou não, eis a questão” sobre as boas atuações dos atores dos dois filmes em questão, e das diferentes preparações que os atores desses dois filmes tiveram. Enquanto que em *Cão sem dono* (2007) não houve

---

<sup>108</sup> Disponível em: < [http://atorimaginario.zip.net/arch2008-03-23\\_2008-03-29.html](http://atorimaginario.zip.net/arch2008-03-23_2008-03-29.html) > . Acesso dia 24 de agosto de 2009.

<sup>109</sup> Inácio Araújo (1948) nasceu em São Paulo. Crítico de cinema do jornal Folha de São Paulo, autor de dois livros sobre o assunto: Hitchcock, o Mestre do Medo e Cinema, o Mundo em Movimento. É escritor, autor do romance Casa de Meninas e do romance juvenil Uma Chance na Vida. Trabalhou como montador em *Aleluia Gretchen* (1976) de Sylvio Back e roteirista em *Filme Demência* (1986) de Carlos Reichenbach, entre outros filmes. Escreveu, montou e dirigiu Aula de Sanfona, episódio do filme *As Safadas* (1982) também de Carlos Reichenbach.

<sup>110</sup> ARAÚJO, Inácio. Espaço Unibanco, Rua Augusta, São Paulo (SP). 24 de outubro de 2008. Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

<sup>111</sup> Luis Carlos Merten (1945) nascido em Porto Alegre (RS) é jornalista e crítico de cinema brasileiro. Atualmente escreve matérias e críticas no jornal O Estado de São Paulo.

<sup>112</sup> Beto Brant (1964) nascido em Jundiaí (SP), dirigiu os filmes *Aurora* (1987), *Os matadores* (1997), *O invasor* (2002), *Crime delicado* (2005), *Cão sem dono* (2007), entre outros.

<sup>113</sup> Parceira de trabalho de Beto Brant nos filmes *Cão sem dono* (2007), *O invasor* (2002), *Ação entre amigos* (1998) e *Aurora* (1987).

<sup>114</sup> Philippe Barcinski (1972) nasceu no Rio de Janeiro. Formado em cinema pela ECA/USP realizou os curtas-metragens *A escada* (1997), *Palíndromo* (2001) e *A janela aberta* (2002), antes de estreiar na direção de longa-metragem com *Não por acaso* (2007).

<sup>115</sup> Disponível em: < [http://blog.estadao.com.br/blog/merten/?title=preparador\\_de\\_elenco\\_ou\\_nao\\_eis\\_a\\_questa&more=1&c=1&tb=1&pb=1/](http://blog.estadao.com.br/blog/merten/?title=preparador_de_elenco_ou_nao_eis_a_questa&more=1&c=1&tb=1&pb=1/) > . Acesso dia 26 de agosto de 2009.

preparador de atores, em *Não por acaso* (2007) os atores foram preparados por Sérgio Penna. Sobre esse último filme Merten escreve em seu artigo que o ator

Leonardo Medeiros<sup>116</sup> diz que não precisa de preparador de elenco e que quem precisa é a Rita Batata<sup>117</sup>, que faz sua filha e não tem experiência. Vou chutar. Talvez não seja exato - ele termina precisando, mesmo que inconscientemente, para ficar no movimento dela. De qualquer maneira, será sempre a relação do ator com o diretor que vai definir o resultado. Se o diretor não sabe o que quer, mesmo o ator mais preparado pode se quebrar (MERTEN, 2007).

Podemos concluir que Merten ao abordar a relação entre o ator, o diretor e o preparador de atores coloca o preparador como um elemento importante, mas não determinante no resultado do filme. No entanto, ao término de seu artigo Luis Merten diz que o bom desempenho dos atores de *Cão sem dono* (2007) e *Não por acaso* (2007) o fez querer criar para a Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), “um debate sobre esses dois filmes, discutindo justamente uma diferença de método, ou processo, que é fundamental. Preparar ou não preparar elenco, eis a questão” (MERTEN, 2007). A idéia surgida por este comentário se mostra bastante interessante tendo em consideração as diferentes opiniões e visões que o tema ‘ter ou não num filme um preparador de atores’ abrange no cenário cinematográfico nacional. Um pertinente exemplo de opinião sobre o tema pode ser conferido nas considerações que o cineasta Roberto Gervitz, em entrevista por *e-mail* a esta autora, teceu: são confidências sobre o trabalho do preparador de atores e a relação de troca e confiança necessária entre o diretor, o ator e o preparador:

Uma boa preparação deixa o ator apto a trabalhar sua atuação cena a cena, independente da ordem em que um filme seja rodado, pois ele já traz o repertório desenvolvido durante a preparação. Há, porém, muitos atores profissionais e experientes que reagem à preparação. Um dos fatores que contam para isso é que a preparação no Brasil se notabilizou pelo trabalho junto a não-atores (sejam adultos ou crianças - ex. *O banheiro do papa* (2008) e *Pixote, a lei do mais fraco* (1981). E os nomes que apareceram de início, Fátima Toledo entre outros, desenvolveram um trabalho muito eficiente e notável com não-atores, porém, a meu ver um pouco primário e sem nuances para atores mais experientes, com um vasto repertório e trabalhos já realizados. A meu ver, por vezes, há um desejo por parte de alguns preparadores de ser

---

<sup>116</sup> Leonardo Wilson de Medeiros (1964) nasceu no Rio de Janeiro. Atuante no teatro, TV e cinema. Fez os filmes *Lavoura Arcaica* (2001), *Feliz Natal* (2008), *Nossa Vida Não Cabe Num Opala* (2008) e *Budapeste* (2009), entre outros.

<sup>117</sup> Jovem atriz trabalhou também no filme *O Magnata* (2007).

"o inventor da roda", mas quem tem que criar são os atores. O diretor e o preparador devem guardar certa humildade com os atores pois quem age, quem sente, quem vive a cena são os atores. O trabalho mais importante é dar-lhes a confiança, a concentração e a soltura para fazer o seu trabalho dentro de um todo, uma unidade. Por outro lado, os atores que se colocarem de forma corajosa, desprotegida e por que não, humilde, poderão eventualmente tirar grande proveito da preparação. Mas esse é um trabalho que não acontecerá se não houver uma relação de confiança e entrega. E isso demanda o trabalho e a presença do diretor, sem isso não há preparador que resolva. Há preparadores e preparadores... alguns mais atrapalham do que ajudam (2009).

Finalizando essas ponderações tão divergentes sobre o trabalho do preparador de atores no cinema nacional exponho o pensamento do ator Selton Mello<sup>118</sup> que estreou na direção de cinema com o longa-metragem *Feliz natal* (2008). Mello nunca trabalhou em nenhum filme que tenha tido preparador de atores e declara, em entrevista a esta autora em 2008, que seu maior prazer na direção de *Feliz natal* (2008) foi poder dirigir os atores, com os quais ele evidentemente se identifica. Selton Mello, em entrevista<sup>119</sup> para esta autora, diz acreditar “que a alma de um filme está guardada na alma dos atores. Então é preciso se aproximar deles com delicadeza, e cada um tem um tempo, cada um tem uma forma de trabalhar” (2008). Embora afirme valorizar o preparador de elenco, especialmente Fátima Toledo e Sérgio Penna, os quais considera profissionais “fabulosos com trabalhos incríveis” (2008), Mello diz sentir o cinema brasileiro recente como “um tanto dependente demais da figura do preparador de elenco” (2008). Selton Mello acredita estar no Brasil surgindo cineastas dependentes do trabalho do preparador de atores a ponto desses cineastas não conseguirem fazer seus trabalhos sem a presença do preparador, o que Mello considera “uma pena” (2008), visto que, segundo ele esses cineastas perdem a chance de aprender com seus próprios erros e acertos. Embora considere uma forma de trabalhar que merece respeito, como toda forma de trabalho, Mello defende que um profissional para receber a alcunha de cineasta precisa saber fazer tudo. Sobre esse ‘fazer tudo’ Mello acrescenta que os cineastas que têm sua

---

<sup>118</sup> Selton Mello (1972) nasceu em Passos (MG). Como ator realizou diversos trabalhos em TV, Teatro e cinema, entre os quais se destacam *O Auto da Compadecida* (2000) e *Lisbela e o Prisioneiro* (2003) de Guel Arraes, *Lavoura Arcaica* (2001) de Luiz Fernando Carvalho, *Garotas do ABC* (2003) de Carlos Reichenbach, *Árido Movie* (2004) de Lírio Ferreira, *O Cheiro do Ralo* (2006) de Heitor Dhalia, *Meu Nome Não É Johnny* (2008) de Mauro Lima, *Os Desafinados* (2008) de Walter Lima Jr., *A Erva do Rato* (2008) de Júlio Bressane e *Jean Charles* (2009) de Henrique Goldman. Estreou na direção de longa-metragem com *Feliz natal* (2008).

<sup>119</sup> MELLO, Selton. Academia de Tênis, Brasília (DF). 08 de novembro de 2008. Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

admiração são profissionais que sabem achar “o quadro, eles discutem a fotografia, eles trabalham os atores, eles participam da montagem, eles cuidam do todo” (2008). Selton Mello acredita que muitos desses jovens cineastas que delegam o trabalho dos atores aos preparadores o fazem por não saber o que exatamente se deve fazer com um ator para melhor prepará-lo num trabalho cinematográfico, o que ele tem consciência de ser uma tarefa difícil.

Refletindo sobre essa última consideração de Mello vejo que o enfrentamento dessa dificuldade em dirigir, preparar e relacionar-se artística e criativamente com o ator no cinema é um dos pontos cruciais que tornam os filmes *Bicho de sete cabeças* (2000) e *O céu de Suely* (2006), duas interessantes obras a serem analisadas nessa pesquisa.

## Capítulo II

### Um olhar sobre a relação de troca artístico-criativa entre o preparador de atores, o ator e o diretor no filme *Bicho de sete cabeças* (2000)

“Seqüelas... e... Seqüelas  
Seqüelas não acabam com o tempo. Amenizam. Quando passam em minha mente as horas de espera, sinceramente, tenho dó de mim. Nó na garganta, choro estagnado, revolta acompanhada de longo suspiro. Ainda hoje, anos depois, a espera é por demais agonizante. Horas, minutos, segundos são eternidade martirizantes. Não começam hoje, adormeceram há muito tempo, a muito custo... comigo. Esta espera, Oh Deus! É como nunca pagar o pecado original. É ser condenado a morte várias vezes.  
Quem disse que só se morre uma vez?  
Sentidos se misturam, batidas cardíacas invadem a audição. Aspirada a respiração não é... é introchada. Os nervos já não tremem... dão solavancos. A espera está acabando. Ouço barulho de rodinhas. A todo custo, quero entrar na parede. Esconder-me, fazer parte do cimento do quarto. Olhos na abertura da porta, rodam a fechadura. Já não sei quem e o que sou. Acuado, tento fuga alucinante. Agarrado, imobilizado... escuto parte de meu gemido.  
Quem disse que só se morre uma vez?”

(Poema das quatro horas de espera para ser eletrocutado – aplicação da eletroconvulsoterapia, Austregésilo Carrano Bueno)<sup>120</sup>.

#### 2.1. O filme

A história narrada em *Bicho de sete cabeças*<sup>121</sup> é centrada no personagem Neto, interpretado por Rodrigo Santoro. Neto é um jovem que na impetuosidade da idade desafia o perigo com atitudes de rebeldias, como a de pichar os muros da cidade, usar brinco e fumar um baseado esporadicamente. No entanto, essas manifestações rebeldes são vistas pelo pai, Sr. Wilson (interpretado por Othon Bastos), como atos graves que

---

<sup>120</sup> Disponível em : <http://departamentodomeiocirculante.wordpress.com/2009/05/19/lancamento-do-premio-carrano-de-luta-antimanicomial-e-direitos-humanos/> >. Acesso dia 12 de janeiro de 2009.

<sup>121</sup> **Ficha técnica principal:** Título original: Bicho de sete cabeças; Gênero: drama; Duração: 01 hs 20 min; Ano de lançamento: 2000; Site oficial: <http://Bichodesetecabecas.com.br/>; Estúdio: Buriti Filmes / Gullane Filmes / Dezenove Som / Imagens e Fábrica de Cinema; Distribuidora - Riofilme; Direção - Laís Bodanzky; Roteiro: Luís Bolognesi; Colaboradores do roteiro: Sérgio Penna, Austregésilo Carrano Bueno (autor do livro), Priscila Torres, Ariene Leite e Nando Bolognesi; Produção executiva: Maria Ionescu e Fabiano Gullane; Produção: Sara Silveira, Caio Gullane, Fabiano Gullane, Luiz Bolognesi e Marco Müller; Direção de Produção: Caio Gullane; Trilha sonora: André Abujamra; Músicas: Arnaldo Antunes; Fotografia: Hugo Kovensky; Direção de arte: Marcos Pedroso; Figurino: Carolina Li; Edição/montagem: Jacopo Quadri e Letizia Caudullo; Preparador de elenco: Sérgio Penna

**Elenco principal:** Rodrigo Santoro (Neto); Othon Bastos (Seu Wilson); Cássia Kiss (Mãe de Neto); Luís Miranda (Enfermeiro Marcelo); Valéria Alencar (Leninha); Jairo Mattos (Enfermeiro Ivan); Altair Lima (Dr. Cintra Araújo); Caco Ciocler (Interno Rogério); Lineu Dias (Interno Jornalista); Gero Camilo (Interno Ceará); Marcos Cesana (Interno Biu); Sílvia Lourenço (Dani); Talita Castro (Bel)

merecem uma retaliação severa. Razão pela qual Neto é internado num hospital psiquiátrico. Nesse manicômio, Neto vivencia uma realidade desumana no trato dos internos pelos médicos e enfermeiros. Uma realidade que transformará a vida e a visão de mundo de Neto.

*Bicho de sete cabeças* é um filme que percorre os meandros da loucura, da sanidade humana e da violência nos tratamentos com doentes mentais em varias clínicas psiquiátricas no Brasil. O filme enfoca a história de Neto, um jovem rapaz que vive uma relação conflituosa com o pai, e se vê na inusitada situação de ser colocado num manicômio pelo próprio pai, após um cigarro de maconha ser encontrado em suas vestes. Acompanhar a trajetória desse rapaz e de seus familiares em meio a este processo de extremo desgaste físico, psíquico e emocional é o cerne do filme.

A idéia inicial para produzir o filme *Bicho de sete cabeças* surgiu quando a diretora Laís Bodanzky participava de uma pesquisa sobre saúde mental no Brasil. Nessa época Bodanzky teve acesso e conheceu a história do escritor paranaense Austregésilo Carrano Bueno, narrada por ele no livro *Canto dos Malditos* (1990): “Quando li fiquei muito emocionada em ver aquela coragem dele de se expor, com aquele desejo de que outras pessoas não vivessem o que ele viveu. Achei que o filme poderia amplificar esse alerta. E foi o que aconteceu” (PRADO, 2008).<sup>122</sup>

No livro, Carrano narra sua experiência com os abusos psiquiátricos em internações em manicômios a que foi submetido à sua revelia. Após ter saído desses manicômios, Austregésilo iniciou uma militância contra essas instituições psiquiátricas no Brasil, chegando a se tornar o representante dos usuários na Comissão de Reforma Psiquiátrica do Ministério da Saúde. Em razão dessa sua constante luta no chamado Movimento da Luta Antimanicomial, Carrano teve como represália processos judiciais por pessoas ou familiares das pessoas citados no seu livro, além da cassação do livro *Canto dos Malditos* (1990) diversas vezes. Informação confirmada pela própria Laís Bodanzky “O livro do Carrano é um livro que foi cassado. Durante a pesquisa, chegou um exemplar de *Canto dos Malditos* nas minhas mãos. O Carrano mesmo

---

<sup>122</sup> PRADO, Miguel Arcanjo. “Morre escritor Austregésilo Carrano, que inspirou filme ‘Bicho de sete cabeças’”. *Folha online*, 2008.

Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u406211.shtml/> >.  
Acesso dia 12 de janeiro de 2010.

vendia, em universidades e *shoppings*” (PRADO, 2008). Sobre este episódio, em entrevista<sup>123</sup> à Paloma Klisys, Carrano recorda:

O livro foi lançado em março de 1990 pela Universidade Federal do Paraná, no começo de abril foi retirado de todas as livrarias de Curitiba e de lá pra cá rola essa perseguição. Volta e meia, os donos da loucura, que são os psiquiatras que fizeram fortunas em cima de confinamento humano e tortura, vêm perseguindo a obra *O Canto dos Malditos*. O livro teve a comercialização proibida de 2002 a 2004. No texto eu cito nomes de médicos e hospitais por onde eu servi de cobaia durante três anos e meio e cito o nome dessas entidades. E por isso ele foi retirado das livrarias e eu fui obrigado judicialmente a mudar o nome dessas instituições e dos médicos que foram meus algozes. A que está circulando é uma nova edição com nomes semelhantes (KLISYS, 2008).



Fig. 07<sup>124</sup>

Austregésilo Carrano em protesto do Movimento da Luta Antimanicomial.



Fig. 08<sup>125</sup>

Carrano durante o Festival de Cinema de Brasília em 2001.

Após seu falecimento, em 27 de maio de 2008, aos 51 anos, vítima de uma infecção provocada por um câncer no fígado, Carrano Bueno foi homenageado com a

<sup>123</sup> KLISYS, Paloma. “QUEM FOI QUE DISSE QUE SÓ SE MORRE UMA VEZ?”. *Overmundo*, 2008. Disponível em: < <http://www.overmundo.com.br/overblog/quem-foi-que-disse-que-so-se-morre-uma-vez/>>. Acesso dia 17 de julho de 09.

<sup>124</sup> Foto disponível em: < <http://www.overmundo.com.br/overblog/quem-foi-que-disse-que-so-se-morre-uma-vez/>>. Acesso dia 17 de julho de 2009.

<sup>125</sup> Foto de autoria de Denio Hurtado/Agência Estado. Disponível em: <<http://g1.Globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL582013-7084,00-SANTORO+HOMENAGEIA+ESCRITOR+QUE+INSPIROU+BICHO+DE+SETE+CABECAS.html>>. Acesso dia 14 de janeiro de 2009.

criação do “Prêmio CARRANO de Luta Antimanicomial e Direitos Humanos”,<sup>126</sup> concedido, anualmente às pessoas cujas ações tenham colaborado para a denúncia das violações dos Direitos humanos, em especial aos maus tratos no sistema hospitalar psiquiátrico brasileiro. Carrano sempre defendeu seus direitos perante a violência a que foi submetido. No pós-fácio da última edição do livro *Canto dos Malditos* em 2007, disponível na internet, Austregésilo Carrano escreve

Ainda espero ser indenizado pelas torturas psiquiátricas sofridas, pela minha condenação aos preconceitos sociais, danos físicos, emocionais, morais, danos na minha formação profissional, danos financeiros, destruição de minha adolescência. E esses meus direitos de cidadão serão cobrados até o fim dos meus dias. Se não conseguir em vida, algum dos meus filhos ficará com essa incumbência. Justiça plena e total é o que exijo, e mesmo depois de morto continuarei a exigir. Não só para mim, exijo essas indenizações para todas as vítimas do holocausto da psiquiatria brasileira, não desistirei por nada nem que leve o resto da minha vida (2007, pós-fácio).<sup>127</sup>

O que permeou a realização de *Bicho de sete cabeças* foi ir além do questionamento sobre a loucura, focando na defesa da justiça plena e na conscientização da sociedade para as violências cometidas nas instituições psiquiátricas no Brasil, voltando sempre o olhar também para a repressão e incompreensão familiar. Um filme que traz no âmago de sua criação uma história verídica, cujos valores, agruras e sentimentos por ela abordados transcendem o período dos acontecimentos. Isso parece ser condutor da opção por situar a história do filme na década de 1990, diferente do livro que se situa nos anos 1970. Essa origem real dos acontecimentos aproxima o público de uma realidade que embora possa ser distanciada da realidade pessoal de cada espectador, encontra na verossimilhança um agente de comunicação facilitador para sua compreensão. Como afirmou Luiza Cristina Lusvarghi ao abordar o realismo como estratégia e fator de identidade no cinema contemporâneo:

---

<sup>126</sup> A criação do prêmio foi uma iniciativa de alguns amigos de Carrano: Lobão integrante do Movimento 1 da Sul e Sarau do Cooperifa, Edson Lima coordenador do projeto O Autor na Praça, Erton Moraes escritor e músico do Movimento TrokaosLixo, Adriano “Mogli” Vieira da Associação dos Educadores da USP (AEUSP), Paloma Kliss escritora e do Movimento Nacional e Fórum Paulista de Luta Antimanicomial, Conselho Regional de Psicologia de São Paulo e militantes do movimento. Informação disponibilizada no endereço eletrônico: <<http://departamentodomeiocirculante.wordpress.com/2009/05/19/lancamento-do-premio-carrano-de-luta-antimanicomial-e-direitos-humanos/>> .

Acesso dia 12 de janeiro de 2009.

<sup>127</sup> Disponível em: <<http://departamentodomeiocirculante.wordpress.com/2009/05/19/lancamento-do-premio-carrano-de-luta-antimanicomial-e-direitos-humanos/>> . Acesso dia 12 de janeiro de 2009.

Distantes do realismo brechtiniano, do realismo socialista do período stalinista, ou ainda das discussões ideológicas do Cinema Novo, filmes nacionais recentes como *Bicho de sete cabeças* [...] tiveram seus argumentos baseados em livros-reportagem ou romances que exploram a realidade do país e são, pretensamente, baseados em fatos reais e se valem disso para atrair o público (LUSVARGHI, p.216, 2008).

*Bicho de sete cabeças* obteve uma carreira exemplar no cinema nacional. No quesito ‘atrair o público’ pode-se considerar que o filme atingiu essa meta. O filme foi lançado comercialmente em 2001 tendo permanecido oito meses em cartaz nas salas de cinema, atingindo 450 mil espectadores<sup>128</sup>. No quesito ‘prêmio’, o filme também foi bem sucedido. Estreou no 33º Festival de Brasília do Cinema Brasília em novembro de 2000, tendo sido premiado no Festival com sete Candangos (nome do prêmio dado no Festival de Brasília). Depois da estréia em Brasília se seguiram mais prêmios e êxito de crítica e público em outros diversos Festivais e Mostras no Brasil e no exterior<sup>129</sup>.

Esse reconhecimento nos Festivais encontrou respaldo nas diversas críticas estampadas nos jornais brasileiros. Luiz Carlos Merten afirmou na época do lançamento comercial do filme em artigo intitulado “O grande filme brasileiro para início do milênio”(2001), que *Bicho de sete cabeças* “é o melhor filme brasileiro desde a retomada, após a nefasta era Collor” (MERTEN, 2001), evidenciando a boa receptividade do filme, assim como vários artigos elogiosos. Tratar o tema da loucura e do conflito de gerações entre pai e filho ganha respaldo quando a forma como foram abordados esses temas carrega em si elementos que permeiam o sentido artístico da obra final. A experiência vivenciada por Neto (Rodrigo Santoro) numa jornada que transformará sua vida e sua visão de mundo é carregada de elementos simbólicos da vida e da arte. Fazendo uma analogia com algumas propostas apresentadas por Ítalo

---

<sup>128</sup> Informação disponível em: < <http://www.programadorabrasil.org.br/programa/62/>>  
Acesso dia 15 de fevereiro de 2010.

<sup>129</sup> Alguns prêmios recebidos pelo filme: Prêmio Qualidade Brasil- versão RJ: para melhor filme, melhor direção para Laís Bodanzky, melhor ator para Rodrigo Santoro e melhor atriz para Cássia Kiss, 2001; Prêmio de Melhor Filme: Festival de Cinema e Cultura Latino Americana de Biarritz, França, 2001; Prêmio do Júri Jovem, Festival de Locarno, Suíça, 2001; Prêmio Troféu BR - melhor diretor estreante no 29º Festival de Gramado, 2001; Prêmio de melhor ator para Rodrigo Santoro nos festivais de Brasília e Recife, 2000 e 2001; Melhor atriz e ator coadjuvantes no Festival de Brasília, 2000; Prêmio Margarida de Prata para produções comprometidas com os direitos humanos, 2001; Prêmio ANDI Cinema pela infância, concedido pela Agência de Notícias dos Direitos da Infância ANDI, com apoio da UNICEF, 2001.

Calvino<sup>130</sup> em, *Seis propostas para o próximo milênio* (1990) se podem identificar momentos fílmicos no longa-metragem *Bicho de sete cabeças* que carregam em si esses elementos visionários da arte defendidos por Calvino; a leveza, a rapidez, a exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Para realizar essa analogia foi feita a opção pelo elemento leveza. Encontrar leveza no *Bicho de sete cabeças* é uma difícil tarefa, em virtude de ser um filme de linguagem direta, forte e enfática sobre a angustiante situação enfrentada pelo protagonista da história, Neto.

“Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida.” (Calvino,1990, p.16). Essa divagação de Calvino a respeito do mundo muito se aproxima da visão do personagem Neto no filme. A petrificação mencionada por Calvino demonstra o peso que aspectos da vida parecem ter. O peso se contrapondo à leveza. Mas, Calvino no seu livro intervem a favor da leveza “argumentarei a favor da leveza [...] uma subtração do peso; esforcei-me por retirar peso” (1990, p.15). No seu livro, Calvino cita o mito de Perseu e Medusa para elucidar um momento de força da leveza sobre o peso da realidade.

O único herói capaz de decepar a cabeça da Medusa é Perseu; Perseu, que não volta o olhar para a face da Gordona, mas apenas para a imagem que vê refletida em seu escudo de bronze [...] é sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quase estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal (CALVINO,1990, pp.16-17).

Assim como Perseu diante da Medusa, Neto em um breve momento consegue ter um olhar indireto sobre a realidade que precisa enfrentar. Na seqüência em que ele se junta aos companheiros de manicômio e jogam futebol dentro da sala na qual ficam os internos, Neto por um breve espaço de tempo, olha aquele lugar rude onde está, com a leveza de quem comemora um gol marcado num jogo amistoso com amigos. É um momento breve, mas nesta cena a leveza se manifesta sem subterfúgios. Neto tem consciência de onde está, mas ao deixar-se levar pela alegria de um jogo esportivo, ele converte seu olhar de dor por um olhar de abertura à alegria, mesmo que momentânea.

---

<sup>130</sup> Ítalo Calvino (1923-1985) nasceu em Santiago de Lãs Vegas, Cuba, e foi para Itália logo após o nascimento. Participou da resistência ao fascismo durante a guerra e foi membro do Partido Comunista italiano até o ano de 1956. Publicou sua primeira obra, *Il sentiero dei nidi di ragno*, em 1947, não publicada em português.



Fig. 09<sup>131</sup>



Fig. 10



Fig. 11

Cenas da seqüência do jogo de futebol em *Bicho de sete cabeças*.



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle (CALVINO, 1990, p.19).

Calvino via a busca da leveza como uma “reação ao peso do viver” (1990, p.39). Mas, como ele mesmo afirma “As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos...” (1990, p.19). Pensando na narrativa literária, Calvino cita um exemplo de acepção da leveza: “qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração” (1990, pp.28-29). E assim faz Neto, ele não dissolve sua realidade em sonhos, ele apenas abstrai momentaneamente sua realidade e consegue assim enxergar leveza num ambiente hostil. Ao término do filme observamos que sair desse pesadelo suaviza o peso da tragédia enfrentada por Neto durante o período de internação.

O peso existe em *Bicho de sete cabeças*, bem como o inverso de cada elemento exposto como propostas no livro *Seis propostas para o próximo milênio*. Mas como

<sup>131</sup> Figuras 09, 10, 11, 12, 13 e 14: Seqüência de fotogramas retirados do filme *Bicho de sete cabeças*.

disse Calvino “não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso” (1990, p.27).

A consistência foi a sexta e última proposta mencionada por Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990). Esse elemento também sugere uma interessante analogia com *Bicho de sete cabeças*. Importante ressaltar que na verdade são cinco as propostas apresentadas por Calvino no seu livro, a sexta foi apenas citada, em virtude do falecimento do autor antes de escrevê-la. No entanto, quando penso no que poderia se encaixar como exemplo de consistência no filme *Bicho de sete cabeças* reflito na origem dessa história. Como dito anteriormente, o roteiro deste filme foi escrito baseado na história real de Austregésilo Carrano Bueno narrada em seu livro *Canto dos malditos* (1990). Em razão de tudo que vivenciou, Austregésilo, como foi mencionado anteriormente, se tornou um importante ativista do movimento antimanicomial. Segundo dados apresentados nos créditos finais do longa-metragem de Laís Bodanzky, na época de realização do filme, existiam em torno de setenta mil pessoas internadas em hospitais psiquiátricos no Brasil. Apesar de não poder usar os argumentos de Calvino, acredito que a história real do autor de *Canto dos malditos* seja o que melhor se apresente como exemplo de consistência na história narrada no filme *Bicho de sete cabeças*. O real deu origem ao filme e o filme consolida a história real.

Um filme construído por uma relação de troca artístico-criativa originada por diferentes olhares. Ponderando sobre a analogia do elemento leveza no *Bicho de sete cabeças* é evidente como a atuação de Rodrigo Santoro corrobora para a boa narrativa do filme, e um olhar sobre o desempenho de Santoro abrange todo o trabalho desenvolvido pelo próprio ator em consonância com a diretora Laís Bodanzky e o preparador de atores Sérgio Penna, em união de três profissionais visando um mesmo fim.

## **2.2. O olhar do preparador de atores: Sérgio Penna**

Sérgio Penna é o preparador de elenco de vários trabalhos realizados no cinema e televisão<sup>132</sup> no decorrer dessa primeira década do século XXI no Brasil. Seu primeiro

---

<sup>132</sup> Filmes e trabalhos televisivos cuja preparação de elenco foi realizada por Sérgio Penna: *Carandiru* (2003), direção de Hector Babenco; *Batismo de Sangue* (2006), direção de Helvécio Ratton; *Contra Todos* (2003) e *Quanto Dura o Amor?* (2009), ambos com direção de Roberto Moreira; *Não Por Acaso* (2007), direção de Phillippe Barcinski; *Antonia* (2006), direção de Tata Amaral; *Bellini e o Demônio* (inédito), direção de Marcelo Galvão; *O Homem Mau Dorme Bem* (2009), direção de Geraldo

trabalho de preparação de atores foi no longa-metragem *Bicho de sete cabeças*, dirigido por Laís Bodansky, com quem também trabalhou em *Chega de Saudade* (2007) e *As Melhores Coisas do Mundo* (2010).



Fig. 15<sup>133</sup>  
Sérgio Penna e Rodrigo Santoro durante filmagens  
do *Bicho de sete cabeças*.

De formação teatral, Sérgio Penna é professor convidado de Direção de Atores do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP; da Escuela Internacional de Cine y TV em Cuba e da Academia Internacional de Cinema em São Paulo (SP). É também diretor da Cia. Teatral Ueinz, fundada em 1997 no interior do Hospital-Dia Instituto A Casa em São Paulo (SP) tendo se desvinculado do contexto hospitalar em 2002. Na Cia. Teatral Ueinz, Penna trabalhou com o diretor, *performer*, teórico e pesquisador de arte e tecnologia Renato Cohen<sup>134</sup>. A Ueinz desenvolve o conceito de Teatro do Inconsciente: espaço de encontro entre a arte contemporânea e a linguagem artística de pacientes psiquiátricos, realizando espetáculos entre os quais *Dedalus* e *Gotham SP*.<sup>135</sup> Sobre a experiência teatral desenvolvida pela Ueinz, o filósofo Peter Pál

---

Moraes; *Bróder* (inédito), direção de Jeferson D; *Histórias de Amor Duram Apenas 90 Minutos* (2009), direção de Paulo Halm; *Lula O Filho do Brasil* (2010), direção de Fabio Barreto; *O Doce Veneno do Escorpião* (inédito), direção de Marcus Baldini; dentre outros. Na televisão, preparou os atores das séries *Carandiru - Outras Histórias* (2005), produção Rede Globo, com direção de Hector Babenco, Walter Carvalho e Roberto Gervitz; *Antonia* (2006 e 2007), com direção de Luciano Moura, Tata Amaral, Roberto Moreira, Fabrizia Pinto, Gisele Barroco, Paola Siqueira e Dainara Toffoli, produção Rede Globo.

<sup>133</sup> Foto de autoria de Marlene Bergamo e Ed Viggiani.

Disponível em: < <http://www.Sérgiopenna.com/> >. Acesso dia 14 de janeiro de 2010.

<sup>134</sup> Renato Cohen ((1956 - 2003) nascido em Porto Alegre (RS), com reconhecido valor na difusão da performance no Brasil.

<sup>135</sup> Informação disponível em: < <http://www.Sérgiopenna.com/> >. Acesso dia 05 de janeiro de 2009.

Pelbart, estudioso da obra de Gilles Deleuze e professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC) e colaborador da Ueinz acredita que existe "uma tradição psiquiátrica de enclausuramento e desqualificação destas pessoas e de qualquer signo que venha deste mundo. De fato, iniciativas como esta e tantas outras trazem à tona esta expressividade, rompendo o cerco e dando voz a estas subjetividades" (2004)<sup>136</sup>.

Na época da produção do longa-metragem *Bicho de sete cabeças*, Penna desenvolvia há cinco anos um trabalho teatral com pessoas com distúrbios psiquiátricos. Essa experiência com pessoas com esses tipos de distúrbios foi o fator fundamental que encaminhou Sérgio Penna ao trabalho no filme *Bicho de sete cabeças*. Foi durante uma visita a uma de suas aulas com este grupo de pessoas com distúrbios psiquiátricos que Laís Bodansky se interessou por tê-lo como preparador de elenco nesse que foi seu primeiro longa-metragem na direção. Laís estava fazendo uma pesquisa sobre a temática psiquiátrica para outro trabalho, num período anterior à realização do *Bicho de sete cabeças*, quando o projeto do longa-metragem ainda estava em fase de captação de recursos e tratamento do roteiro. Ao conhecer o trabalho de Sérgio Penna ela encontrou um profissional capacitado a lhe auxiliar no diálogo com os atores e mesmo com a equipe durante a preparação para o filme. Como afirmou em entrevista ao jornal Folha de São Paulo<sup>137</sup>, Laís considera muito fácil a estereotipação da temática loucura, e ter uma visão estereotipada sobre o tema era considerada por Laís um grave equívoco, do qual ela precisava fugir.

Laís tinha consciência como é fácil emoldurar a loucura dentro de uma visão diferenciada da real verdade da loucura. Em entrevista a essa autora<sup>138</sup>, Bodansky rememora que nos testes para o elenco de apoio a maioria dos atores, por terem conhecimento da temática abordada no filme, começavam a urrar e se jogarem no chão acreditando ser esta a realidade de um louco. Embasado na sua experiência profissional com pessoas com esses distúrbios psicológicos, Sérgio Penna narra que observar esse comportamento dos atores que pleiteavam um personagem no filme, o deixava chocado com a visão equivocada que as pessoas têm dos 'ditos' loucos. Laís Bodansky relembra que Sérgio Penna durante esses testes assegurava nunca ter visto esse tipo de

---

<sup>136</sup> Informação disponível em: < <http://sescsp.net/sesc/revistas/subindex.cfm?paramend=1&IDCategoria=3423>>. Acesso dia 14 de fevereiro de 2010.

<sup>137</sup> COUTO, José Geraldo. "Rodrigo Santoro mergulha na loucura". *FOLHA DE SÃO PAULO*, p.6 Ilustrada, 26 de outubro de 2000.

<sup>138</sup> BODANSKY, LAÍS. Bar Antiquário, Brasília, 02 de novembro de 2008. Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos

comportamento entre seus alunos com distúrbios psicológicos (2008). Em depoimento disponível na internet, Penna diz

O nosso imaginário sobre manicômios é carregado de imagens de horror e sofrimento. Não são exatamente pessoas que lá habitam, e sim seres estranhos de uma fábula esquecida, ou saídos de uma fotografia desfocada. Um espelho quebrado em várias partes, para o qual temos medo de olhar. Durante a preparação dos atores foi feito um trabalho de desconstrução desta figura superficial, caricata e cristalizada pelo preconceito. O desafio era construir uma outra imagem que contivesse a primeira, mas que pudesse revelar aspectos mais humanos e profundos (2009).<sup>139</sup>

Segundo Michel Foucault “a verdade da loucura é ser interior à razão, ser uma de suas figuras, uma força e como que uma necessidade momentânea a fim de melhor certificar-se de si mesma” (FOUCAULT *in* VIEIRA, 2006/2007, p. 6). Analisando essa visão de Foucault à cerca da loucura pode-se entender como a razão não se distancia completamente do ser insano, a loucura vai além da sanidade num estágio diferenciado, como que paralelo, mas não completamente contrário. Podemos acreditar que a loucura se diferencia da visão primeira dos indivíduos cujos comportamentos se adequam ao que a sociedade quase que num todo afirma ser salutar ao indivíduo, uma visão presa a códigos de conduta em muitos aspectos contestáveis por um olhar mais profundo. O louco possui uma verdade interna que foge aos estereótipos tão consagrados na visão preconcebida da maioria da população, e como apresentados pela maioria dos atores nos testes realizados por Bodansky na escolha do elenco de apoio, como relatado anteriormente. Chegar a uma interpretação da loucura interior é o que Bodansky e Penna procuravam, eles não queriam uma loucura de fora para dentro, mas de dentro para fora da personagem.

Os atores fizeram um mergulho para descobrir as lógicas, rituais expressivos, vocabulário e sintaxe originais deste universo, aproximando-os de sua própria experiência de vida, encontrando dentro de si ecos e reverberações de solidões expostas, desejos fugazes, melancolias profundas, numa identificação densa e verdadeira, através de um intenso trabalho de corpo e respiração, que privilegiou as sutilezas de movimentos: pequenas variações rítmicas, gestos essenciais, olhares, silêncios, lamentos, que viriam a compor cada personagem (PENNA, 2009).<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Informação disponível em: < <http://www.Sérgiopenna.com/> >. Acesso dia 15 de dezembro de 2009.

<sup>140</sup> Informação disponível em: < <http://www.Sérgiopenna.com/> >. Acesso dia 15 de dezembro de 2009.

Sérgio Penna tinha essa preocupação ao lidar com a loucura na preparação de atores, nesse que foi seu primeiro trabalho em cinema, como relembra Penna em entrevista a esta autora<sup>141</sup>:

eu começo a fazer cinema com o *Bicho de sete cabeças*. Eu vinha do teatro. Sempre tinha um olhar cuidadoso e delicado para a questão do ator, embora também fosse um encenador [...] o *BICHO* foi o meu primeiro trabalho em cinema, primeiro filme da Laís Bodansky, primeiro filme do Luiz (Bolognesi), primeiro filme do Marquinhos Pedroso na arte, primeiro filme meu, primeiro filme de um monte de gente (PENNA, 2008).

Em todos os trabalhos de preparação que realizou desde essa primeira experiência em *Bicho de sete cabeças*, Penna tem, obviamente, uma conversa inicial com o diretor sobre o roteiro do filme, seus personagens e o contexto da história. Uma conversa para se chegar a um denominador comum a que ele, preparador, e ele, diretor, entendem do caminho de cada personagem. Sérgio se municia dessas informações que se originam dessa conversa, e da leitura do roteiro, para compor uma série de elementos, que vão ser extremamente úteis na hora dele estar só com o ator (PENNA, 2008). Penna assegura que embora, o diretor deva fazer parte de todo o processo, ele enxerga no seu trabalho de preparador uma “ponte entre o diretor e o ator, na medida em que o diretor está em contato com várias coisas e não pode acompanhar todo o processo” (2008).

Sobre seu método de trabalho, Penna declara que depois da conversa com o diretor e da leitura do roteiro é necessário um estudo aprofundado da história e dos personagens, compreender o porquê dos personagens, qual o motivo original que leva cada um dos personagens na condução de suas atitudes e sentimentos. E para realizar essa compreensão é necessário um desapego inicial do texto, da *mise-en-scène*, dos diálogos. Sobre diálogos Penna assegura, “diálogos vêm por último, como consequência”; ou seja, depois de um primeiro contato com o roteiro, Penna procura encontrar o personagem em outros elementos que não o texto escrito. O foco do trabalho na preparação executada por Sérgio Penna é a subjetividade que existe por detrás de cada personagem, o entendimento do que Penna considera “a lógica interna da personagem” (PENNA, 2008). Essa procura por essa “lógica interna” é o que guia o trabalho de preparação desenvolvido por Penna. E quando se fala em método, Penna considera que não existe nada fixo, rígido em regras que devem ser seguidas em todos

---

<sup>141</sup> PENNA, Sérgio. Shopping Frei Caneca, São Paulo, SP. 28 de outubro de 2008. Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

filmes, mas sim fruto dessa busca que se realiza a cada novo trabalho. Pois cada filme, cada personagem, precisa de um caminho próprio que só através dessa busca, dessa procura por essa “lógica interna” pode-se chegar. Esse desapego inicial faz com que o ator descubra o personagem de dentro para fora como era o objetivo de Penna e Bodansky

Eu procuro colocar os atores na prática, reagindo como as personagens, pra gente compreender quem é essa personagem sob o ponto de vista humano, sob o ponto de vista de dores, alegrias e tristezas que compõem as personagens. Então depois a gente volta no texto, a gente volta no roteiro (PENNA, 2008).

A motivação do personagem é o que importa, o que motiva a realização daquela ação. É pelo caminho da descoberta da motivação que o personagem vai se construindo, e só depois se chega ao objetivo final da cena. Questionado sobre a diferenciação entre a memória emotiva e sensorial, Penna crê na descoberta da emoção pelo caminho da descoberta primeira da sensação: “O que acaba acontecendo é que pela sensação depois o ator passa a ter uma memória real e emotiva” (2008). Para encontrar o personagem Neto, de Rodrigo Santoro, no *Bicho de sete cabeças*, Sérgio Penna afirma que Rodrigo foi a vários hospitais psiquiátricos, conversou com médicos, pacientes e leu *Canto dos Malditos* de Austregésilo Carrano Bueno e conheceu o próprio Austregésilo. Penna tem plena consciência que todos esses elementos embasaram teoricamente Santoro na compreensão de seu personagem. No entanto, a preparação de Rodrigo Santoro precisava fundamentar em Santoro uma experiência com um repertório de emoções e sentimentos que o ator não tinha em sua vida pessoal e profissional até então. Penna relembra que para atingir essa meta “o foco foi muito mais de uns trabalhos de subjetividade, trabalhos de emoção, trabalhos de respiração, de corpo, para traduzir... Para tentar trazer à tona (esses) repertórios” (2008).

Em *Bicho de sete cabeças* Penna realizou uma preparação que durou em torno de quarenta dias, uma oficina com os atores do filme que acontecia no espaço Oswald de Andrade em São Paulo. Num primeiro momento, Penna trabalhou sozinho com Santoro, enquanto que com os demais atores que fariam os pacientes do manicômio Penna fez uma oficina paralela. O preparador considera esse elenco secundário formado pelos pacientes do manicômio quase o personagem principal, sendo que na opinião de Penna o personagem principal do filme são os hospitais psiquiátricos (2008). Sobre essa experiência Penna relata

Então eu trabalhei muito tempo atores que fossem só atores. Muita gente confunde com pacientes de verdade o que é um grande elogio. Os atores tinham que trabalhar sem nenhum estereótipo, traduzir a sua pequena loucura interna. E eu trabalhei com muitos estados de solidão, com canções, com subjetividades [...] eu trabalho muito com o tempo real. O tempo todo no mesmo lugar até as coisas irem acontecendo (2008).

Somente num determinado momento Penna colocou Santoro em contato com os demais atores que fariam os pacientes do manicômio. Isso visava causar em Santoro um estranhamento semelhante ao que o personagem Neto teria no seu primeiro dia de internação na clínica; na seqüência em que Neto acordava e era levado ao refeitório do manicômio e logo em seguida ao pátio do manicômio, onde o personagem de Santoro tem uma visão estupefata do local onde ele estava preso.

Eu trabalhei à parte com os internos. E o Rodrigo trabalhava sozinho. Quando eu estava em um ponto que os internos já estavam praticamente verdadeiros eu chamei o Rodrigo para um ensaio. O impacto que o Rodrigo teve foi espetacular, o mesmo impacto que a personagem tem [...] Então procurei fazer com que o Rodrigo tivesse a mesma sensação e teve (PENNA, 2008).

Outros exercícios, além do descrito acima, foram formulados por Penna na preparação de Santoro para construir seu personagem, como a criação de um gráfico de emoções que Santoro, Bodansky e Penna realizaram em conjunto. Esse gráfico é citado pelos três profissionais em diferentes entrevistas a esta autora como um dos mais importantes exercícios no entendimento do personagem e na sintonia no processo de criação entre os três profissionais; a diretora, o ator e o preparador. Segundo Penna

Esse gráfico é um gráfico de emoções, é uma reescrita do roteiro, quem faz é o ator e sob o ponto de vista da personagem. Como se fosse um gráfico de emoções, ou seja, na cena tal como eu tô?! Na outra onde eu tô. E é gráfico quase físico, é uma leitura mais fundada nas leituras ou nas escritas de música, de poesia contemporânea [...] Uma partitura emocional da personagem (2008).

Sérgio entende que “quem faz é o ator”. Todavia, pelos depoimentos de Bodansky e Santoro para esta pesquisa, pode-se considerar esse um exercício em grupo realizado pelos três profissionais. Como Laís relata, em entrevista a esta autora, esse exercício foi realizado com base na leitura do roteiro em encontros de mesa que se estenderam por vários dias nos quais estavam presentes os três profissionais: a diretora,

o ator, e o preparador. Nesses encontros eles conversavam sobre o roteiro. Em meio às conversas o ator desenhava o que ele entendia que cada cena exprimia. Enquanto ele desenhava, a diretora escrevia palavras e/ou expressões que podiam traduzir o que ela sentia da mesma cena. Tanto o desenho do ator quanto os escritos da diretora eram frutos de uma visão comum, que ambos chegavam durante essas conversas sobre o que cada cena deveria revelar. E o preparador observava tudo. Esse exercício configurava uma memória material das conversas que eles tiveram sobre o roteiro e o que cada cena significava. A diretora declara que esse gráfico criou códigos que só os três, Santoro, Bodansky e Penna, entendiam, criando uma sintonia de comunicação entre os três profissionais durante as filmagens (BODANSKY, 2008). Penna evita citar exercícios específicos sobre seu processo de preparação. O preparador acredita que cada filme tem sua lógica, seu processo próprio que leva a diferentes exercícios, muitos desses exercícios criados de forma aleatória no decorrer do processo de preparação. E que em alguns momentos a pesquisa em si é o exercício de preparação necessário, como por exemplo, as cenas com eletrochoques do filme de Laís Bodansky. Para a preparação dessas cenas que causariam uma impactante ilusão da violência real, Penna teve uma preocupação de cercar-se de pessoas que tinham consciência de como esses procedimentos de eletrochoques eram realizados e que efeitos causavam verdadeiramente em quem passava por essa violência. Santoro teve acesso a essas pessoas e as informações necessárias ao entendimento da profundidade dessas cenas.

Penna demonstra acreditar que cada ator é diferente, fruto de diferentes formações, e isso obriga diferentes abordagens. Após esse primeiro trabalho de preparação de atores no cinema, Penna acredita que seu trabalho como artista recebeu um olhar diferenciado, assim como outros convites para novos trabalhos. Outra consequência do trabalho de preparação no *Bicho de sete cabeças* foi a efetiva parceria e amizade que se estabeleceu entre Penna e Santoro ou Penna e Bodansky. Dessas amizades e parcerias surgiram outros trabalhos. Com Laís Bodansky Penna realizou os já citados *Chega de Saudade* (2007) e *As Melhores Coisas do Mundo* (2010). Nesses filmes, Penna participou desde a etapa do roteiro e *casting*, acompanhando uma maior parte do processo de realização dos filmes. Sobre um exemplo de exercício que surge de forma aleatória, Penna cita uma idéia que teve durante o processo de preparação de *Chega de Saudade*. Como o filme se passa no tempo ficcional de uma noite, durante um baile, Penna propôs a Bodansky que fosse realizado um ensaio geral na locação, com praticamente todo o figurino pronto, e a presença de todos os atores. Esse ensaio teria a

ordem seqüencial da história, e não das filmagens que durariam em torno de seis semanas, sendo que em apenas dois dias de filmagens teria a presença de todo elenco. Os personagens entrariam no salão, onde era a locação, na ordem que seus personagens apareceriam na história e ficariam dançando naquele baile ficcional durante todo o ensaio que durou em torno de seis horas. A idéia era fazer os atores vivenciarem a real situação de um baile, algo que as filmagens, com suas decupagens e fragmentações, não conseguiria proporcionar aos atores. Sobre esse ensaio geral, Penna menciona que a idéia foi tão bem aceita pelo elenco e equipe que mesmo o ator Leonardo Villar, que não participou das outras etapas de preparação, se prontificou em participar desse ensaio do baile de forma espontânea.

Com Santoro a parceria se estendeu em mais dois filmes onde Penna fez a preparação de todo o elenco, *Carandiru* (2003), direção de Hector Babenco e *Não Por Acaso* (2007), direção de Phillippe Barcinski. Entretanto, foi no processo de preparação de *Che* do diretor estadunidense Steven Soderbergh, filme sobre a vida do revolucionário argentino, Ernesto Che Guevara, que a relação de cumplicidade entre Santoro e Penna é melhor reafirmada. Nesse projeto, Santoro convidou Penna como amigo a visitar Cuba com ele para juntos entenderem melhor a lógica do personagem Raul Castro quando jovem, personagem esse que Santoro personificou no filme estadunidense. Esse processo de preparação foi uma iniciativa pessoal de Santoro, pela qual ele arcou financeiramente. Sobre essa parceria com Santoro, Penna relata que era uma

relação anterior de parceria. O Rodrigo me conhece tanto, eu conheço tanto o Rodrigo, que a gente sabe por onde caminhar. É uma parceria. É um trabalho, mas é uma parceria efetiva artística. A gente tá preocupado com as mesmas coisas, a gente gosta de fazer o melhor, de dar o melhor de si para o resultado da história. Mas por exemplo, o que é que a gente fez?! A gente foi para Cuba.[...] A gente foi ver quem era o Raul Castro quando jovem. Era só isso o pequeno desafio que a gente tinha. [...] e então nós tivemos que ir a Cuba para beber, se alimentar, para entender um pouco o ser cubano. Além de questões técnicas, o Rodrigo, por exemplo, foi treinar o seu espanhol. Ele tinha várias questões bem técnicas para resolver. Mas fora isso a gente precisava andar em Cuba, a gente precisava ir a Serra Maestra, a gente precisava entender de onde nasceu aquela personagem no mundo. Que anseios... O que se passava na cabeça e no coração daquela personagem naqueles momentos. Isso para garantir o quê? Os olhares, o silêncio, e toda a subjetividade que o Rodrigo expressa em todos os seus filmes. Não procuro trabalhar o diálogo, eu trabalho o silêncio (2008).

Essa última frase de Sérgio Penna “Não procuro trabalhar o diálogo, eu trabalho o silêncio” exemplifica um pouco do processo de trabalho de Penna. Um preparador voltado ao trabalho delicado, metucioso de entender o que ele considera fundamental ao entendimento do personagem: a lógica interna. A maneira desprendida do texto verbal, a abordagem individual de cada ator, a compreensão da concepção que o diretor tem do filme num todo, são elementos presentes no trabalho de Penna. Um trabalho que encontrou identificação com os anseios de Santoro e Bodansky tanto na realização de *Bicho de sete cabeças* como em outras parcerias que se sucederam à realização desse longa-metragem.

### 2.3. O olhar do ator: Rodrigo Santoro

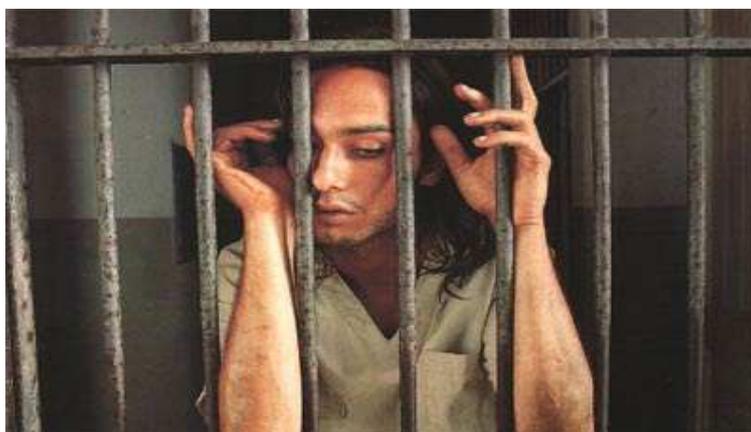


Fig. 16<sup>142</sup>

Rodrigo Santoro em cena do *Bicho de sete cabeças*.

El actor debe ser ‘físicamente próspero’, es decir, debe tener buena apariencia, resistencia corporal, sentir em todo momento el centro de gravedad del próprio cuerpo. Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas em el espacio, debe estudiar la mecánica del propio cuerpo (MEYERHOLD in HORMIGÓN, 1992, p. 231).

Nascido em Petrópolis em 22 de agosto de 1975, Rodrigo Santoro iniciou sua trajetória como ator de forma inesperada aos 17 anos. Sem experiência em Artes Dramáticas e recém ingresso no curso de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro, Santoro acompanhava um amigo a um teste para uma oficina de atores na Rede Globo quando foi convidado a participar do

---

<sup>142</sup> Foto de autoria de Marlene Bergamo e Ed Viggiani. Disponível em: < <http://www.Sérgiopenna.com/> >. Acesso dia 05 de janeiro de 2010.

teste, do qual acabou passando e iniciando um período de estudos em três temporadas dessa oficina de atores direcionada ao trabalho na televisão. Sua experiência anterior limitava-se a pequenas participações em grupos de teatro amador na própria PUC e a participações em apresentações familiares durante a infância, nas festas natalinas e no período da páscoa.

Em razão do curso na oficina da Rede Globo, Santoro foi convidado a participar das novelas da Rede Globo *Olho no Olho* (1993) e *Pátria minha* (1994), o que não impediu que Santoro continuasse os estudos na Universidade. O próprio Santoro afirma, em entrevista<sup>143</sup> a essa autora, seu desejo de ter se graduado em publicidade, e que embora tivesse realizado dois comerciais e algumas poucas fotos nesse período em que ainda estudava na Universidade, Santoro nutria certo preconceito contra o trabalho na televisão e o trabalho como modelo. Somente durante a novela *Explode coração* (1995) quando desempenhou um personagem maior que teve uma boa aceitação do público é que Santoro teve que trancar o curso de comunicação. Após essa última novela, Santoro fez pequenas participações nos programas *Sai de baixo* (1996) e *Comédia da vida privada* (1996). Foi nesse período que Santoro recebeu seu primeiro convite para trabalhar em cinema. Procurado pelo diretor brasileiro Dirceu Lustosa para trabalhar no curta-metragem *Depois do escuro* (1996), Santoro conta que se entusiasmou com a possibilidade de trabalhar em cinema, algo considerado por ele raro naquele momento brasileiro. Com as filmagens acontecendo em Brasília, e um simultâneo convite para protagonizar uma próxima novela na Rede Globo, *O amor está no ar* (1997), Rodrigo teve que abandonar seus estudos acadêmicos

Veio o filme do Dirceu em cima, eu fiquei muito instigado [...] Logo em seguida veio a proposta do *O amor está no ar*. Então era uma coisa que eu ia fazer duas coisas mais ou menos. Eu tive que tomar a decisão... Enfim, de olhar pra carreira com seriedade mesmo, e acreditar nisso (SANTORO, 2008)

Após a novela *O amor está no ar*, Santoro recebeu um convite determinante em sua carreira, a participação em *Hilda furacão* (1998). Nesse trabalho Santoro alega que pela primeira vez fez uma preparação para um personagem, uma preparação solitária, fez “um mergulho bem mais vertical, profundo mesmo pra construir um personagem” (2008). Pela primeira vez ele conhecia a trajetória inicial e final do seu personagem

---

<sup>143</sup> SANTORO, Rodrigo. Alto Leblon, Rio de Janeiro (RJ). 23 de setembro de 2008. Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

dentro de um trabalho televisivo, tendo em vista que os mais significativos trabalhos anteriores dele neste veículo foram em telenovelas; uma obra, que como o próprio Santoro declara, está sujeita a constantes modificações no decorrer do processo em função da aceitação ou não do espectador. Sobre essa experiência em *Hilda furacão* Santoro garante: “cada cena eu sabia da onde ele (personagem) vinha pra onde ele ia. Então eu trabalhei com o arco dramático pela primeira vez na minha carreira, e aprendi a fazer isso fazendo” (2008). Dessa experiência Santoro também garante trazer o aprendizado proporcionado por contracenar com Paulo Autran<sup>144</sup>, “o Paulo é um exemplo muito forte pra mim de amor à profissão, de respeito à profissão. [...] é uma referência pra sempre” (2008).

Foi Paulo Autran quem indicou Rodrigo Santoro para atuar no filme *Bicho de sete cabeças*. Em entrevista para essa pesquisa, Laís Bodansky conta que procurou Autran para que ele desempenhasse o personagem do médico no longa-metragem. Autran não se interessou pelo papel do médico, mas considerou o roteiro do filme bastante interessante e perguntou a Bodansky se ela já tinha escolhido o ator para o papel principal, Neto. Com a negativa de Bodansky, Autran indicou Rodrigo Santoro com quem tinha acabado de gravar a minissérie *Hilda furacão*, o definindo como um jovem ator interessante e concentrado. Laís assistiu a minissérie e teve a certeza que Santoro era perfeito para o personagem. A partir desse momento, Bodansky procurou Santoro e eles começaram a estabelecer um diálogo sobre o filme. Rodrigo leu o roteiro, assistiu os trabalhos dirigidos por Laís Bodansky, leu *Canto dos malditos* e se interessou em fazer o filme. Mas, como o próprio Santoro assegura, ele tinha um certo receio desse trabalho, da complexidade que a temática do filme sugestionava, de não estar pronto para assumir aquela história de vida. Sobre essa aproximação inicial com a diretora do filme, Santoro descreve:

a gente conversou muito pelo telefone. Foi isso! E depois eu fui a casa dela, foi aí que rolou. Eu fui a casa dela pra gente se conhecer. E o que eu senti muito dela é que ela assim... Era muito a sensação de primeiro. Era o meu primeiro longa-metragem, era o primeiro longa-metragem dela. Então eu tinha um pouco de receio e ela tinha um pouco de receio [...] só que a gente se deu muito bem de cara. E eu na hora senti muita confiança assim nela. Apesar de saber que era um

---

<sup>144</sup> Paulo Autran (1922- 2007) nasceu na cidade do Rio de Janeiro. Graduado em Direito, abandonou a carreira jurídica e se dedicou ao teatro, tendo realizado diversos trabalhos na televisão e no cinema. Entre seus trabalhos no cinema, destaca-se *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha e *O país dos tenentes* (1987) de João Batista de Andrade.

primeiro filme, que eu ia tá me expondo muito, por que é um filme, é um protagonista da primeira a última cena com uma história arrebatadora. E com um risco. Se você olhar pro *Bicho de sete cabeças* e pensar no roteiro é risco pra tá *over, acting over* [...] é um limite muito tênue, e a gente não queria fugir da história (SANTORO, 2008).

Santoro aceitou participar do filme num período de um ano anterior ao início das filmagens. Laís Bodansky relembra que um dia nesse período de pré-produção ela foi ao Rio de Janeiro realizar um primeiro exercício com o Rodrigo para conhecê-lo em ação antes da preparação, já que até esse período o contato deles eram apenas conversas. Bodansky afirma que constatou nesse exercício que existia um ator com vontade e determinação no trabalho, porém ainda inexperiente com a linguagem cinematográfica. O que fez com que ela e Sérgio Penna se preparassem melhor para lidar com essa inexperiência na fase realmente de preparação do personagem. Bodansky acredita que essa constatação precoce facilitou seu trabalho evitando um conflito maior na preparação e posteriormente nas filmagens. A diretora declara que Sérgio Penna foi fundamental no estabelecimento de diálogo com Santoro na fase de preparação. Bodansky confessa uma dificuldade inicial de diálogo com o ator na preparação, e que Penna foi muito importante, por que o preparador entrou como um ponto neutro. Ela conta que no início da preparação todas as vezes que ela conversava com Santoro ela sentia um pouco de conflito, “não fluía a conversa. E o Penna com um jeito leve foi chegando” (2008).

Acho que você está um tanto assustada com o papel e é difícil amar qualquer coisa da qual se tem medo [...] O amor (entre outras coisas) é a exaltação da compreensão. E compreender é uma necessidade absoluta em nosso trabalho, o meio através do qual podemos informar. O amor é o meio que temos para levar a informação até o público.” (OLIVIER, 1987, p. 242)<sup>145</sup>

Laurence Olivier alegava que o amor ao personagem era o primeiro caminho ao entendimento de como dar vida a esse personagem. Para Olivier só amando o personagem o ator conseguiria compreendê-lo. Santoro teve que enfrentar seus temores para dar vazão a esse amor pelo personagem Neto. Laís Bodansky conta que “aos poucos o Rodrigo foi percebendo que todos estavam lá para ajudá-lo [...] no decorrer da preparação o Rodrigo já tinha se entregado, entrado de coração” (2008).

---

<sup>145</sup> Laurence Olivier (1907 - 1989) ator inglês conhecido pelos trabalhos no cinema hollywoodiano e teatro inglês.

Os exercícios desenvolvidos na preparação de Santoro possuíam uma forte carga emotiva e física. Eram exercícios de respiração, concentração, abstração e silêncio. A procura inicial pelo personagem num processo do qual Santoro nunca havia realizado causou um desconforto e estranhamento. Rodrigo recorda-se que seu primeiro contato com Sérgio Penna foi ainda sem entender o que seria essa preparação. Santoro relata que Penna foi se aproximando dele tentando mostrar como o trabalho seria simples

quando eu cheguei ainda assustado “o que eu vou fazer?! *Workshop*, preparação, como é que é isso?!”. E ele (Sérgio Penna) já muito simples, no melhor sentido da palavra. “Tudo é muito simples, não tem regras. Vamos lá, a gente vai se conhecer. vai trabalhar, a gente vai improvisar, a gente vai brincar”. Então foi assim que eu comecei, depois não era mais brincadeira.. Naturalmente. [...] depois a coisa começou a aprofundar e foi genial por que foi uma relação de confiança, que a cada dia que passava eu confiava mais nele e eu me jogava mais... E confiava e me jogava e confiava e me jogava. Quando eu vi eu tinha pulado num lugar que nunca tinha estado antes e não tinha mais volta também. Era uma coisa que já tinha ido pra um lugar de pesquisa, de experimento. Foi experimento, eu não sabia o que eu tava fazendo, eu sabia que eu tava experimentando as emoções que o personagem precisava experimentar (2008).

Durante a preparação, Santoro realizou um mergulho profundo no ato de entendimento e construção do personagem Neto. Para isso o ator leu, a pedido do roteirista, o livro *Carta ao pai*<sup>146</sup> de Franz Kafka para melhor trabalhar o conflito de gerações, assistiu a uma palestra sobre a temática loucura, assistiu a filmes como *Um estranho no ninho* (1975) e se dedicou inteiramente ao trabalho, aos exercícios propostos pelo preparador. Sobre esses exercícios, Santoro esclarece que não eram coisas rígidas, predeterminadas, eram trabalhos de busca, de abstração, como ele prefere nominar. Um exercício muito lembrado é o gráfico de emoções, já citado anteriormente na página 65, que foi um trabalho de estudo de mesa do personagem na história. Sobre os exercícios de caráter físico, Santoro, assim como Sérgio Penna, evita citar algum especificamente. Apenas os define como exercícios de respiração e forte carga emocional. Segundo Santoro

o trabalho é muito instintivo, o trabalho é muito guiado por qualquer coisa, um estímulo qualquer, um barulho, uma música, uma palavra, um sentimento, uma ação, o que quer que seja [...] é difícil falar do

---

<sup>146</sup> SANTORO, Rodrigo. *Re: Últimas dúvidas sobre o processo de preparação em BICHO DE SETE CABEÇAS* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <adrnde@gmail.com> em 23 de janeiro de 2010.

processo de trabalho por que ele não tem uma fórmula, ele não é igual. Por que nada mais é que uma busca (2008).

No entanto, Laís Bodansky, em entrevista para esta pesquisa, narra um exercício específico que ela considera que foi determinante na imersão de Santoro no personagem, na descoberta do personagem; o exercício do balde, que ela define como um exercício de busca da verdade:

O Penna conta toda uma história de um rapaz q vai conversar com o Mestre perguntando o que é a verdade... “O que é a verdade?”... Aí o ator depois de escutar toda essa história ele coloca a cabeça num balde d’água e fica até o limite da respiração. Aí quando ele sai, ele sai com um impulso de vida absoluto que é “eu preciso do ar pra viver senão eu não existo”. E isso é a coisa mais vital que tem para estar aqui agora. E o Rodrigo fez esse exercício e quando acabou o Rodrigo chorou muito, muito. Mexeu muito com ele, por que ele nunca tinha feito nada parecido, nada igual (2008).

Analisando esse exercício acima citado e em conversas com o preparador Sérgio Penna, se pode concluir que o caminho incorporado ao trabalho de preparação de atores no filme *Bicho de sete cabeças* não seguiu uma linha metodológica específica, vários métodos interpretativos se apresentaram ao longo da preparação realizada no longa-metragem. Como o próprio Penna conta, em entrevista a esta autora, na hora de executar o trabalho de preparação ele faz um trabalho corporal muito grande, que algumas pessoas podem dizer que é oriundo do método de Grotowsky. Entretanto, Penna acredita que seria um equívoco concluir isso, porque o trabalho que ele busca realizar é um acúmulo de tudo que ele vivenciou e absorveu em anos de estudo teatral. Refletindo sobre essa afirmação de Penna, aponto uma colocação de Walmeri Ribeiro em *À procura da essência do ator: um estudo sobre a preparação do ator para a cena cinematográfica* (2005), em que a autora traça um paralelo comum entre o que ela denomina a essência do trabalho do ator no teatro e no cinema.

Pensadores teatrais, como Stanislavski, Grotowski, Artaud, entre outros, dizem que o ator doa-se num todo para a cena e, portanto, no cinema não poderia ser diferente, pois a essência do trabalho do ator de teatro e de cinema é a mesma, a mudança se dá na linguagem, no suporte de produção (2005, p.30).

Ribeiro complementa esclarecendo que essa mudança de linguagem do teatro para o cinema requer uma adequação “às suas especificidades e no caso específico do

cinema, falamos em uma cena intimista, de um olhar próximo, de um corpo mediado” (2005, p.30). Pensando na realidade da linguagem cinematográfica e seguindo essa lógica de pensamento, Sérgio Penna acredita que o trabalho que ele desenvolve no cinema tem Grotowsky, tem Stanislavski, mas, sobretudo tem em princípio o que Penna acredita ser uma mistura de todo seu conhecimento das artes dramáticas, agora utilizado em benefício da procura do melhor para o filme. O preparador declara

eu me abro muito [...] eu quero ser conduzido pela personagem e pelas necessidades de cada filme. Então eu invento coisas a cada filme, isso é uma regra em certo sentido. Mas a maior regra é não tem regra, é estar aberto. Mas estar aberto dentro de um pressuposto, eu tenho um caminho. Mas eu prezo muito a minha intuição. Mas intuição não é fazer qualquer coisa, improvisar... Não. É uma composição minuciosa onde você deixar de lado um pouquinho a razão para se deixar levar pelos sentimentos e pela intuição para você poder fazer o trabalho. Até porque o trabalho do ator é muito mais sentimento do que razão (PENNA, 2008).

Sobre a improvisação durante as filmagens, Rodrigo garante que é algo mais direcionado ao entendimento da cena. Santoro deixa claro que durante as filmagens essa improvisação era relacionada a pequenas modificações; como pronunciar palavras que melhor se adequavam ao jeito pessoal do ator na interpretação do personagem, que causavam uma sensação maior de naturalidade, mas nunca uma modificação no sentido da frase. Rodrigo conta que em algumas cenas se ele sentia uma necessidade maior de permanecer no personagem, Bodansky não exigia o corte imediato após a conclusão do que o roteiro guiava, existia uma complacência no sentido de deixar fluir até o final, é como se a diretora deixasse o corte interno do ator fazer parte desse encerramento da cena. No entanto, Rodrigo esclarece que era uma improvisação mínima, nada que fugisse ao que a diretora desejava. Santoro é muito enfático ao assegurar que Bodansky dirigia os atores e as cenas com uma precisão que demonstrava extrema segurança e uma certeza absoluta no que ela desejava do filme. Essa certeza e precisão proporcionavam uma segurança maior ao ator. Rodrigo afiança que a experiência em *Bicho de sete cabeças* foi de uma intensidade e importância tão forte em sua carreira que traçou um novo caminho para ele como ator, e esse foi o filme que ele passou a se conhecer com ator. Sobre essa percepção o crítico Luiz Carlos Merten em matéria do jornal *O Estado de São Paulo* declara que “nasceu um ator em *Bicho de sete cabeças*. Santoro é maravilhoso como Neto” (MERTEN,2000, p.12).

Em outra reportagem em 2001 Merten concluía ser o longa-metragem um divisor de águas na carreira do ator. O resultado do trabalho de preparação de atores em *Bicho de sete cabeças* e a bem sucedida carreira que o longa-metragem teve em festivais de cinema modificaram a maneira como Rodrigo Santoro passou a ser visto pela crítica e mesmo pelo público. No Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em novembro de 2000 quando o longa-metragem estreou, Santoro pode vivenciar essa transformação *in loco*. Antes da sessão do filme ele recebeu vaias do público acostumado a vê-lo apenas em trabalhos de televisão em papéis considerados de galã; o que Santoro diz ser apenas um rótulo, nada mais. Ao término da sessão o filme foi ovacionado pela platéia, e o público percebeu a transformação realizada por Santoro ao interpretar Neto, como relatou Laís Bodansky ao jornalista Merten que transcreveu uma história contada pela diretora: “No fim da sessão, ao sair do cinema, ele (Rodrigo) teve a frente cortada por um sujeito enorme [...] chorando, o cara lhe disse que foi um dos que o vaiaram, mas agora queria pedir-lhe desculpas” (MERTEN, 2000).

Esse reconhecimento acima citado exemplifica o peso que o personagem Neto teve na carreira do ator Rodrigo Santoro, que a partir desse filme passou a se aprofundar ainda mais nos estudos da arte dramática. O próprio Rodrigo declara que o trabalho em *Hilda furacão* e *Bicho de sete cabeças* instigaram com maior intensidade seu desejo pelo conhecimento. Ele relembra, em entrevista a essa autora, que estava muito ávido, muito faminto por tudo que ele não tinha estudado, ele procurou estudar os métodos de Stanislavski, Grotowski, Brecht, Uta Hagen, Michael Tchekhov, entre outros. A preparação para *Bicho de sete cabeças* foi como bem explicitou Merten um divisor de águas na carreira de Santoro.

A relação que se estabeleceu entre Rodrigo Santoro e Sérgio Penna na preparação de primeiro longa-metragem na carreira deles dois criou um elo de confiança e amizade que continuou em outros trabalhos como relatado no item 2.2. deste capítulo desta dissertação. Sobre Penna, Rodrigo afirma “o que a gente tem é confiança [...] isso foi uma coisa que a gente desenvolveu ali, em *Bicho de sete cabeças* [...] foi uma relação íntima que se estabeleceu onde eu confio muito nele, ele confia em mim” (2008). Santoro complementa que suas experiências de trabalho com Penna, desde *Bicho de sete cabeças*, passando por *Carandiru* (2003) ou *Nada por acaso* (2007), em que Penna atuou como preparador de todo o elenco do filme, ao trabalho em *Che* (2008), em que Penna realizou um trabalho de preparação individual com Santoro, sempre trazem o fator confiança no olhar que Penna tem sobre o trabalho de Santoro:

E eu me sinto livre pra ir onde eu precisar ir como se eu tivesse sozinho, mas eu não tô. Essa é a diferença. Por quê? Porque eu tenho um observador. Ele tem a capacidade de se neutralizar, eu nem vejo ele quando eu tô trabalhando, eu sei que ele tá ali [...] mas ele tá observando [...] e ele faz uma observação pra poder propor, quase um maestro [...] ou seja, existe um olhar externo, mas não é olhar crítico ou de avaliação. Mas um olhar que tá junto comigo, quando a gente trabalha a gente tá junto. Mas ele tem um olhar externo, porque eu quando começo não vejo mais nada (SANTORO, 2008)

Para Santoro, a cumplicidade que se estabeleceu entre ele e Penna era notória também na relação entre Bodansky e Penna. Existia uma interação muito grande entre eles. Santoro complementa que não vê razão para a pretensa polêmica que o preparador de atores gera em alguns profissionais do meio cinematográfico. Rodrigo enxerga o preparador como “um profissional que tá ali para ajudar o diretor no trabalho com os atores e que pode invadir outros campos também, depende da relação que o diretor tem com o preparador” (2008). Sobre esse termo ‘invadir outros campos’, Santoro considera que o preparador, por ter feito todo um processo de busca do personagem com o ator, sabe que determinado elemento pode ajudar o ator no exercício da cena. Um elemento descoberto no decorrer do processo de preparação pode ser incorporado à cena durante as filmagens para familiarizar o ator com o ambiente da ação. Um exemplo seria o preparador sugerir ao cenógrafo ou diretor de arte que determinado objeto faça parte do cenário da ação, e a explicação seria, de que aquele objeto foi usado pelo ator na procura pelo personagem durante a preparação. Essa interação do preparador com outros profissionais da equipe de filmagem solidificam a postura do preparador como elemento inserido no *métier* cinematográfico brasileiro contemporâneo.

Sobre a relação que Santoro estabeleceu com Laís Bodansky durante o processo, ele rememora que Laís sempre acompanhou a preparação que Penna realizou. E que na última semana de preparação, Bodansky se tornou mais presente, tendo em vista que foi nesse momento que as cenas passaram a realmente serem trabalhadas. Até aquela etapa o processo era de procura do personagem. Se, como declara Bodansky, no início houve um certo ruído na comunicação entre ela e Santoro, esse ruído foi se atenuando no decorrer das filmagens, finalizando com um completa interação entre a diretora e o protagonista de *Bicho de sete cabeças*. Santoro considera que o aprendizado durante a realização desse longa-metragem e a relação de cumplicidade que foi aos poucos sendo estabelecida entre ele, Bodansky e Penna foi algo tão significativo que ele gostaria que

voltasse a acontecer num novo projeto que, como ele afirma para essa pesquisa, é um desejo cuja semente ele já começa a plantar. Para Rodrigo, Laís Bodansky é uma diretora criteriosa e concentrada, como poucas vezes ele teve a oportunidade de trabalhar. Santoro afirma que Laís sabia exatamente o que ela queria do ator e de toda equipe, e que ela possuía um comprometimento admirável pelo filme. Santoro acrescenta que finalizada a divulgação do filme, e após um tempo sem encontrar Bodansky, ele pode comprovar num novo encontro o quanto a cumplicidade que eles tiveram durante o filme foi maior que aquele momento e vigora ainda hoje.

### 2.3.1. O olhar do ator: Gero Camilo

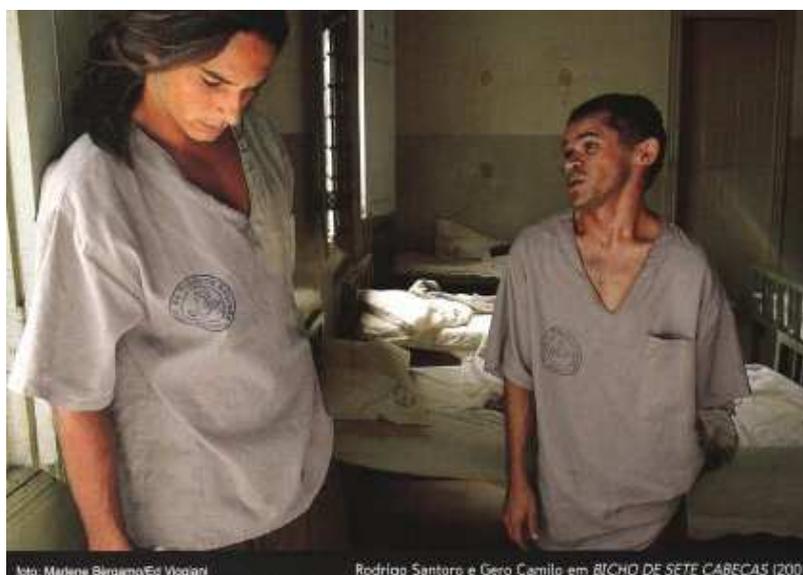


Fig. 17<sup>147</sup>

Rodrigo Santoro e Gero Camilo durante filmagens do *Bicho de sete cabeças*

Gero Camilo é ator, dramaturgo, cantor e compositor, nascido em Fortaleza em dezembro de 1970. Depois de ter iniciado os estudos da arte dramática em Fortaleza mudou para São Paulo, onde cursa a Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo – USP. Seus primeiros trabalhos em cinema foram nos filmes *Cronicamente Inviável* (2000) de Sérgio Bianchi e *Domésticas* (2001) de Fernando Meirelles. Ambos os trabalhos foram pequenas participações de apenas uma seqüência. *Bicho de sete cabeças* foi o primeiro filme em que ele realizou um personagem com maior participação e intenso trabalho de preparação. Em entrevista para essa pesquisa, Laís

---

<sup>147</sup> Foto de autoria de Marlene Bergamo e Ed Viggiani. Disponível em: < <http://cinezine.com.br/resenha-de-membro/Bicho-de-sete-cabeças/> >. Acesso dia 14 de janeiro de 2010.

Bodansky relata que convidou Gero para participar dos testes, mas o roteirista Luiz Bolognesi tinha escrito um personagem já pensando em Gero para interpretá-lo. Laís conta que no dia dos teste Gero não foi, e ela ligou para ele pedindo que ele fosse no dia seguinte, tamanha a certeza que Bodansky tinha que Gero era perfeito para o papel (BODANSKY, 2008).

Sobre a preparação de atores para *Bicho de sete cabeças*, Gero afirma, em entrevista<sup>148</sup> a essa autora, que foi um trabalho intenso de pesquisa e trabalho corporal realizado pelo Sérgio Penna, um trabalho diferenciado de investigação, nem sempre possível de realizar numa produção cinematográfica, tendo em vista que nem sempre existem condições desse tipo de preparação acontecer (CAMILO, 2009).

Nisso podemos ressaltar que um trabalho de preparação é um investimento que envolve tempo e recursos financeiros, tanto para a contratação dos profissionais adequados, quanto para o tempo de preparação exigido anterior às filmagens; uma logística nem sempre compatível com o orçamento do filme. Por ser um novo elemento no cinema nacional, o preparador muitas vezes não é considerado um profissional fundamental num *métier* tão vasto de profissionais. Na visão de alguns diretores e produtores, ter um preparador acaba sendo considerado um gasto excessivo e não prioritário. O que pode ser um contra-senso, caso o ator não tenha tempo nem condições propícias ao seu preparo para o trabalho cinematográfico. Cabe aqui ressaltar que é a face do ator quem representa o filme na tela, como conjecturou Laís Bodansky, em entrevista para essa pesquisa, “Ele faz parte de uma etapa, uma etapa fundamental, porque é a etapa que fica. É a cara que registra, que vai dar o tom do filme” (2008). E Bondasky acrescenta que um bom filme necessariamente precisa ter boas interpretações; frase que reafirma a preocupação existente em *Bicho de sete cabeças* com o trabalho dos atores.

Camilo acredita que esse tipo de produção cinematográfica, na qual a preparação dos atores é mais intensificada, favorece uma “possibilidade de investigação do corpo dramático que se tem como máscara para ser representado” (2009). Gero complementa

que ter vivenciado isso foi muito valioso no aprendizado de comportamento que leva a um jeito de entender o cinema de uma maneira diferente. Não apenas de uma experiência fria de ter que chegar lá no *set* e ter que responder um desejo do diretor, mas pelo

---

<sup>148</sup> CAMILO, Gero. Faculdade Dulcina de Moraes, Brasília (DF). 06 de novembro de 2009. Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

contrário. De descobrir com o tempo [...] *Bicho de sete cabeças* me deu esse lugar de investigação (2009).

Camilo alega que esse tipo de preparação realizada no longa-metragem dirigido por Laís Bodansky faz com que o ator se sinta muito mais atuante do que um mero instrumento da representação dramática dentro do filme. Camilo revela que esse tipo de preparação faz com que ele se perceba “atuante dentro da película e não só representativo” (2009). De uma forma figurativa, Gero acredita que se sente pintando a fotografia com o fotógrafo, compondo o figurino com o figurinista, um ator criador em harmonia com os demais membros da equipe cinematográfica. Sobre a criação do ator dentro da condução do método de Sérgio Penna, Camilo menciona a delicadeza com que Penna conduz o ator nesse processo do ator criador, e não só do ato representativo de estar atuando dentro do cinema. Gero define esse processo de preparação realizado por Penna como “uma pesquisa de construção de linguagem” (2009), uma pesquisa na qual a loucura do personagem era buscada a partir do próprio corpo do ator, de uma escuta interna. Camilo relata que na construção do seu personagem, Ceará, foi necessário um mergulho no que ele define como ser suas próprias “vozes submersas, agonizantes e gritantes” (2009), que o ajudaram a dar corpo a esse personagem. Uma loucura que ele teve que encontrar dentro dele, mas que não é ele. É uma loucura emprestada enquanto sendo pesquisa, enquanto sendo construção estética para o personagem.

Sobre a presença da Laís Bodansky, Camilo assegura que ela era o pilar, tudo era originado pelo olhar dela, pelo direcionamento dela. Muitas vezes ela interagia no exercício, não permitindo que ele fugisse do que ele, Gero, encontrou no personagem. Bodansky o ajudava nesse resgate do que ele já tinha encontrado na pesquisa; um olhar, um movimento, uma reação; e não poderia perder, pois ia ao encontro do que ela queria do personagem.

Sobre sua relação com Rodrigo Santoro, Gero declara que o entrosamento que eles estabeleceram em *Bicho de sete cabeças* foi determinante, inclusive, na realização do longa-metragem *Carandiru* (2003); filme posterior ao *Bicho de sete cabeças* no qual Santoro e Gero fazem um casal romântico. Importante ressaltar que foi Sérgio Penna quem indicou os dois atores para os personagens no filme de Hector Babenco.

Ponderando sobre a interação do personagem Ceará com o personagem Neto, de Rodrigo Santoro, Camilo menciona um fato ocorrido em um dos exercícios realizados por Sérgio Penna durante a preparação, fato este também lembrado por Bodansky

durante sua entrevista para essa pesquisa. Nesse exercício em particular, Camilo trabalhava constantemente com o grupo de atores que interpretariam os doentes mentais no manicômio. Nesse trabalho em grupo o personagem Ceará encontrava no personagem do interno Rogério, interpretado pelo ator Caco Ciocler, um ponto de apoio contra a solidão do seu personagem. A carência do personagem de Gero encontrava refúgio no relacionamento que ele estabeleceu com o personagem de Ciocler, sempre tentando se aproximar do personagem Rogério. Por razões pessoais, o ator Caco Ciocler teve que se afastar da preparação, e só voltou durante as filmagens de suas cenas. Em razão desse afastamento do Ciocler, o personagem Ceará começou a demonstrar perturbação com a ausência do personagem Rogério, desenvolvendo a partir desse momento sua glossolalia<sup>149</sup> e um comportamento diferenciado do que apresentado até aquele momento. A partir desse momento o personagem do ator Rodrigo Santoro, Neto, que até então vinha fazendo uma preparação solitária e que começava a participar desse momento da preparação junto aos outros atores, foi identificado pelo personagem Ceará como seu novo ponto de apoio contra a carência da solidão existente dentro dele. Esse momento é relatado por Camilo como o momento em que o personagem Ceará adquiriu fôlego de manifestação. Gero Camilo ressalta que foi a sensibilidade de Bodansky e de Penna que primeiro perceberam que esse caminho da perturbação do personagem em razão da sua solidão, era o caminho que o personagem Ceará deveria seguir. O que enaltece como a interação entre o ator, o preparador e o diretor pode ser enriquecedora à construção do personagem.

#### **2.4. O olhar da diretora: Laís Bodanzky**

Nascida em setembro de 1969 na cidade de São Paulo, Laís Bodansky é graduada em cinema pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em São Paulo. Embora seja filha do cineasta Jorge Bodansky<sup>150</sup>, Laís afirma que seu primeiro desejo era ser atriz. Desejo esse que levou a jovem estudante, aos dezoito anos, a estudar teatro

---

<sup>149</sup> Um linguajar, semanticamente e sintaticamente ininteligível, desenvolvido por doentes mentais. Que é estabelecida para criar uma comunicação entre pessoas de perturbação mental.

<sup>150</sup> Jorge Bodansky (1942) nasceu em São Paulo. É diretor e fotógrafo de cinema. Dirigiu mais de quinze filmes, sendo o mais conhecido *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974), co-dirigido pelo baiano Orlando Senna. *Iracema, uma Transa Amazônica* é considerado um dos pioneiros a unir ficção e documentário no cinema brasileiro e foi premiado em diversos festivais internacionais.

com o diretor Antunes Filho<sup>151</sup> no Centro de Pesquisa Teatral - CPT em São Paulo. A experiência com Antunes, a quem ela define como ‘mestre’, foi transformadora na visão que Laís tinha sobre o ofício artístico, como ela mesma afirma em entrevista para essa pesquisa. Bodansky narra que sua experiência em teatro com Antunes se tornou sua referência artística no respeito ao trabalho. Laís afirma que foi com Antunes que ela descobriu que desejava ser diretora, mas diferente do que ela própria poderia supor, seu desejo era dirigir cinema. Sobre sua experiência como atriz em estudos com Antunes Filho, e como essa experiência é importante no seu trabalho como diretora, Laís alega

Eu sei um pouquinho o outro lado da moeda, eu sei a solidão do ator, eu sei a dificuldade que é da criação, da descoberta, do quanto você parte do nada e do quanto você precisa do aconchego pra você chegar a algum lugar. E que esse aconchego tem que ser consistente [...] você tem que dar instrumento pra pessoa trabalhar. Senão a pessoa não consegue dar um passo. Isso eu aprendi com o Antunes, foi muito importante (2008).



Fig. 18<sup>152</sup>  
Laís Bodansky.

Sua estréia como diretora de cinema aconteceu com o curta-metragem *Cartão vermelho* (1994)<sup>153</sup>. Após a realização desse primeiro curta-metragem, Laís Bodansky realizou o documentário *Cine Mambembe - O Cinema Descobre o Brasil* (1999)<sup>154</sup> e iniciou a pré-produção do longa-metragem *Bicho de sete cabeças*. Bodansky relata que teve dificuldades em captar recursos para a produção desse longa-metragem em razão da temática que aborda a loucura e violência nos tratamentos com doentes mentais nos

---

<sup>151</sup> Antunes Filho (1929), diretor teatral nascido em São Paulo, criador do Grupo de Teatro Macunaíma, abrigado no Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do SESC/SP, do qual Antunes é diretor coordenador.

<sup>152</sup> Foto disponível em: <[http://www.blogacesso.com.br/wp-content/uploads/2009/08/sala\\_imp\\_lais.jpg](http://www.blogacesso.com.br/wp-content/uploads/2009/08/sala_imp_lais.jpg)>. Acesso dia 22 de janeiro de 2010.

<sup>153</sup> *Cartão vermelho*. Produção: Buriti Filmes. Direção: Laís Bodansky, Brasil, 1994, 35 mm, 14min, som, cor.

<sup>154</sup> *Cine Mambembe - O Cinema Descobre o Brasil*. Produção: Buriti Filmes. Direção: Laís Bodansky, Brasil, 1999, 35 mm, 56 min, som, cor.

manicômios nacionais. O primeiro ator a ser convidado a fazer parte do projeto, foi Othon Bastos<sup>155</sup> que fez o personagem do Sr. Wilson, pai do protagonista Neto. Bastos se interessou pelo projeto e autorizou que seu nome fosse incorporado ao projeto a ser apresentado aos possíveis patrocinadores. Como relatado no capítulo 2, subitem 2.3, Bodansky convidou o jovem ator Rodrigo Santoro para interpretar o personagem Neto. Sobre essas duas primeiras escolhas, Laís relembra que num primeiro encontro entre os dois atores, realizado num almoço anterior ao início das filmagens, foi notório um desconforto entre os dois, existia uma dificuldade de estabelecer um diálogo entre os dois atores. Num primeiro momento, essa dificuldade de entendimento causou em Laís uma preocupação, mas após uma reflexão ela concluiu que esse desconforto era algo que deveria existir entre os personagens dos dois. Laís conjectura que é importante o diretor ter essa percepção sobre a interação entre os atores que farão personagens que se relacionarão em cena, essa percepção será útil no momento de filmagens.

Para o personagem da esposa do Sr. Wilson, Bodansky convidou a atriz Cássia Kiss<sup>156</sup>. Bodansky conta que Bastos e Kiss não fizeram a preparação com os demais atores, com eles foram realizados ensaios *in loco* na casa que seria do casal no filme. Esses ensaios ocorreram em dois dias seguidos sem a presença do preparador Sérgio Penna. Laís conta que anteriormente a esses ensaios seu contato com Cássia Kiss foi limitado às conversas por telefone, mas quando a atriz chegou à locação, que se encontrava praticamente pronta para as filmagens, foi surpreendente observar como aos poucos a atriz foi assumindo aquele local e os objetos que lá se encontravam como se realmente pertencessem a ela. Sobre a importância dos ensaios, Laís conta que ficou tão impressionada com a atuação de Cássia Kiss, que ela decidiu que na cena da discussão entre o personagem Sr. Wilson e Neto, ela colocaria a câmera no corredor focando a atriz na sala e acompanhando a personagem de Kiss durante o percurso até a cozinha onde estava se passando a discussão entre Neto e Sr. Wilson. Laís conta que quando

---

<sup>155</sup> Othon Bastos (1933) nascido na Bahia, de formação teatral, estudou no Rio de Janeiro e em Londres. Fez diversos trabalhos em filmes, peças teatrais e programas de televisão. No cinema trabalhou sob a direção de Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968), Anselmo Duarte em *O pagador de promessas* (1962), Ruy Guerra em *Os deuses e os mortos* (1970) e Leon Hirszman em *São Bernardo* (1971), entre outros nomes do cinema nacional.

<sup>156</sup> Cássia Kiss (1958) nascida em São Caetano do Sul/SP. É atriz de teatro, televisão e cinema. Atuou em: *Memórias do cárcere* (1984) direção de Nelson Pereira dos Santos, *Ele, o boto* (1987) direção de Walter Lima Jr, *O país dos tenentes* (1987) direção de João Batista de Andrade, *A grande arte* (1991) direção de Walter Salles, *Meu nome não é Johnny* (2008) direção de Mauro Lima, *A festa da menina morta* (2008) estréia na direção do ator Matheus Nachtergaele e *Chega de saudade* (2007) direção de Laís Bodansky, entre outros trabalhos.

Othon percebeu esse posicionamento da câmera ele não entendeu, e foi preciso a intervenção de outras pessoas argumentando que como diretora, Laís, teria suas razões.



Fig. 19<sup>157</sup>



Fig. 20



Fig. 21

Cenas da seqüência da discussão entre Neto e Sr. Wilson em *Bicho de sete cabeças*.



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

Esse acontecimento elucidava como o trabalho de um ator pode direcionar o diretor a vislumbrar novas possibilidades de encenação. Um diretor tem que estar aberto aos suggestionamentos que o ator pode gerar com sua composição do personagem, ao trabalho do ator-criador. Laís narra que ao decidir por posicionar a câmera em um movimento que acompanharia a personagem de Cássia Kiss, ela vislumbrou que aquela forma de dirigir a seqüência era o que ela, Laís, como espectadora desejava ver, uma visão democrática sobre a melhor opção estética a ser realizada. A decisão da diretora foi em consequência do que seria mais interessante para o espectador, e o ator precisa ter a compreensão e a confiança na escolha estética e narrativa do diretor. Neste ponto, relembramos como a entrega do ator deve ser total e plena de confiança no fazer cinematográfico. Embora tenha demonstrado um estranhamento diante da escolha

<sup>157</sup> Figuras 20, 21, 22, 23, 24 e 25: Seqüência de fotogramas retirados do filme *Bicho de sete cabeças*.

estética de Bodansky, essa experiência evidencia também que Othon Bastos se mostrou participativo no processo escolhido pela diretora.

Sobre o processo de preparação para as filmagens, Bodansky confirma que a primeira providência foi que se realizasse palestra sobre a temática da loucura para todos os membros da equipe e atores. Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo* relata que “era preciso que toda a equipe soubesse do que se tratava, pois é muito fácil estereotipar o assunto da loucura” (COUTO, 2000). Uma palestra foi realizada pelo já citado (pág.64) filósofo Peter Pál Pelbart. Após essa palestra foi iniciado o trabalho de preparação com Sérgio Penna. Em entrevista ao jornal *O Globo*, sobre o trabalho de Penna, Laís conta que “Sérgio me ajudou muito porque o filme trabalha com um tema delicado e emocional. Ele sabe trabalhar com situações limite” (BUTCHER, 2000). Bodansky acrescenta que por ter um grupo de trabalho com pessoas com distúrbios psiquiátricos, Penna teve a idéia de trazer um elemento novo e interessante para o filme, que foi a presença de alguns dos seus alunos desse grupo que aparecem no longa-metragem como atores em pequenos personagens, fato que passa imperceptível no filme. Um exemplo é o ator ao qual o personagem Neto pediu dinheiro na rua. É importante ressaltar que Laís Bodansky não usa o termo ‘pessoas com distúrbios psiquiátricos’ ou ‘doente mental’, a diretora prefere denominar “pessoas com sofrimento mental”, fato observado pelo jornalista José Geraldo Couto em entrevista da diretora ao jornal *Folha de São Paulo*<sup>158</sup>, e também pela autora dessa pesquisa em entrevista com a diretora.

A preocupação e cuidado da diretora com a temática do filme e a necessidade de uma preparação contundente e intensa do elenco aproximaram de forma mais profunda Bodansky de Sérgio Penna e dos atores do filme. Laís alega que sempre lhe incomodou o naturalismo do ator que segunda Laís ‘vomita’ o texto diante das câmeras, um naturalismo baseado nas falas e em pausas falsas destoadas da realidade. O naturalismo que Bodansky buscava dos atores em seu primeiro longa-metragem era “uma repetição do real, da vida real de tal forma que a gente não sabe mais se aquilo é uma atuação ou não” (BODANSKY, 2008). Durante a preparação Laís procurou acompanhar de perto todas as etapas. Na preparação com os atores que fariam os internos do manicômio, Bodansky relembra que os atores não tinham lido o roteiro, e por isso não tinham a dimensão real da importância dos seus personagens no filme. A diretora assegura que só

---

<sup>158</sup> COUTO, José Geraldo. “Rodrigo Santoro mergulha na loucura”. *FOLHA DE SÃO PAULO*, p.6 Ilustrada, 26 de outubro de 2000.

no momento que ela e o preparador consideraram que os personagens estavam prontos é os atores tiveram acesso as cenas que fariam no filme. Bodansky também afirma que foi através da observação dos atores no processo de preparação durante a oficina que ela definiu alguns dos personagens, e que novos personagens apareceram nesse processo. Esse processo confirma o que Bodansky acredita ser peculiar no trabalho de Penna, ele primeiro instrumentaliza o ator, lhe dando ferramentas para construir o personagem e depois de construído o personagem já estará pronto para seguir qual direção lhe for dada.

Laís Bodansky entende ser equivocada essa polêmica a respeito do trabalho do preparador numa produção cinematográfica. Ela acredita que podem existir diretores que por não saberem dirigir atores delegam esse compromisso ao preparador, mas essa não é a função do preparador, e conseqüentemente o resultado não será satisfatório. A constatação da sólida formação teatral de Laís Bodansky contribui na desmistificação do preparador como um profissional que supre a carência do diretor não devidamente capacitado no exercício de direção de atores. No entanto, Laís não acredita numa lógica de que todo filme com preparador tem um bom desempenho dos atores. Por que, como afirma Bodansky quem

dirige os atores é o diretor, se ele não tem um olhar para o ator, os atores não vão ficar bem[...] O diretor tem que tá sintonizado, ele tem que saber o que ele quer. Acho que o preparador vem para intensificar o diálogo com o diretor. Mas, a decisão é sempre do diretor. Nunca um preparador vai definir, vai dizer como é ou como não é... não tem como! [...] o diretor é aquele que mais tem o filme na cabeça [...] Então ele tem que colocar seu desejo ali, e dialogar com o ator no *set* de filmagem. E trazer a coerência. O diretor é o único que fica o processo inteiro, ele é quem traz a coerência do processo, do roteiro à montagem [...]. Todo mundo vai embora e o diretor vai ficando (2008).

Bodansky acredita que o bom do preparador é aquele que nos momentos em que o diretor não pode estar junto dos atores, lá o preparador estará. Ou seja, há alguém que os atores percebem que pensa igual ao diretor. Bodansky acredita que o ator precisa saber que está com alguém que tem uma sintonia com o diretor e sabe exatamente o que o diretor irá exigir dele em cena. Com essa postura, Laís se junta a outros diretores que acreditam que o preparador é um colaborador, uma ponte entre o ator e o diretor, não um substituto. Através do trabalho conjunto de Bodansky e Penna se pode perceber que existe uma contribuição mútua em benefício do resultado final, que é o bom

desempenho do ator em cena. A experiência entre Laís e Sérgio em *Bicho de sete cabeças* foi tão profunda e com um grau de amizade e cumplicidade tão forte que se estendeu em mais dois trabalhos, já citados anteriormente, o *As Melhores Coisas do Mundo* (2010) e *Chega de saudade* (2007). Neste último, Bodansky relata que pode trabalhar com atores de diferentes formações que se dividiram em núcleos. Um núcleo formado pelo ator Stepan Nercessian<sup>159</sup> e Cássia Kiss, numa nova parceria entre a atriz e a diretora. No entanto, o núcleo onde o trabalho de preparação realizado por Penna foi mais intensificado foi o formado por Maria Flor<sup>160</sup> e Paulo Vilhena<sup>161</sup>. Relembrando a preparação desses dois atores, Laís conta que os dois atores fizeram um exercício no qual ambos tiveram que sair pela rua juntos, e quem guardava o dinheiro era o Paulo Vilhena e ele sempre tinha que dizer ‘não’ para a Maria Flor. A idéia do exercício era para eles construírem um relacionamento igual ao de um casal velho e cansado. Seriam dois jovens, mas dentro de um relacionamento desgastado, num estágio que os personagens perderiam a delicadeza entre si. Isso justificava o personagem da Maria Flor se interessar por um cara mais velho que lhe tratava como princesa. Sobre a experiência de trabalho com Penna e Bodansky, Maira Flor em entrevista<sup>162</sup> a esta pesquisa diz:

A ligação do Penna com a Laís é muito íntima, muito próxima. Eles tão totalmente em sintonia, eles sabem o que eles querem do ator. E na verdade é muito definido a função de cada um [...] o Penna é um cara que tá sempre na parte pré-filmagem [...] Ele trabalha muito com a improvisação, a descoberta do personagem. O personagem na rua. Vivenciar o personagem o dia inteiro com ele fazendo pequenos jogos e pequenos exercícios. E a Laís trabalha o *set*. E realmente o objetivo do personagem. E a parte psicológica, eu diria. Qual o objetivo dessa cena?! Qual o objetivo do personagem?! Porque o personagem diz isso?!Porque ele diz aquilo?! E nesse sentido ela é muito cuidadosa [...] ela fez um estudo comigo e com o Paulinho (Paulo Vilhena) minucioso do nosso personagem (2008).

---

<sup>159</sup> Stepan Nercessian (1953) nascido em Goiás, estreou como ator no filme *Marcelo Zona sul* (1970) direção de Xavier de Oliveira. Trabalha em televisão, teatro e cinema. Foi presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Rio de Janeiro -SATED.

<sup>160</sup> Maria Flor (1983) nascida no Rio Janeiro. cursou interpretação de atores na Universidade Federal do Estado do Rio – UNIRIO. Realizou trabalho em teatro e cinema. Fez os filmes *Diabo a Quatro* (2004) de Alice de Andrade, *Quase Dois Irmãos* de Sérgio Rezende, entre outros.

<sup>161</sup> Paulo Vilhena (1979) nascido em São Paulo. Atuou no cinema, televisão e teatro. Fez os filmes *O magnata* (2007) de Johnny Araújo, *Quanto Dura o Amor?* (2009) de Roberto Moreira.

<sup>162</sup> FLOR, Maria. Hotel Nacional, Brasília (DF). 23 de novembro de 2008.

Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

Maria Flor acredita que Sérgio Penna e Laís Bodansky criaram uma história juntos e cada qual tem seu lugar muito definido no trabalho com os atores. Apesar de estar no *set* durante boa parte das filmagens, quem fala com os atores no *set* é a diretora. A presença do preparador no *set* é para ajudar os atores no aquecimento, aquecimento este escolhido por cada ator em particular. Flor assegura que esse comportamento deles é benéfico para os atores, e que demonstra que um preparador ajuda em muito ao ator num filme. Flor acrescenta que da mesma forma que existe um profissional que só lida com o foco, com a fotografia, com o som, com a elétrica, com maquinaria, o preparador será o profissional que só cuidará do ator. Maria Flor acrescenta que no *set* é o diretor que determina todas as coordenadas do ator, mas ter um profissional que o acompanhe na pré-produção causa conforto ao ator. Segundo Flor, diferente do que muitos diretores supõem, o preparador não tira a intimidade do diretor com o ator, ela acredita que o preparador não é desnecessário, e afirma achar bom ter um preparador. Para Maria Flor a função do preparador é dar segurança ao ator (2008).

Refletindo sobre as considerações de Maria Flor e de Rodrigo Santoro, relatadas anteriormente, se pode concluir que para Laís Bodansky toda atenção e cuidado com o trabalho do ator no cinema é de vital importância. Bodansky declara que para ela “o cinema é a verdade absoluta, é muita intimidade”, e complementa “ou o ator tem essa presença, e segura a cena, ou o filme não acontece” (2008). A diretora de *Bicho de sete cabeças* chega a polemizar ao declarar em entrevista para esta pesquisa que quando algumas pessoas dizem para ela que o cinema não é a arte do ator, ela responde que “é. Mais que o teatro [...] justamente por causa da intimidade da câmera com o ator” (BODANSKY, 2008). Porém, apesar desse prazer incondicional pela direção no cinema, Laís confessa que por adorar dirigir atores ela estendeu seu trabalho de direção ao teatro, tendo dirigido a peça *Essa nossa juventude*, em cartaz em São Paulo (SP) em 2005, incluindo no elenco o ator Paulo Vilhena que após a montagem teatral voltou a ser dirigido pela diretora no longa-metragem *Chega de saudade* (2007).

Acompanhando o histórico de Bodansky no cinema, percebe-se que o exercício de troca artística entre ela, os atores e o preparador é algo evidente em cada trabalho. Sobre o relacionamento com Penna e Rodrigo Santoro em *Bicho de sete cabeças* se pode conceber que o trabalho dos três durante o período de preparação anterior às filmagens, em especial o período de realização do gráfico de emoções solidificou a relação de cumplicidade e interatividade entre os três profissionais durante as filmagens, o que acredita-se ter sido um fator fundamental ao bom resultado do filme.

## Capítulo III:

### Um olhar sobre a relação de troca artístico-criativa entre o preparador de atores, o ator e o diretor no filme *O céu de Suely*

“Eu qu’ria ser o mar d’altivo porte  
Que ri e canta, a vastidão imensa!  
Eu qu’ria ser a pedra que não pensa,  
A pedra do caminho, rude e forte!

Eu qu’ria ser o sol, a luz intensa,  
O bem do que é humilde e não tem sorte!  
Eu qu’ria ser a árvore tosca e densa  
Que ri do mundo vão e até da morte!

Mas o mar também chora de tristeza...  
As árvores também, como quem reza,  
Abrem, aos céus, os braços, como um crente!

E o sol altivo e forte, ao fim dum dia,  
Tem lágrimas de sangue na agonia!  
E as pedras... essas... pisa-as toda a gente!...”

Florbela Espanca em *Desejos Vãos*  
(ESPANCA, 1996, p. 148)

#### 3.1. O filme

*O céu de Suely*<sup>163</sup> narra a história de Hermila (interpretada pela atriz Hermila Guedes) jovem nascida em Iguatu, pequena cidade do sertão cearense. Dois anos antes, Hermila tinha partido da cidade na companhia do namorado, mas por necessidade volta à cidade com um filho recém-nascido para morar na casa da avó e da tia, enquanto espera o namorado buscá-la de volta para São Paulo. No entanto, com o tempo ela percebe que ele jamais voltará para buscá-la. Nesse processo de desilusão com o

---

<sup>163</sup> Ficha técnica principal: Título original: O Céu de Suely; Gênero: drama; Duração: 01 hs 28 min; Ano de lançamento: 2006; Site oficial: <http://www.oceudesuely.com.br>; Estúdio: Videofilmes / Celluloid Dreams / Shotgun Pictures; Distribuidora: VideoFilmes; Direção: Karim Aïnouz; Roteiro: Maurício Zacharias, Felipe Bragança e Karim Aïnouz, baseado em argumento de Maurício Zacharias e Karim Aïnouz; Produção executiva: João Vieira Jr; Produção: Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Habërle e Peter Rommel; Direção de produção: Dedete Parente Costa; Co-produção: Fado Filmes; Música: Berna Ceppas e Kamal Kassin; Fotografia: Walter Carvalho; Direção de arte : Marcos Pedroso; Direção de arte e figurino: Marcos Pedroso; Edição/montagem: Isabela Monteiro de Castro e Tina Baz Le Gal; Preparação de elenco: Fátima Toledo  
Elenco principal: Hermila Guedes (Hermila); Georgina Castro (Georgina); Maria Menezes (Maria); João Miguel (João); Mateus Alves (Mateuzinho); Gerkson Carlos (Mateuzinho); Zezita Matos (Zezita); Marcélia Cartaxo (Marcelia); Flávio Bauraqui (Balconista)

abandono ela encontra-se e volta a se relacionar com um antigo namorado, João Miguel (interpretado pelo ator João Miguel). Entretanto a amargura de viver num lugar que tanto lhe angustia só aumenta o desejo imenso de sair definitivamente da cidade. E em razão desse desejo, Hermila procura uma forma de ir embora de Iguatu. Inspirada nas conversas que mantém com a amiga Georgiana, Hermila se faz passar por Suely e, num plano audacioso e controverso, ela cria uma rifa que dá direito ao vencedor uma noite de prazer com ela, Suely. Essa rifa, que pretende ser o passaporte de Hermila para fora de Iguatu, acaba criando situações onde as dores e angústias de uma mulher, cujo sonho a parece atormentar de forma diferente e a todos que a cercam, se revelam no comportamento das pessoas dessa pequena cidade do sertão cearense.

Em 2000 o diretor Karim Aïnouz realizou o curta-metragem *Rifa-me* inspirado na história do cordel nordestino *Rifa-se* de Abraão Batista. Assim como o filme *O céu de Suely*, a história do cordel tem o tema da mulher que decide se rifar para conseguir dinheiro para sair da sua cidade. No entanto, como observado em uma crítica sobre os dois filmes “*Rifa-me* gira somente em torno da mulher que rifa o próprio corpo, enquanto *O Céu de Suely* é sobre a inquietude de uma jovem (SILVEIRA, 2007) <sup>164</sup>. Corroborando essa crítica em alusão ao longa-metragem e ao curta-metragem, Karim Aïnouz, em entrevista<sup>165</sup> para esta pesquisa, declara que o longa-metragem *O céu de Suely* teve sua primeira origem na imagem que ele tinha de uma mulher com uma mala indo embora. Segundo o diretor, à medida que as filmagens foram acontecendo, à história da rifa já não era importante, era apenas um assessorio da essência da história que ele desejava contar. O diretor revela que seu desejo era contar a

história de uma mulher que foi traída, que foi enganada, que tem 25 anos<sup>166</sup> e que tem um filho pra criar. E que a vida dela acabou de começar, e a vida dela desmoronou [...] mas ela não se rendeu. Ela falou: “Vamos pra frente! Eu tenho que perder algumas coisas aqui, mas eu quero ir pra frente! (AÏNOUZ, 2008).

---

<sup>164</sup>Disponível em: < [http://www.cinemaemcena.com.br/Coluna\\_Detalhe.aspx?ID\\_COLUNA=128](http://www.cinemaemcena.com.br/Coluna_Detalhe.aspx?ID_COLUNA=128) > Acesso dia 27 de janeiro de 2010.

<sup>165</sup> AÏNOUZ, Karim. Rua Oscar Freire, São Paulo (SP). 24 de outubro de 2008. Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

<sup>166</sup> Em uma cena, a personagem Hermila afirma ter 21 anos. Ao dizer que seu desejo era contar a história de uma mulher de 25anos, Karim Aïnouz fala metaforicamente de uma idade próxima à da personagem.



Fig. 27<sup>167</sup>

Foto da capa do DVD de *O céu de Suely*.

Karim acrescenta que a história de *O céu de Suely* tem uma origem familiar à história dele. Assim como o personagem de Hermila em *O céu de Suely* sua mãe foi abandonada por seu pai quando ele, Karim, ainda era uma criança. Embora sua mãe seja uma mulher de classe média e professora universitária, diferente do personagem Hermila, Aïnouz sempre imaginou como seria se sua mãe tivesse ido embora e o deixado com sua avó, seguido sua vida sem a obrigação de ter que cuidar dele. Karim afirma “que a ficção te dá isso [...] O cinema me deu isso [...] cada filme eu tento imaginar aquilo que talvez não tivesse sido possível” (2008).

Segundo Aïnouz a situação da mulher ainda hoje é vista com preconceito pela sociedade. Uma mãe abandonar um filho, mesmo que o filho possa ficar melhor com outra pessoa mais estruturada para lhe dar criação, é visto como algo chocante. Karim argumenta que a mulher que tem filho é vista pela sociedade apenas como mãe, e não como indivíduo, que possui anseios e desejos e tem o direito de lutar por eles. Refletindo sobre essa conjectura de Karim Aïnouz vemos como o personagem Hermila tem uma postura diferenciada na busca da realização de seus anseios de partir. Para realizar seu sonho, Hermila não hesita em tomar uma atitude que choca e polemiza os demais. No entanto, ao usar o pseudônimo Suely, Hermila camufla sua verdadeira identidade para se deitar com um desconhecido em troca de dinheiro; apenas por uma noite, como ela deixa claro às pessoas que a conhecem. Apesar de essa única noite existir, Hermila não se vê como prostituta, ou não se permite aceitar realizando um ato de prostituição. Suely é mais que um pseudônimo, é um refúgio que Hermila usa para se

<sup>167</sup> Disponível em: <http://potopublicitario.files.wordpress.com/2008/10/ceu-suely.jpg/> >. Acesso dia 22 de janeiro de 2010.

distanciar do estereótipo que a prostituição sugere às pessoas. Mais que isso, Hermila teme ser o que os outros condenam. Hermila incessantemente procura caminhos que a levem embora deste mundo interiorano que tanto despreza e que, a despeito disso, no íntimo, também, teme a condenação das pessoas que lá residem. Usar um nome fictício é a libertação que Hermila enxerga para conciliar seu desejo com a aceitação social do ambiente em que vive.

Ser prostituta é ser vista como um animal, indigno de consideração e respeito na sociedade. Como bem explanou Ianni Barros Luna ao mencionar a associação que a socióloga Mireille Dottin-Orsini estabelece entre a figura da prostituta e da cadela, lembrando que no século XIX era hábito chamar as prostitutas assoviando como faziam com as cadelas (LUNA, 2006, p. 32). Esse temor de Hermila tem origem na contradição que ela vivencia entre seus desejos pessoais e a própria criação que ela recebeu dentro de uma sociedade pobre, interiorana e patriarcal, onde a mulher é vista e concebida como um ser vulnerável e dependente da aceitação masculina. Onde a sexualidade da mulher deve obediência aos desejos ‘do seu homem’<sup>168</sup>. Essa visão da mulher como dependente da aprovação masculina acaba por forçar a mentalidade feminina da necessidade de sempre se fazer desejada, visando agradar o olhar masculino. Um olhar que fita a mulher como objeto de seu desejo, onde a significação e percepção do corpo feminino são feitas exclusivamente pelo homem, negando à mulher a posição de agente da sua própria sexualidade. Esse olhar fetichista foi denominado por feministas como Laura Mulvey como ‘Gaze masculino’, segundo assegura Ianni Barros Luna. Um olhar que embora masculino pode se encontrar presente no olhar da própria mulher ao se olhar e ao olhar as demais mulheres.

Discorrendo sobre como o ponto de vista do olhar voyeurístico masculino sobre os corpos femininos bastam na simbolização do que elas representam imagetivamente na sociedade, Ianni Barros Luna cita Gil Enrique Calvo ao falar da necessidade que, se passa por virtude, que as mulheres têm de se arrumarem para se acomodarem a essa cultura fetichista “não porque querem parecer provocativas ou sedutoras, mas por saberem que, sem relação nenhuma com sua própria sexualidade, necessitam resultar atraentes para poder ocupar com competência as posições que lhe foram socialmente designadas” (GIL *in* LUNA, 2006, p. 69)

---

<sup>168</sup> ‘do seu homem’ é uma forma coloquial delimitativa de retratar homem e mulher como propriedade. Ao fazer uso dessa expressão as pessoas colocam um domínio imaginativo de posse sob seu companheiro ou companheira.

No filme *O céu de Suely* é fácil perceber no figurino e gestual das personagens femininas como ‘parecer provocativa e sedutora’ é fundamental no comportamento das mulheres jovens da cidade. É como se, esse comportamento, associado à juventude fosse a porta de entrada para a aceitação masculina e conseqüentemente aceitação na sociedade. Como que somente através de um homem a mulher pudesse galgar espaço social.

Hermila tem consciência dessa fragilidade do sexo feminino. Na primeira vez que saiu da cidade foi na companhia do namorado, e quando o mesmo não pode mantê-la em São Paulo ela precisou regressar. E agora, no momento que se vê abandonada pelo namorado Mateus em Iguatu, Hermila recorre a outros homens como forma de conseguir dinheiro e partir da cidade. Entretanto, mesmo o reencontro com João Miguel, o ex-namorado de Iguatu, ou o desejo dele de que ela permaneça na cidade e passem a viver juntos, fazem com que ela se renda e abandone o sonho de partir. Na desilusão que sofreu ao ser abandonada, Hermila percebeu que não pode mais entregar seu destino a outro alguém. Hermila se faz passar por Suely para adquirir sua liberdade. Suely, o personagem por ela criado, é quem se entrega por dinheiro a um desconhecido. Suely é para Hermila como um personagem que ela empresta o corpo para entrar em cena e após a representação se abandona. Mas, na inocência de uma iniciante na arte da representação Hermila não percebe o risco de assumir outra identidade. Laurence Olivier<sup>169</sup> ao falar sobre sua interpretação de Rei Lear de William Shakespeare (1564 – 1616) assim declara:

Às vezes me pergunto se eu próprio não fiquei um pouco parecido com Lear. Será possível que eu tenha incorporado parte de seu traje? Carrego uma coroa teatral invisível, que adoro e da qual não renunciarei (OLIVIER, 1987, p. 97).

Federico Fellini, em entrevista realizada por Damien Pettigrew, quando questionado se as mulheres de seus filmes podem pertencer a uma projeção interior de sua própria imagem, ele disse “Isso não posso lhe dizer! Eu escuto e você diz, mas certamente, como Flaubert dizia: ‘Madame Bovary sou eu’” (PETTIGREW, 1995, p. 127).

Nas reflexões de Olivier e Fellini podemos perceber como o personagem interage com seu criador, e da mesma forma que carrega traços do criador deixa aspectos seus nele. Hermila é a moça interiorana que acredita e age em prol da sua

libertação, mas, também é a moça impetuosa que faz sexo com um desconhecido para conseguir um benefício material. A rifa e a criação de um pseudônimo nada impediram que Hermila sofresse as conseqüências do olhar preconceituoso dos que a cercam. Numa cena de forte carga dramática, Hermila se confronta com sua avó que não entende sua atitude, nem mesmo seu sonho de partir. Hermila enfrenta a dor de magoar seu ente querido, no entanto mais imperativo que essa dor é a dor de anular seu sonho, resignar-se a viver no sertão cearense para sempre.



Fig. 26<sup>170</sup>



Fig. 27



Fig. 28

Cenas da seqüência da discussão entre Hermila e sua avó em *O céu de Suely*.



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31

Para Hermila o ‘para sempre’ é o que a persegue e a angustia na construção e aceitação de sua própria identidade no ambiente social em que ela está inserida. A identidade de Hermila se confunde e se interage com a personagem por ela criada, Suely. Hermila está em Suely, como Suely está em Hermila. Os sonhos da primeira criaram a necessidade da invenção da segunda. Elas são uma em duas, ou paradoxalmente duas em uma. Hermila e Suely refletem alguns dos papéis sociais,

<sup>170</sup> Figuras 27, 28, 29, 30, 31 e 32: Seqüência de fotogramas retirados do filme *O céu de Suely*.

enquanto funções da dita ‘feminilidade’<sup>171</sup>, que são exigidos da mulher na sociedade atual. Papéis esses que podem ser o de empregada doméstica, babá, cozinheira, esposa, enfermeira, professora e prostituta, entre tantos. Em meio ao caos ético e global da sociedade atual, a identidade se faz mutante em função de sua própria sobrevivência. Stuart Hall ao discorrer sobre identidade afirma

esta concepção de identidade não assinala aquele núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem qualquer mudança, por todas as vicissitudes da história. Esta concepção não tem como referência aquele segmento do eu que permanece, sempre e já, “o mesmo”, idêntico a si mesmo ao longo do tempo. [...] Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (HALL, 2000, p. 108).

Para a mulher nos dias atuais é imperativo se fazer transformadora, fugindo a uma estagnação, confrontando as diferentes necessidades e ambições na busca de um posicionamento no espaço social. Seja através de acertos estratégicos ou involuntários, a mulher na contemporaneidade precisa reconhecer sua história e reformular seus movimentos. Ao nos apresentar Hermila/Suely em *O céu de Suely*, Karim Aïnouz nos mostra mais uma personagem não conformada ao que essa sociedade convencional, globalizada, caótica e excludente impõe como regra. As situações vivenciadas pela fictícia Hermila nos fazem deparar com questões expostas na sofrida realidade das mulheres do interior brasileiro. Questões essas constatadas, embora de forma discreta e pouco enfática, cotidianamente em matérias jornalísticas e dados científicos evidenciando a existência de diversas Hermilas e Suelys espalhadas no horizonte do Brasil. E essa constatação torna possível perceber como cada vez mais se faz essencial a contribuição de uma visão crítica atuante na construção dos movimentos da mulher em nossa sociedade. E apresentando ao público personagens “por meio de um ponto de vista que privilegia a pluralidade representacional do universo feminino como objeto de significação” (MONTORO, 2006, p. 33) o cinema enquanto importante mídia pode

---

<sup>171</sup> ‘feminilidade’ pode ser considerada como sendo as características e comportamentos considerados por uma determinada cultura como sendo associados ou apropriados a mulheres ou garotas, traços socialmente adquiridos e exigidos socialmente das mulheres.

corroborar nesta construção através de uma solidificação imagética da mulher como agente de seu próprio desejo e autora de sua própria história.

Karim Aïnouz assumiu o olhar feminino ao construir Hermila em *O céu de Suely*, e o filme conseguiu alcançar seu público e crítica. Entre as diversas críticas positivas recebidas por *O céu de Suely* posso citar uma escrita por Luiz Carlos Merten a respeito de um comentário que Arnaldo Jabor<sup>172</sup> fez sobre o segundo longa-metragem de Karim Aïnouz. No comentário Jabor cita o também crítico brasileiro de cinema com mais de cinquenta anos de carreira, Ely Azeredo<sup>173</sup>. Nessa crítica Merten, ao mesmo tempo em que assume diferenças com Jabor, expõe que no que tange a *O céu de Suely*, o filme de Aïnouz consegue unir três diferentes críticos numa mesma visão.

Na entrevista que me deu quando *Tudo Bem* passou na Mostra, Arnaldo Jabor fez gênero. Proclamou – ‘Quero que me odeiem!’ Falava da chamada esquerda burra, na qual, às vezes, confesso que me incluo, pelo menos no quesito indignação a coisas que o ouço dizer no rádio [...] Mas devo dizer que não deu para odiar o Jabor quando ele fez, ontem, seu comentário sobre *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz. Jabor comparou o filme a *Vidas Secas* (1963, direção Nelson Pereira dos Santos), com observações tão pertinentes quanto verdadeiras e bem colocadas. Confesso que também vejo o filme do Karim assim, como uma discussão sobre as novas vidas secas, que não são mais as da fome, de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos, mas do desamor, da solidão, da falta de projeto e de sonho destes tempos globalizados que vivemos. É o que torna mais belo o gesto de Hermila/Suely no desfecho, a sua coragem [...] Uma coisa, em especial, me tocou no que Jabor disse, no rádio, sobre Suely. Foi a citação a Ely Azeredo. Vivemos numa época em que até os debates de críticos viraram palanques para que nos digam quem presta ou não. Fulano é o melhor, é o isso ou aquilo. Pois o Jabor citou Azeredo dizendo que ele era dos raros que sabiam das coisas no Brasil – uma provocação, claro, mas não fora de propósito. A definição do Ely Azeredo é maravilhosa. Com *O Céu de Suely*, ele diz que Karim Aïnouz é o nosso Antonioni do sertão (MERTEN, 2006.)

Essa crítica de Merten, exemplifica como a trajetória de *O céu de Suely* suscitou manifestações tão eloqüentes por onde passou, o que demonstra que a temática do filme conseguiu encontrar espaço e gerar análise e debates em diversas instâncias. *O céu de Suely* participou de diversas Mostras e Festivais no Brasil e no exterior, tendo recebido mais de quatorze prêmios<sup>174</sup>. Observando as premiações do longa-metragem dirigido

---

<sup>172</sup> Arnaldo Jabor (1940) nascido no Rio de Janeiro, é cineasta, jornalista. Dirigiu os filmes: *Toda Nudez Será Castigada* (1973), *Tudo Bem* (1978) e *Eu Te Amo* (1981), entre outros.

<sup>173</sup> Autor do livro *Infinito Cinema* (1988), entre outros.

<sup>174</sup> Alguns prêmios recebidos por *O céu de Suely*: Prêmios de Melhor roteiro, FIPRESCI e Especial de Realização artística: Festival Internacional de Cinema de Salônica (Thessaloniki), 2006; Prêmio de

por Karim Aïnouz percebe-se que muitos desses prêmios foram direcionados à atriz Hermila Guedes, cuja performance cinematográfica foi construída num intenso trabalho de preparação de atores em conjunto com Fátima Toledo e orientação de Aïnouz, como veremos ainda neste capítulo.

### 3.2. O olhar da preparadora de atores: Fátima Toledo

Maria de Fátima Pereira de Toledo Moraes nasceu em Maceió (AL) em 1953, mudou-se no início da adolescência para a cidade de São Paulo. Em 1980 concluiu o curso de Comunicação Visual da Faculdade de Comunicação e Arte da Universidade Mackenzie em São Paulo, onde começou a se interessar por teatro e a se dedicar ao estudo das artes dramáticas, chegando a fazer algumas aulas de teatro com Eugene Kusnet<sup>175</sup>. Na época da pré-produção do longa-metragem *Pixote* (1981), Toledo conciliava o trabalho como atriz e professora em oficinas de teatro na Fundação Estadual do Bem Estar do Menor (FEBEM) em São Paulo, realizando um trabalho de terapia ocupacional com as crianças internas<sup>176</sup>. Hector Babenco diretor do filme estava procurando profissionais experientes em lidar com crianças desse universo da FEBEM quando conheceu o trabalho de Toledo. Ele a convidou para trabalhar no filme realizando a preparação de atores. A preparação do longa-metragem teve duração de três meses com as crianças que trabalhariam no filme, além dos atores profissionais do filme. O cineasta Hector Babenco afirma em entrevista disponível na internet que Fátima Toledo tem um modelo de atuação que é “a marca dela, e no qual o diretor vampiristicamente, absorve os resultados. Ela injeta confiança nos não atores. No *Pixote*, isso foi importante para que os meninos se relacionassem de igual para igual com a gente” (2009).<sup>177</sup>

---

Melhor Filme, melhor diretor e melhor atriz (Hermila Guedes): Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), 2007; Prêmio de Melhor Filme, melhor diretor e melhor atriz (Hermila Guedes): Festival internacional do Rio de Janeiro, 2006; Prêmio de Melhor Filme e melhor atriz (Hermila Guedes): Prêmio Contigo de Cinema, 2007; Prêmio de Melhor Filme e melhor atriz (Hermila Guedes): Festival de Havana, 2006; Prêmio de Melhor atriz (Hermila Guedes): Grande Prêmio Vivo do Cinema Brasileiro, 2008; Melhor Filme Festival Internacional de Cinema de Punta Del Este, 2007; Melhor atriz (Hermila Guedes): Bratislava International Film Festival, 2008.

<sup>175</sup> Eugene Kusnet (1898 - 1975) nasceu na Rússia e faleceu em São Paulo. Ator, diretor e professor de teatro. Estudioso do Método Stanislavski. Autor do *Ator e Método*.

<sup>176</sup> Informação disponível em: <<http://emiliofraia.blogspot.com/2009/01/hora-da-verdade.html>>  
Acesso dia 29 de dezembro de 2009.

<sup>177</sup> Disponível em: <<http://www.studiofatimatoledo.com.br/>>  
Acesso dia 29 de janeiro de 2010.

Em entrevista<sup>178</sup> a esta pesquisa, Toledo afirma que após *Pixote*, ela ficou dez anos sem trabalhar como preparadora em cinema. Durante esse tempo de hibernação cinematográfica, Toledo agregou seu aprendizado no filme de Babenco com seu conhecimento em teatro e continuou a lecionar. Voltou a fazer cinema, novamente, a convite de Hector Babenco na preparação dos índios e atores que fariam o núcleo indígena, entre eles Stênio Garcia<sup>179</sup>, no filme de produção estadunidense *Brincando nos campos do senhor* (1991) filmado no Brasil. Fátima declara que trabalhou algumas poucas cenas com o elenco estrangeiro nesse filme de Babenco. Ressalta-se a presença do *acting coach* de alguns dos atores estadunidenses. Finalizadas as filmagens, o produtor do filme a recomendou ao diretor do longa-metragem *Medicine Man* (1992) John McTiernan<sup>180</sup>, cujo filme rodado nos EUA Fátima considera como um marco inicial da sua carreira como preparadora profissional. Depois desse filme estadunidense, Toledo regressou ao Brasil e continuou a trabalhar constantemente como preparadora de elenco.

Entretanto, somente no filme *Cidade Baixa* (2005), com direção de Sérgio Machado<sup>181</sup> é que Fátima Toledo diz que realmente o trabalho de preparação pôde ser realizado como ela ansiava. Nesse longa-metragem Toledo conta que encontrou condições de trabalhar a preparação dos atores desde o início do processo, e que a interação entre o diretor e a preparadora foi plena. Sobre Toledo e o trabalho desenvolvido por ela em *Cidade Baixa*, Sérgio Machado, em entrevista<sup>182</sup> para esta pesquisa, afirma que “ajuda qualquer diretor. E me ajudou muito fazer o filme que eu queria. Então, eu acho que não diminui meu espaço, ao contrário, amplia [...] enfim, acho o trabalho dela absolutamente incrível. Tenho a maior admiração” (2008).

No processo de *Cidade Baixa*, Toledo e Machado optaram por não ler o roteiro com os atores, e também não seguirem os diálogos escritos. Machado assumiu os atores dez dias antes das filmagens, quando o trabalho de preparação com Toledo foi

---

<sup>178</sup> TOLEDO, Fátima. Studio Fátima Toledo, Rua Bagé n° 194, Vila Mariana, São Paulo (SP). 21 de outubro de 2008. Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

<sup>179</sup> Stênio Garcia (1933) nasceu no Espírito Santo. Formado pelo Conservatório Nacional de teatro no Rio de Janeiro, atuou em dezenas de peças, programas televisivos e cinema.

<sup>180</sup> John McTiernan (1951) cineasta nascido em Albany, New York, EUA.

<sup>181</sup> Sérgio Machado (1968) nascido em Salvador, Bahia. Iniciou sua carreira no cinema ainda jovem na Bahia, depois começou a trabalhar com Walter Salles, e desenvolvendo um trabalho em parceria com o pernambucano Marcelo Gomes diretor de *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) e o cearense Karim Ainouz de *O céu de Suely*. Estreou na direção de longa-metragem com *Cidade baixa* (2005), filmou em 2009, *Quincas Berro D'água* (inédito).

<sup>182</sup> MACHADO, Sérgio. Hotel Nacional, Brasília (DF). 21 de novembro de 2008. Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

finalizado. Machado não informou exatamente quantas semanas durou a preparação de atores no filme, porém, Toledo assegura, em entrevista para esta pesquisa, que seu trabalho de preparação dura em torno de seis a oito semanas (TOLEDO, 2008). Como durante as filmagens Machado não se prendia ao roteiro, ele relata que tempos depois das filmagens quando foi rever o roteiro inicial do filme, ele se surpreendeu positivamente em perceber que os diálogos ditos pelos atores durante as filmagens eram extremamente próximos aos diálogos escritos no roteiro. Machado acredita que o processo de preparação da Fátima Toledo é realizado em tanta sintonia com a proposta do diretor que os atores ficam completamente envolvidos com a história. Sérgio Machado acredita que, diferente do que crêem muitos dos profissionais de cinema que não trabalham com preparadores, o trabalho do preparador não é uma terceirização. Machado declara que ele dirige melhor seus filmes quando tem a ajuda de um preparador - no caso específico a preparadora Fátima Toledo - porque pode contar com um profissional capacitado, e em sintonia com o que ele deseja dos atores, trabalhando exclusivamente com os atores. Enquanto isso, ele pode, como diretor, acompanhar o processo de preparação desses atores, porém tendo liberdade e tempo de averiguar outras funções e etapas fundamentais à realização do filme. Machado cita sua experiência em *Cidade Baixa* em que os atores chegaram para as filmagens “tão afiados que eles faziam exatamente o que eu queria. A Fátima preparou eles (atores) através daqueles exercícios físicos [...] e deixou eles absolutamente disponíveis, como uma massinha de modelar muito gostosa de você mexer para fazer aquilo que eu queria” (2008). Sérgio Machado complementa fazendo uma analogia simbólica ao afirmar que no caso do Lázaro Ramos<sup>183</sup> e do Wagner Moura<sup>184</sup>, que são atores já experientes e se jogaram intensamente no processo de Toledo, os dois atores chegaram às filmagens para serem dirigidos por ele como “uma Ferrari turbinada, que não te dá limite. O limite é o meu limite” (2008). Ou seja, os atores estavam prontos para o diretor poder trabalhar com total condição de envolvimento e entrega desses atores ao filme e às propostas do diretor.

---

<sup>183</sup> Lázaro Ramos (1978) nascido em Salvador, Bahia. Iniciou sua carreira no teatro, trabalha em televisão e cinema. Atuou nos filmes *Cidade Baixa* (2005) direção de Sérgio Machado em *Madame Satã* (2002) de Karim Aïnouz, entre outros.

<sup>184</sup> Wagner Moura (1976) nascido em Rodelas, Bahia. Iniciou sua carreira no teatro, trabalha em televisão e cinema. Atuou nos filmes *Cidade Baixa* (2005) direção de Sérgio Machado em *Tropa de elite* (2007) direção de José Padilha.

Machado considera que ao contrário do senso comum que diz que o trabalho funciona melhor com não atores, ele acredita que funciona melhor com atores. “Quanto melhor o ator, melhor funciona”. O diretor cita o exemplo do trabalho de Ramos e Moura em *Cidade Baixa* (2005). Machado crê que o problema é que nem sempre o ator profissional quer se submeter a esse processo de preparação tão intenso. Em seu segundo longa-metragem, *Quincas Berro D'água* (2010), Machado uniu atores de diferentes formações: atores formados no teatro, atores atuantes na televisão e atores sem uma formação dramaturgica formal e chamou Toledo para o que ele classifica “trazer todos à sintonia do não ator” (2008).

*Cidade Baixa* foi o primeiro trabalho de Sérgio Machado na direção e desde esse trabalho o diretor e Toledo vêm desenvolvendo uma parceria que se estendeu em um trabalho de co-direção do curta-metragem *O príncipe encantado* realizado em 2008/2009 e tendo a esposa do diretor, Olga Machado, como protagonista. Outro parceiro de Machado em alguns filmes, o cineasta Karim Aïnouz afirma que foi em *Cidade Baixa* que ele se entusiasmou com o processo de trabalho de Fátima. Karim conta que já conhecia o trabalho de Fátima, e chegou a cogitar tê-la na preparação de seu primeiro longa-metragem *Madame Satã* (2002), mas o orçamento do filme não comportava a contratação da preparadora e sua equipe de assistentes. No entanto, na época das filmagens do primeiro filme de Sérgio Machado, como Aïnouz era roteirista de *Cidade Baixa*, ele pode acompanhar o processo de trabalho da preparadora no filme do amigo desde o início e ficou bastante impressionado com o resultado final. Razão pela qual Karim tomou a decisão de trabalhar com Toledo no filme *O céu de Suely*, seu segundo longa-metragem, já que dessa vez o orçamento do filme comportava. A aceitação do método de trabalho de Fátima Toledo é tão forte por Aïnouz e Machado que em entrevista ao jornalista Emilio Fraia<sup>185</sup>

Sérgio Machado, por telefone, enfatiza que Karim Aïnouz e ele não têm nenhum interesse em trabalhar com atores que a princípio rejeitam o método de Fátima Toledo. “Tem ator que chega e fala: ‘se for com a Fátima, eu não faço’. Então eu digo: ‘até mais, amigo’. Como se a Fátima tivesse rompido algum contrato social, tivesse feito algo eticamente muito irresponsável”, defende Karim Aïnouz. “A Fátima nos dá atores à flor da pele. Quando se está à flor da pele, é mais fácil ficar alegre, ficar triste. A pessoa fica disponível, grita e chora mais facilmente.” (2009)<sup>186</sup>.

---

<sup>185</sup> Emilio Fraia (1982) Jornalista e escritor. Publicou em co-autoria com Vanessa Barbara *O verão do Chibo* (Alfaguara, 2008). Atualmente é colaborador das revistas *Trip* e *Piauí*.

<sup>186</sup> Disponível em: <<http://emiliofraia.blogspot.com/2009/01/hora-da-verdade.html>> Acesso dia 29 de janeiro de 2010.

Sérgio Machado defende que podem existir opiniões contrárias ao trabalho de Toledo, mas acredita que é inegável seu valor profissional e os resultados comprovam sua eficácia como preparadora de atores. Machado menciona uma conversa com o também cineasta Walter Salles, na qual os dois diretores comentavam que o trabalho de preparação de atores no cinema brasileiro contemporâneo, em especial o trabalho desenvolvido por Fátima Toledo, é um diferencial no cenário cinematográfico mundial. Machado acredita que Fátima Toledo é uma ferramenta fundamental no êxito das atuações apresentadas nesse cinema brasileiro contemporâneo. Para corroborar esse pensamento, o diretor cita exemplos de atores que foram preparados por Toledo e tiveram seus desempenhos premiados no Brasil e no exterior, como Alice Braga<sup>187</sup> em *Cidade Baixa* (2005), Hermila Guedes em *O céu de Suely* (2006), Carla Ribas<sup>188</sup> em *Casa de Alice* (2007), André Ramiro<sup>189</sup> em *Tropa de elite* (2007) e Sandra Corveloni<sup>190</sup> em *Linha de passe* (2007). O diretor de *Linha de passe* Walter Salles concorda com Machado e declara

um elenco trabalhado por Fátima adquire uma densidade rara. Nenhum ator mente. Todos passam a habitar seus personagens de forma visceral. Ela potencializa o que está no papel. Basta ver os filmes e atores premiados nos últimos anos no Brasil. Fátima está quase sempre por trás deles.<sup>191</sup>

Sandra Corveloni, em entrevista<sup>192</sup> a esta pesquisa, conta que teve que fazer testes para o filme *Linha de passe* (2008) e que acredita que o processo de preparação começou ainda durante esses testes. No treinamento realizado durante a preparação com Toledo, Corveloni, conta que eles ficaram durante três meses realizando a preparação numa casa reservada pela produção do filme exclusivamente para esse trabalho. O treinamento durava todo o dia, com intervalo apenas para o almoço. O treinamento

---

<sup>187</sup> Alice Braga (1983) nascida em São Paulo, SP. Tem um trabalho mais efetivo no cinema brasileiro e internacional, onde atuou no filmes *Cidade Baixa* (2005), direção de Sérgio Machado, *Cidade de Deus* (2002) e *Ensaio sobre a cegueira* (2008), ambos com direção de Fernando Meirelles.

<sup>188</sup> Carla Ribas (1958) nascida no Rio de Janeiro, RJ. Estreou no cinema em *Casa de Alice* (2007) direção de Chico Teixeira.

<sup>189</sup> André Ramiro (1976) nasceu na Comunidade Vila Kennedy, próximo à Vila Isabel no Rio de Janeiro. Estreou como ator de cinema no filme *Tropa de elite* (2007). É também cantor de rap.

<sup>190</sup> Sandra Corveloni (1965) nascida em São Paulo, SP. Atriz de formação teatral, graduada em teatro pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC/SP, integrante do grupo teatral Teatro Amador Produções Artísticas-TAPA, estreou no cinema no filme *Linha de passe* (2008) direção Walter Salles e Daniela Thomas. Por este filme ela ganhou o prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes de 2008.

<sup>191</sup> Disponível em: < <http://www.studiofatimatoleado.com.br/> >

Acesso dia 29 de janeiro de 2010.

<sup>192</sup> CORVELONI, Sandra. Hotel Nacional, Brasília (DF). 22 de novembro de 2008.

Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

iniciava, no período da manhã, com exercícios para fornecer uma resistência física aos atores; exercícios de respiração, exercícios oriundos da bioenergética, alguns exercícios específicos diferenciados para cada ator e o, sempre presente no processo de Fátima Toledo, *kundalini*. Esse último, um exercício de repetição com duração de quinze minutos, que segundo a preparadora afirmou para essa pesquisa, tem origem na cultura indiana e é praticado para trabalhar os chakras. Em uma reportagem para Emilio Fraia, Toledo define o *kundalini* como uma “meditação para liberar a energia primal, que está aprisionada” (2009). Fraia continua a reportagem explicando o exercício segundo colocações de Fátima Toledo

De olhos vendados, pés ancorados no piso de ardósia, joelhos flexionados, vamos mexendo a pélvis em um vai-e-vem contínuo, para frente, para trás, guiado por sons de cítara, frenético, quase um transe. “Às vezes a *kundalini* dá enjôo”, diz Fátima Toledo, “ou a pessoa fica excitada. As mulheres podem menstruar antes do tempo. Mas precisamos disso pra destravar o sensorial, relaxar, soltar a barriga, os lábios, ficar inteiro. Porque chegamos aqui aos pedaços” (2009).

Continuando as considerações de Sandra Corveloni sobre a preparação de Toledo em *Linha de passe*, a atriz acrescenta que após o almoço, no período da tarde, eles trabalhavam com jogos de situações para os atores se revelarem e se conhecerem. Mais próximo da etapa final da preparação, eles começaram a trabalhar cenas improvisadas do roteiro. No entanto, somente nos vinte últimos dias de preparação Fátima Toledo lia as cenas do roteiro para os atores e eles trabalhavam as cenas lidas, mas sem decorar seus diálogos. Corveloni relata que não ficou com o roteiro durante a preparação e as filmagens, apenas no início da preparação ela e os demais atores leram o roteiro, mas a preparadora preferiu que eles não ficassem com o roteiro, para que os mesmos não pudessem se envolver com o estudo do roteiro. Toledo acredita que os atores não devem se prender ao texto escrito.

Corveloni rememora que antes dos três meses de trabalho de preparação exclusiva com Toledo, os atores ficaram uma semana trabalhando situações e improvisações com a presença dos diretores e da preparadora. E depois durante o processo de preparação a presença dos diretores era rara, no entanto os atores tinham consciência que os dois diretores estavam sempre em contato com a preparadora. Sobre o trabalho com Toledo, Corveloni afirma que a preparadora era exigente, mas extremamente cuidadosa e carinhosa com os atores. Corveloni compreende que

especificamente para *Linha de passe* o tempo de preparação foi necessário, porque forneceu uma segurança para ela e os demais atores realizarem o filme.



Fig. 38<sup>193</sup>  
Fátima Toledo.

Em entrevista para esta autora, Fátima Toledo relata que todos os métodos teatrais que assimilou ao longo de sua vida como atriz e professora - como por exemplo os métodos desenvolvidos por Stella Adler, Lee Strasberg, Stanislavski, Grotowski, Brecht, entre outros - lhe servem como referências, mas seu processo de trabalho não se limita a nenhum método formal de artes dramáticas. Toledo afirma que no processo de preparação de atores que ela desenvolve, sempre procura a verdade da pessoa para vivenciar aquela história do filme. Em entrevista para esta pesquisa, Fátima acrescenta que seu método de trabalho “serve ao filme, não necessariamente ao ator” (2008). A preparadora diz não acreditar em construção do personagem. Para Fátima construção de um personagem é algo falso, e seu método se resume na verdade. Em entrevista para Rádio Eldorado FM a preparadora declara:

Na verdade eu não trabalho com personagem. A personagem existe pra mim e para o diretor. Que é a personagem que vem do roteiro. Para os atores eu faço um trabalho de estarem em situação, vivendo com as próprias sensações. Então não tem construção. É quase como se a pessoa estivesse vivendo aquele momento. Quando você fala ‘corta’, aquele momento não faz parte da vida dela. Então na verdade não tem a composição de personagem. Tem uma sucessão de momentos que esse ator vive com toda verdade que ele puder (ENTREVISTA ELDORADO FM, 2008).<sup>194</sup>

<sup>193</sup> Foto disponível em: < [http://www.fenart.pb.gov.br/fatima\\_toledo.html/](http://www.fenart.pb.gov.br/fatima_toledo.html/) >. Acesso dia 22 de janeiro de 2010.

<sup>194</sup> Disponível em: <<http://busca.territorioeldorado.limao.com.br/fsearch/busca.action?pt=fatima%20toledo&nb=buscaEldorado&h=5>> Acesso dia 31 de janeiro de 2010.

Em entrevista a essa pesquisa, Toledo diz acreditar que seu método se baseia na frase “Não procure nada fora, que tudo que você precisa está dentro de você. Tudo que você precisa para fazer esse filme está dentro de você” (2008). Nesse ponto Toledo confirma que seu método é para servir essencialmente ao filme, fato que faz a preparadora preferir trabalhar todo elenco do filme, e não apenas um ator especificamente. Fátima Toledo acredita que é preciso que todos os atores estejam no mesmo ‘tom’<sup>195</sup> de interpretação para o diálogo artístico fluir. No seu processo de trabalho, Toledo narra que é preciso encontrar a sombra e a luz de cada ator, e a pessoa do ator tem que enfrentar essa sombra para encontrar sua verdade e conseguir dar verdade para o personagem. Fátima Toledo afirma que do ator ela quer a vulnerabilidade da pessoa, porém acrescenta “Mas não é psicologia. O método é estritamente físico, não quero saber da vida da pessoa” (TOLEDO *in* FRAIA, 2009). A preparadora alega que ela trabalha o ator para descobrir as sensações que o personagem precisa saber. Toledo diferencia sensações de emoções, por que diz não serem seguras as emoções. As emoções podem remeter à vida pessoal do ator, enquanto as sensações remetem ao sentimento vivenciado pelo ator. Ela cita como exemplo o fato da pessoa conhecer a sensação de ver a morte, ou seja, “o vazio absoluto, nunca mais vai acontecer” (2008), não a morte de uma pessoa amada. Toledo assegura trabalhar com as motivações que levam às sensações. Em material biográfico fornecido para esta pesquisa pelo Studio Fátima Toledo, o método da preparadora é assim apresentado:

O Método de Fátima Toledo tem como princípio fundamental a busca do sensorial em detrimento das emoções e da construção do personagem. [...] o personagem enquanto recriação mimética de um ser fictício determinado pelo roteiro, torna-se um bloqueio entre o ator e as sensações que este deve expressar em sua interpretação, assim, o método se desvincula da obrigação da “construção do personagem” e estabelece uma ligação direta entre o sensorial do ator e as sensações que este deve transmitir ao público (STUDIO, 2008)<sup>196</sup>.

Um exemplo de exercício realizado para fazer o ator encontrar as sensações da cena foi realizado com Hermila Guedes em *O céu de Suely*. No exercício, a atriz trabalhava o ir embora e o vazio chegando, mas não associado a uma pessoa em especial, e sim à sensação da perda. No entanto, não a despedida de uma pessoa querida,

---

<sup>195</sup> O termo ‘tom’ é aplicado como uma forma de analogia com a linguagem musical.

<sup>196</sup> STUDIO, Fátima Toledo. *Re: Diene* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[vasconcelosadriana@yahoo.com.br](mailto:vasconcelosadriana@yahoo.com.br)> em 22 de outubro de 2008.

mas a sensação de vazio que qualquer despedida ocasiona. Toledo acredita que quando o ator consegue trabalhar a sensação ele pode manter o controle, enquanto que a emoção é perigosa, pode levar ao terreno do psicológico. Para Fátima Toledo, o ator tem que se prender à sensação e deixar que o espectador se prenda à emoção. Toledo diferencia a sensação da emoção afirmando que “a emoção tem rosto, a sensação não tem rosto. A sensação é um estado físico” (2008). Para chegar ao encontro das sensações, Toledo diz que tem que “jogar as emoções no lixo” (2008), num processo de limpar o ator para ele sair da defensiva e se desprender das emoções, para que ela assim possa trabalhar o sensorial. Uma forma de realizar esse processo é através do exercício de boxe, em que o ator fica lutando contra um saco de boxe falando o que o ator desejar, mas num tom baixo, como a música da sala de trabalho fica num volume alto, a preparadora não escuta o que o ator está dizendo. Como ela declara, não é importante saber o que o ator está dizendo nesse exercício, o importante é ele através do exercício limpar o que a preparadora denomina serem os “fantasmas” que cada pessoa tem. Para Toledo, seu método trabalha o inconsciente coletivo, os arquétipos. A preparadora acredita que todas as sensações estão arquivadas dentro de cada pessoa, e depois de limpar seus ‘fantasmas’ as pessoas trabalham suas sensações para encontrar as sensações necessárias às cenas. Por isso seu método consegue atingir todas as pessoas, acredita a preparadora. Quando questionada sobre as revelações pessoais que os atores manifestam durante o treinamento, Toledo assegura

o que a pessoa expõe dela durante as preparações é só dela, eu não mostro nem pra direção, apago a fita. É uma preservação do ator, não minha. Quando preparo alguém, vou abordar um lado escuro e um lado claro da pessoa, para tornar o filme humano. Eu os preservo porque entrar numa preparação é um ato de generosidade, um voto de confiança, uma entrega muito grande. Eles me dão coisas deles que ninguém tem. Ali não é uma imagem, é uma pessoa (ABDALLAH, 2008, p. 19).

Toledo revela que são necessárias de seis a oito semanas de preparação para um filme. Porque, como alega a preparadora, o processo de conhecimento e observação para descobrir quem é verdadeiramente aquele ator demanda certo tempo. Com base em sua experiência, Toledo ressalta que a dificuldade de trabalho não é com atores profissionais, nem com não atores, mas com atores vaidosos que acreditam saber tudo. A preparadora acredita que o ator vaidoso se defende e não se entrega ao processo. Fazendo uma definição sobre seu método, Fátima Toledo diz que “ele foi desenvolvido

no ato de olhar o outro, que é uma coisa difícil, ninguém olha o outro” (ABDALLAH, 2008, p. 19). Toledo complementa que é preciso primeiramente conhecer quem é aquele ator, quem é a pessoa, só assim a preparadora acredita que ela consegue trabalhar o ator para o filme “não adianta querer trazer uma pessoa para o seu universo. Você tem que ir para o dela e depois vir com ela para o seu (ABDALLAH, 2008, p. 19).

No processo de preparação em *O céu de Suely*, Toledo revela que procurou inserir os atores na realidade do filme. Citando um exemplo de exercício no longa-metragem de Karim Aïnouz, Toledo relembra a cena quando a personagem Hermila vai para o mercadinho e tem um flerte com o balconista, que depois a expulsa do mercado quando ela lhe oferece a rifa. O exercício citado por Toledo para trabalhar esse momento no filme *O céu de Suely* é o exercício que ela denomina ‘valsa’. Nesse exercício enquanto os atores dançam de forma sensual eles são interrompidos com a ordem dado por Toledo para eles se separarem. Enquanto estão separados eles se agridem verbalmente, até uma nova ordem da preparadora dizendo para eles voltarem a dançar. E assim sucessivamente, cada vez dançando mais sensual e se separando de força mais violenta, uma violência verbal.



Fig. 32<sup>197</sup>



Fig. 33



Fig. 34

Cenas da seqüência da discussão entre Hermila e o balconista em *O céu de Suely*.



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37

<sup>197</sup> Figuras 33, 34, 35, 36, 37 e 38: Seqüência de fotogramas retirados do filme *O céu de Suely*.

Sobre o trabalho em *O céu de Suely*, Fátima Toledo narra que seu trabalho foi iniciado na etapa final de seleção de *casting*, quando o diretor Karim Aïnouz já tinha selecionado algumas atrizes para participar de uma oficina para definir quem seria a protagonista. Nessa etapa, Toledo recorda que Hermila Guedes não se saiu muito bem nos testes, e para o personagem da protagonista foi escolhida Georgina Castro, mas Guedes permaneceu no filme como a amiga da protagonista. Entretanto, posteriormente já na cidade onde seriam realizadas as filmagens, Iguatu, o diretor optou por mudar as personagens. Fátima Toledo, em entrevista para essa autora, confessa que a princípio não concordava com a mudança das atrizes, mas depois de uns dias de trabalho realizado exclusivamente com Guedes, ela aceitou que a atriz teria condições de fazer a protagonista. Após Hermila assumir a protagonista do filme, Toledo conta que realizou um intenso trabalho com elas, e os demais atores até o início das filmagens. A preparadora narra que finalizada essa preparação onde ela pôde trabalhar os atores naquele universo da cidade de Iguatu e de seus moradores, ela permaneceu somente até a primeira semana de filmagens na cidade. Como Toledo confirmou que os atores estavam preparados para o trabalho no longa-metragem, e conscientes de seus exercícios de aquecimento, Toledo foi embora da cidade. A preparadora confessa que o trabalho exclusivo realizado com Guedes lhe deu segurança para concordar com essa mudança.

Sobre sua experiência em *O céu de Suely*, Fátima Toledo diz que o grande diferencial foi ter trabalhado “com Karim Aïnouz, e não para Karim Aïnouz, ou para *O céu de Suely*”(2008). Toledo defende que seu método de trabalho está em constante aprendizado, pois o que ela vivencia na preparação de um filme pode ser incorporado a outro trabalho de preparação se for propício a esse novo trabalho. Um processo de construção constante e aberta. Para ilustrar essa declaração, Toledo relata que durante um exercício na preparação dos atores em *O céu de Suely*, Karim Aïnouz propõe sussurrar no ouvido de uma atriz algo que a outra desconhecia e assim provocar um elemento de surpresa que suscitou uma resposta muito interessante com as atrizes em cena. A preparadora admite que absorveu esse exercício para seu método de trabalho. Fátima Toledo acrescenta que seu “método de trabalho aprendeu várias coisas com o Karim” (2008). A preparadora declara para esta pesquisa que o relacionamento estabelecido entre ela e Aïnouz foi de total troca, onde ela não apenas se doou, mas também aprendeu algo. Toledo acrescenta que com Karim, ela “não só levou coisas para

o filme dele, como trouxe vários caminhos que ele construiu a partir do que ele absorveu do método [...] uma troca fabulosa” (2008).

Atualmente, além dos trabalhos de preparação em filmes que é contratada, Toledo, segundo informação fornecida para essa pesquisa pelo Studio Fátima Toledo<sup>198</sup>, se dedica à finalização do livro no qual aborda sua experiência e o seu método de trabalho, com lançamento previsto para o primeiro semestre deste ano de 2010, além da pré-produção do seu primeiro longa-metragem, com filmagens previstas para o fim do segundo semestre deste ano.

### 3.3. O olhar da atriz: Hermila Guedes

É necessário então aceitar o paradoxo de que, para realmente esquecer um acontecimento, precisamos criar a força para lembrá-lo. Para responder a esse paradoxo, devemos ter em mente que o contrário de existência não é inexistência, mas insistência: o que não existe continua a insistir, lutando para passar a existir” (ZIZEK, 2003, p.37)



Fig. 39<sup>199</sup>  
Hermila Guedes em *O céu de Suely*.

Hermila Guedes nasceu em Cabrobó, sertão pernambucano, em 1980. Em 1995, já morando em Recife, começou a fazer teatro de forma amadora na companhia de amigos, iniciando uma formação de atriz solidificada em trabalhos práticos. Guedes afirma, em entrevista<sup>200</sup> para essa pesquisa, que a idéia inicial de fazer teatro era para adquirir desenvoltura no trabalho com turismo, todavia a oportunidade de trabalhar como atriz foi criando forças com o surgimento de convites para trabalhos em cinema e

<sup>198</sup> STUDIO, Fátima Toledo. Re: Informações sobre Fátima Toledo [mensagem pessoal].

Mensagem recebida por < [vasconcelosadriana@yahoo.com.br](mailto:vasconcelosadriana@yahoo.com.br) > em 01 de fevereiro de 2010.

<sup>199</sup> Foto disponível em: < <http://entretenimento.r7.com/cinema/fotos/quer-passar-um-final-de-semana-em-casa--8.html> >. Acesso dia 22 de janeiro de 2010.

<sup>200</sup> GUEDES, Hermila. Condomínio Barra leme, Rio de Janeiro (RJ). 19 de setembro de 2008. Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

teatro<sup>201</sup>. Hermila acrescenta que foi apresentada ao diretor Karim Aïnouz por Marcelo Gomes, diretor do longa-metragem *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) e desse encontro recebeu o convite para realizar um teste para o papel título do filme *O céu de Suely*.

Em entrevista<sup>202</sup> a esta autora, Aïnouz narra que conheceu Hermila quando ela ainda era muito jovem numa mesa de bar em época de carnaval, e afirma que ficou muito fascinado pelo olhar da atriz, pela presença que ela tinha. De forma descontraída, Karim revela que para ele o melhor teste de elenco “é beber água” (2008). Sobre essa afirmação ele explica que alguém que bebe água e que hipnotiza o outro apenas com esse gesto simples, merece uma atenção melhor. O diretor acrescenta que em razão dessa primeira impressão ele sempre pensou na atriz para o protagonista do filme, mas por não querer se deixar levar completamente pela intuição, Karim narra que na época da escolha de elenco ele procurou a atriz para fazer o teste, mas desejou fazer testes com outras atrizes também. Já em Iguatu, onde foram realizadas as filmagens, apesar de já definido o elenco, para Aïnouz ainda restavam dúvidas se a escolha da atriz Georgina Castro para o papel principal do filme era a decisão acertada. Karim mandou as duas atrizes (Guedes e Castro) e mais uma terceira que não chegou a participar do filme, a um estabelecimento local, onde seria realizado a cena da dança na qual Hermila vende a rifa. Aïnouz narra que perto desse estabelecimento podia ser avistada uma ponte. Em meio a uma conversa no local, sentado à mesa e bebendo cerveja, Aïnouz conta que Guedes olhando a ponte disse: “eu queria tanto tá do outro lado daquela ponte. Num lugar que não existe” (2008). Karim revela que essa frase o impressionou tanto que fez com que ele acreditasse que Guedes era a pessoa adequada ao personagem, e a partir daquele momento ele tomou a decisão de mudar tudo e trocar as personagens, fazendo Guedes assumir a protagonista e Castro assumir o personagem da amiga de Suely.

---

<sup>201</sup> Guedes participava de grupos de teatro pernambucanos quando passou no teste para o curta-metragem *O Pedido* (1999) direção Adelina Pontual, trabalho que foi sua estréia no cinema. Depois participou de outros filmes entre os quais: *Entre Paredes* (2005) de Eric Laurence; *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) de Marcelo Gomes; *O Céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz, *Deserto Feliz* (2007) de Paulo Caldas e *Baixio das Bestas* (2007) de Cláudio Assis. Na Televisão estreou no programa *Por todo minha vida* (2006) interpretando a cantora Elis Regina (1945- 1982), seguindo uma participação na novela *Ciranda de Pedra* (2008), e atualmente atua no seriado *Força tarefa*, todos trabalhos realizados na Rede Globo.

<sup>202</sup> AÏNOUZ, Karim. Rua Oscar Freire, São Paulo (SP). 24 de outubro de 2008.

Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos



Fig. 40<sup>203</sup>



Fig. 41



Fig. 42

Cenas da seqüência de dança no forró em *O céu de Suely*.



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45

Sobre a dúvida a respeito da escolha de Guedes para vivenciar Suely, Karim conta “que olhar para Hermila é fascinante, mas também dói. Tem algo ali que dói. E eu não queria um personagem que doesse tanto”. Pensando nessa afirmação e conjeturando sobre a decisão da mudança de personagens entre as atrizes Georgina Castro e Hermila Guedes poucos dias antes das filmagens, mudança essa considerada pelo diretor um terremoto para a produção, Aïnouz confessa, em entrevista para esta autora:

Eu acho que tem duas coisas que eu aprendi com essa experiência. Uma coisa é que talvez *O céu de Suely* não era o filme que tivesse imaginado à priori. E ele não é talvez o filme que eu tivesse imaginado à priori por causa da Hermila. Eu tinha imaginado um filme mais solar, eu tinha imaginado um filme onde o personagem era mais atrevido. Eu tinha imaginado um filme onde o personagem era mais doido. E a Hermila não é assim. A Hermila é até doida, mas de um outro jeito. A Hermila tem uma melancolia que é inerente a ela. Então de um lado talvez eu não tenha feito o filme que eu imaginava. Mas, talvez o filme que eu fiz é muito mais bacana que o filme que eu imaginava. Então eu tentei aprender muito com isso quando eu decidi que era a Hermila [...] e a outra coisa que eu aprendi [...] é essa coisa do copo d'água [...] *casting* pra mim é encantamento [...] Tem uma coisa prática, mas o encantamento é decisivo (2008).

<sup>203</sup> Figuras 35, 36, 37, 38, 39 e 40: Seqüência de fotogramas retirados do filme *O céu de Suely*. Cenas da seqüência de Hermila dançando na companhia das amigas.

Esse encantamento a que se refere Aïnouz deixa transparecer o quanto a escolha do ator para um filme é sujeita à empatia entre o diretor e o ator. Entretanto, como complementa Karim, em entrevista para esta pesquisa, o aspecto prático também é primordial. O diretor assegura que é necessária muita disciplina para executar o trabalho cinematográfico, que exige muito empenho do ator. Em *O céu de Suely* essa disciplina e empenho foram fundamentais ao bom resultado da atuação de Hermila. A atriz acredita que em *O céu de Suely* a presença de um preparador de atores foi fundamental, porque segundo Guedes, o diretor queria uma interpretação próxima ao “hiper realismo [...] uma coisa quase documental” (GUEDES, 2008). *O céu de Suely* foi o primeiro trabalho que Hermila Guedes realizou com um preparador de atores, e ela diz acreditar que como ela não tinha uma formação teórica das artes dramáticas e seu aprendizado tinha sido na prática, essa primeira experiência com preparador foi bastante impactante. Guedes conta que o impacto foi maior porque ela estava mais acostumada a um tipo de trabalho onde ela decorava o texto, o diretor marcava a cena, e todos estavam prontos para realizar o trabalho. Método bastante diferenciado do abordado por Fátima Toledo, afirma Guedes.

Sobre o processo de preparação com Toledo, a atriz conta que a preparadora participou desde a seleção das atrizes. Guedes relata que inicialmente houve uma oficina de preparação de uma semana, ou um pouco mais, em que participaram mais quatro atrizes. E no final dessa oficina foram realizados testes com a presença da preparadora e do diretor. Uma dessas quatro atrizes seria a protagonista do filme. Hermila relata que essa semana também serviria para as atrizes entenderem como seria o processo de preparação. Sobre essa semana a atriz relata que a preparadora “usa muito o exercício físico. Ela vai à exaustão” (2008), e Guedes confessa que teve muita dificuldade de entender a razão daqueles exercícios e como eles a ajudariam a compor o personagem. Guedes revela que por ter uma dor no joelho ela sofria muito ao fazer os exercícios impostos pela preparadora, e que isso fez ela se bloquear. Guedes conta que essa oficina de preparação e testes foi bastante intensa, as atrizes chegavam às nove horas e saíam às dezoito horas, tendo apenas o intervalo do almoço. Um dos exercícios que Hermila declara ter sentido mais dor foi o já citado kundalini<sup>204</sup>.

Guedes acredita que sua não compreensão inicial ao método de Toledo foi o que dificultou ela ter sido escolhida para o personagem título nessa fase de testes. Hermila conta que quando ela e outra atriz foram para Iguatu, onde seriam as filmagens,

---

<sup>204</sup> Ver explicação do exercício na página 106.

Georgina Castro já estava na cidade há dias se preparando com Fátima Toledo. Guedes afirma que na preparação em Iguatu, elas ainda não trabalhavam as cenas do filme, mas situações do dia-a-dia que as personagens viveriam em determinados momentos, sempre vestidas com figurinos apropriados; durante todo o mês de preparação os atores não usavam roupas próprias, apenas roupas dos figurinos. Um exemplo que Guedes fornece é a situação de provocar uma briga que terminaria com as atrizes chorando juntas, ou situações similares e rotineiras das vidas das personagens. Essa etapa de preparação com Guedes em Iguatu, que antecedeu às filmagens, durou um mês. Hermila alega que por ter ido para a cidade onde seriam as filmagens acreditando que não seria a protagonista, fez com que ela se entregasse de forma mais tranqüila à preparação e deixasse que o processo fluísse. Guedes acrescenta que ter realizado uma avaliação médica do joelho que mostrava que os exercícios a ela impostos deveriam evitar forçar essa parte do corpo, fez com que ela deixasse de sentir dor, e isso também causou uma melhor adaptação à preparação proposta por Fátima Toledo.

Guedes conta que um dia durante esse mês preparatório, Karim Aïnouz lhe chamou para fazer um teste na companhia do ator Flávio Bauraqui, e mesmo Karim não considerando um bom teste, o diretor afirmou que seu coração dizia que era ela quem deveria fazer o personagem principal. Hermila cita sua frase sobre a ponte; “eu queria tanto tá do outro lado daquela ponte. Num lugar que não existe”; associada a algumas coincidências entre ela e a personagem como fatores decisivos para a mudança de personagens. Hermila rememora ainda ter dito outra frase, em outra situação de preparação, em que Toledo pensou que Guedes teria lido o roteiro, em razão da frase espontânea de Guedes ser muito próxima à frase escrita no roteiro.

Ressalta-se que no processo de preparação realizado por Fátima Toledo com orientação de Aïnouz, os atores não tiveram acesso ao roteiro, e mesmo na época das filmagens eles tiveram acesso apenas às escaletas ou resumos das cenas que seriam filmadas. Hermila comenta que durante a preparação os atores iam criando seus próprios diálogos dentro das situações propostas pela preparadora, e quando era importante um diálogo específico, Toledo sussurrava no ouvido do ator o que deveria ser dito, com a intenção de puxar do personagem a ação desejada. Guedes afirma “o diálogo foi feito durante o filme, inclusive. Porque aí a gente (atores) falava alguma coisa, aí eles anotavam pra que não fosse repetido em outras cenas, por exemplo”(2008). Hermila acrescenta que às vezes o diretor falava “A situação é essa. O ponto importante maior é esse. Essa palavra tem que ser dita” (2008). Hermila conta que

“tudo se incorporava, tudo virava cena” (2008). Hermila crê que o fato de todos os atores terem feito o mesmo processo de preparação foi um fator preponderante para que todos estivessem absolutamente focados durante a realização do longa-metragem.

Conjecturando sobre esse processo relatado por Guedes, saliento que o fato das filmagens terem seguido a seqüência original da história, fato pouco usual no cinema, também foi um fator facilitador para essa imersão. Outra característica da preparação é que no filme os personagens têm o mesmo nome dos atores. Esse fato serve para ilustrar como no processo de preparação de Toledo o ator assume o personagem, e isso foi consequência do processo que prioriza o ator ser o personagem durante o tempo da cena, como explicita Fátima Toledo em entrevista

Neste método, não existe a idéia de personagem. Aqui, o que vale é a verdade de cada um. No cinema verdadeiro, a pessoa não deve pensar em criar personagem, tem que viver realmente a situação. São situações fictícias, não somos nós, mas também não é um personagem, porque estamos ali, vivendo aquilo tudo. Depois do ‘corta’, acabou: o ator volta à sua vida, mas naquele momento é a própria pessoa quem está realmente vivendo aquilo. (TOLEDO in FRAIA, 2009)<sup>205</sup>

Como mencionado anteriormente no início deste capítulo, no caso da personagem Hermila, existia a peculiaridade de a personagem assumir outro nome (Suely) dentro da própria história. E trabalhar com essa dubiedade, usando o próprio nome como nome verdadeiro da personagem, num primeiro momento assustou Guedes. Refletindo a propósito dessa situação enfrentada por Guedes, relembro Edgar Morin ao declarar

Cada um tem a sua personalidade, mas cada um também vive o mito da sua personalidade. Em outras palavras, cada um fabrica para si mesmo uma personalidade postiça, que de certa forma é o oposto da personalidade real, mas é também intermediário através do qual se chega à verdadeira personalidade. A personalidade nasce tanto da imitação quanto da criação (1989, p.101)

Essa afirmação de Morin se refere ao ator que é colocado na função de estrela dentro de *star system*, sistema em que a pessoa do ator se confunde com a personalidade criada em torno do mito de estrela. Relembrando uma frase dita pela personagem Hermila durante o filme numa cena quando ela desejava vender sua rifa, ela se autodenomina Suely e diz vender ‘uma noite no paraíso’, acredito que a personagem Hermila carrega em si a complexidade de criar um *persona* estelar para se esconder,

---

<sup>205</sup> Disponível em: < <http://emiliofraia.blogspot.com/2009/01/hora-da-verdade.html> >  
Acesso dia 28 de janeiro de 2010.

sendo que essa *persona* na verdade carrega muito de si. E simbolicamente, a atriz Hermila também carregou muito de si ao vivenciar a personagem Hermila no longa-metragem. Num determinado momento o diretor Karim Aïnouz soube utilizar em cena essa incorporação. Hermila relata uma cena em que a personagem Hermila tem uma discussão com a avó e sai chorando de casa. Guedes relembra que a cena iria até a personagem sair da casa, mas que o diretor não deu o corte final. Seguindo orientação do diretor, a câmera continua a acompanhar a atriz rua afora e sempre a filmando. Hermila declara que hoje esse acontecimento não lhe incomodaria, mas na época das filmagens era acreditou ser uma invasão, já que naquele momento quem chorava era ela, a Hermila pessoa se recuperando da intensidade da cena, e não a Hermila personagem sofrendo pela briga com a avó. No filme a cena é mostrada, mas nunca em *close*. Foi uma decisão de Aïnouz incorporar esse desfecho real, fora da cena, ao filme. Entretanto pode-se inferir que o processo de liberdade e criação dos atores em cena, dentro do contexto dramático da história, fomentou no diretor essa visão aberta a tudo que pudesse enriquecer a narrativa.



Fig. 46<sup>206</sup>



Fig. 47

Cenas da seqüência de Hermila saindo da casa da avó após a discussão em *O céu de Suely*.



Fig. 48



Fig. 49

Diante do exposto acima o que se pode observar no cinema contemporâneo é um rompimento paradigmático da função do ator. O

<sup>206</sup> Figuras 41, 42, 43 e 44: Seqüência de fotogramas retirados do filme *O céu de Suely*.

ator neste cinema contribui para a criação da *mise-en-scène* e não apenas executa as ações direcionadas a ele. Já não temos mais o ator que decora seu texto e sim o ator que propõe seu texto, assim como, suas ações e sentimentos, enriquecendo a cena e conduzindo a representação naturalista (RIBEIRO, 2005, p. 22).

Ao olhar para esse fato no momento atual, Guedes acredita que durante as filmagens de *O céu de Suely*, ela praticamente não teve vida própria, ela estava numa cidade pequena, usando constantemente as roupas da personagem, não interagindo com outros membros da equipe que não fossem os atores, a preparadora e o diretor, num processo de intenso e constante laboratório. Guedes relata que durante as filmagens Karim nunca dizia ‘ação’, ele sempre falava ‘continuando’, por que desde o momento que os atores chegavam ao *set* eles já começavam a vivenciar a situação da cena. Segundo Guedes a imersão era completa e profunda. Em entrevista a essa autora, Guedes confessa gostar desse processo desenvolvido na preparação, por desejar como atriz “poder se livrar, poder se desnudar, ser outra pessoa que não seja eu, e poder ser essa pessoa mesmo”(GUEDES, 2008).

Sobre o relacionamento entre Fátima Toledo e Karim Aïnouz, Guedes acredita ter sido de extrema cumplicidade e identificação entre ambos. Segundo Hermila, Karim estava sempre junto para observar o processo de preparação, para se informar como ele receberia os atores no momento das filmagens. Hermila relembra que mesmo quando os atores estavam sozinhos com a preparadora, era perceptível que existia uma sintonia muito eficaz entre o que o diretor desejava e o que a preparadora propunha. Aïnouz e Toledo estavam sempre em contato trocando observações sobre os atores e o melhor para os personagens. Guedes conta que a semana em que eles denominaram ‘passagem do bastão’ serviu para preparar os atores para esse momento só com o diretor. Foi um momento de transição em conjunto entre a preparadora, o diretor e os atores.

### **3.3.1. O olhar do ator: João Miguel.**

João Miguel nasceu na Bahia em 1970. Iniciou sua carreira ainda criança, aos nove anos, participando de um programa de televisão baiana. Na adolescência começou a fazer teatro em Salvador. Em 1989 mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro onde estudou na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL). Em 1991 regressou para o nordeste, tendo morado na Bahia e na Paraíba. Nessa época atuou e produziu várias montagens

teatrais, entre as quais a peça *Vau de Sarapalha*, adaptação do grupo paraibano Piolin<sup>207</sup> para o conto “Sarapalha”, de João Guimarães Rosa, com direção de Luiz Carlos Vasconcelos<sup>208</sup>. Trabalhou também como palhaço, realizando um trabalho de pesquisa interpretativa apresentando-se em escolas, hospitais públicos, projetos sociais como o projeto Axé na Bahia, voltado ao trabalho com crianças de ruas. Depois iniciou o trabalho de pesquisa para o monólogo *O Bispo* sobre a história do artista plástico Artur Bispo do Rosário<sup>209</sup>. Segundo o próprio ator declara, em entrevista<sup>210</sup> a esta pesquisa, ele ficou oito anos envolvido com o personagem desse monólogo, quatro anos preparando e pesquisando para a montagem e quatro anos em cartaz viajando com o monólogo pelo Brasil (2008). Miguel considera esse trabalho teatral como um divisor de águas em sua carreira, foi em função desse trabalho que ele recebeu o convite para atuar no filme *Cinema, aspirinas e urubus* (2005). A partir desse longa-metragem ele iniciou uma das mais constantes carreiras no cenário nacional contemporâneo, tendo atuado em diversos filmes, entre os quais, *Cidade baixa* (2005), *O Céu de Suely* (2006), *Mutum* (2007) e *Estômago* (2007).

*O céu de Suely* foi seu terceiro trabalho no cinema, para o qual recebeu o convite do diretor. Miguel relembra que ficou emocionado quando leu o roteiro do filme, o ator confessa que o personagem tem uma beleza real do cotidiano nordestino. Um personagem que ama em silêncio, que não consegue ir embora de sua terra, que prefere voltar, ao contrário do personagem Hermila que deseja partir. Sobre o processo de preparação para o filme, João Miguel conta que chegou em Iguatu quando as atrizes já estavam na cidade há em torno de um mês em trabalho de preparação com Fátima Toledo. Sobre o trabalho com a preparadora, Miguel acredita que ela tem uma base técnica e no processo ela desdobra essa base em exercícios-chaves com relação às cenas

---

<sup>207</sup> Grupo e escola teatral fundado em João Pessoa (PB) em 1978. Desenvolve um trabalho de educação popular. O nome do grupo é uma homenagem ao palhaço brasileiro Abelardo Pinto (1897-1976), conhecido como palhaço Piolin.

<sup>208</sup> Luiz Carlos Vasconcelos (1954) nascido em Umbuzeiro, Paraíba. Ator, *clown* e diretor teatral. No cinema atuou em *Baile Perfumado* (1997) de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, *Eu Tu Eles* (2000) de Andrucha Waddington, *Abril Despedaçado* (2001) de Walter Salles e *Carandiru* (2003) de Hector Babenco, entre outros.

<sup>209</sup> Artur Bispo do Rosário (1911-1989) nascido em Jarapatura (SE). Ingressou na Marinha em 1928, onde permaneceu por cinco anos. Foi lutador de boxe, lavador de bondes, borracheiro e empregado doméstico, já no Rio de Janeiro. Em 1938 teve uma visão em que ele afirmava que Jesus apareceu-lhe cercado por sete anjos azuis. Vagou pelas ruas da cidade do Rio até ser internado na Colônia Juliano Moreira, onde foi diagnosticado como esquizofrênico-paranóide e ficou internado durante cinquenta anos ininterruptos até sua morte por broncopneumonia, aos 76 anos. Sua produção artística múltipla é reverenciada como ímpar.

<sup>210</sup> MIGUEL, João. Café Santo Graal, São Paulo (SP). 17 de outubro de 2008. Entrevista não publicada concedida a Adriana Santos de Vasconcelos.

do filme. Exercícios que o ator define como sensoriais, táteis, que vão surgindo no decorrer do processo, que Miguel alega ser diferente em cada trabalho (MIGUEL, 2008). Para Miguel, Toledo “tem uma qualidade maravilhosa que é de colocar o ator em processo, a pessoa em processo” (2008), e acrescenta

cada filme pedi um tipo de processo. Não acho que tem que ter uma regra, de uma maneira para acionar certas coisas, você pode acionar de várias maneiras [...] e eu como ator é óbvio que eu tenho o meu processo pessoal de como detonar isso. E é óbvio também que eu tenho interesse de cruzar com outros processos, de conhecer, de frequentar, de juntar isso ao seu repertório de possibilidades, de busca na verdade. Não como uma fórmula, uma carta na manga [...] eu acho que a cena no audiovisual e no cinema, principalmente, é o espaço do inusitado. Pra mim é isso, o espaço do mistério, onde vai se traduzir na ação essa, digamos assim, esse seu diálogo da sua pessoa com o personagem que você tá fazendo (MIGUEL, 2008).



Fig. 50<sup>211</sup>

João Miguel e Hermila Guedes em *O céu de Suely*.

No processo de preparação em *O céu de Suely* Miguel ressalta que houve um trabalho de desconstrução do roteiro, desdobrar o texto a partir das situações essenciais, sem decorar o texto, o que o ator diz ser um processo no qual ele acredita. Segundo Miguel, o trabalho no cinema é um trabalho tridimensional, “tudo é fundamental, mas as coisas vão se juntando, e o texto é uma base fundamental pra você descobrir ele na cena”(2008). Sobre o trabalho de preparação de atores no cinema em geral, Miguel, em entrevista para a revista *Set*<sup>212</sup> declara que

acho importante que exista, mas não de uma única forma. E é natural que o diretor provoque esse tipo de preparação. Tudo vai depender do olhar dele. Sempre pergunto aos diretores com que trabalho se tocam uma parceria. Cinema é a arte do diretor, mas quando você faz um personagem, o está defendendo também (MiGIANNINI, 2008).

<sup>211</sup> Foto disponível em: < <http://gilbertocarlos-cinema.blogspot.com/2009/10/o-ceu-de-suely-brasil-2006.html> >. Acesso dia 22 de janeiro de 2010.

<sup>212</sup> GIANNINI, Alessandro. “Ponto final”. *Revista Set*, p.82, março de 2008.

Com Karim Aïnouz, Miguel confessa que o diretor sempre esteve presente no processo de preparação, algo que o ator considera fundamental, e nem sempre acontece quando existe a figura do preparador de atores. Sobre a relação entre o diretor e Toledo, Miguel recorda que enxergava uma cumplicidade, uma espécie de um bom casamento profissional entre eles. Miguel crê que o preparador é um elemento interessante no cinema por colocar desafios, provocar o ator. Segundo entrevista para essa autora (2008), Karim Aïnouz diz acreditar que o ator João Miguel iniciou o trabalho de preparação em *O céu de Suely* realizando um processo de mimese, uma tentativa de imitar o *motoboy*. Uma forma de trabalho muito diferente do processo de preparação realizado por Fátima Toledo, e em razão disso foi preciso, como define Aïnouz, ‘limpar’ o ator para se entregar ao personagem. Para Aïnouz, o preparador vai poder “equalizar [...] ele vai poder ‘limpar’ e adicionar outros elementos, outros instrumentos” (2008). Nas palavras de Karim, ele vai poder instrumentalizar o ator para aquele trabalho no filme, limpando o ator do que não é necessário ou interessante ao trabalho.

Aïnouz acredita que Miguel tem uma metodologia muito diferenciada da de Hermila Guedes. Ocasionalmente houve momentos em que o diretor buscava uma diferente forma de trabalho do ator. Para Aïnouz, João Miguel é um ator excelente, um ator/autor. Porém, o diretor acredita que o fato dele ser um ator/autor dificultou inicialmente a aceitação de Miguel ao método de Fátima Toledo. Aïnouz não enxerga o fato de ser um ator/autor um problema, apenas menciona que isso pode ter sido um elemento que dificultou inicialmente a relação do ator com a preparadora. Segundo Toledo, em entrevista para esta pesquisa, o trabalho como João Miguel, foi mais fácil na realização de *Mutum* (2007), quando o ator se entregou mais ao método de trabalho desenvolvido por Toledo (TOLEDO, 2008). Sandra Kogut<sup>213</sup>, que o dirigiu em *Mutum*, afirma que “o que me atraiu no método da Fátima foi o fato de ser um trabalho muito físico, sem análise ou psicologia. Ela tem uma intuição aguçada, busca nas pessoas o que elas têm de mais profundo” (2009)<sup>214</sup>.

Sobre o processo de preparação de atores no cinema, João Miguel alega, em entrevista para esta autora, que por enxergar o cinema como um trabalho coletivo, nesse sentido o trabalho do preparador pode ser visto como um “casamento das linguagens [...] da mesma forma que o fotógrafo pode tá casando com a arte. O ator tá ali fazendo

---

<sup>213</sup> Sandra Kogut (1965) nasceu no Rio de Janeiro, RJ. Dirigiu curtas e o documentário *Um Passaporte Húngaro* (2001), antes de realizar *Mutum* (2007).

<sup>214</sup> Disponível em: < <http://www.studiofatimatoledo.com.br/> >  
Acesso dia 21 de dezembro de 2009.

aquele plano. O diretor tá contando aquela história” (MIGUEL, 2008), e o preparador pode se inserir nesse ‘casamento’, onde todos colaboram. Miguel defende que o cinema é a arte do diretor, mas o ator está lá para colaborar, e é nesse cinema de colaboração e de diálogo que ele diz querer participar. O ator confessa que após a experiência teatral em *O Bispo*, na qual ele diz ter sido uma experiência muito autônoma em que na maior parte do tempo ele mesmo se dirigiu, tendo apenas uma ajuda do diretor Edgard Navarro<sup>215</sup>, ele procurou no cinema esse espaço de exercitar o ser colaborador, sendo também autoral. Por acreditar que “a gente não faz sozinho, a gente precisa do outro” (MIGUEL, 2008), o ator considera o trabalho do preparador no cinema brasileiro contemporâneo uma troca artística. Em *Mutum* como em *O céu de Suely*, e nos demais trabalhos que realizou no cinema, no teatro, e mesmo como palhaço, Miguel procurou seguir o que acredita ser um olhar antropológico ao trabalho do ator: sempre agregando conhecimento com os novos profissionais que teve oportunidade de trabalhar, e sempre também preocupado em fazer suas próprias perguntas com relação ao porquê do seu trabalho como artista. Miguel alega que sempre tem que ter uma espécie de coerência em seus trabalhos, mesmo que isso não seja coerente aos olhos do outro; ele acredita que “tem que ser mais ou menos coerente para você o porquê que você tá fazendo aquele personagem” (MIGUEL, 2008).

#### 3.4. O olhar do diretor: Karim Aïnouz

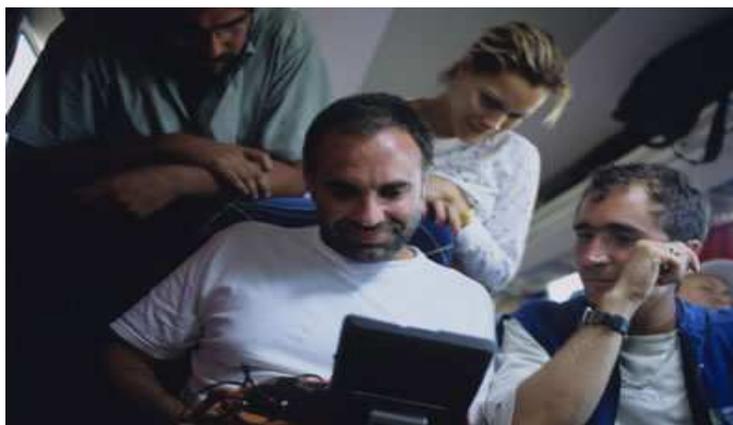


Fig. 53<sup>216</sup>

Karim Aïnouz com Hermila Guedes e João Miguel.

---

<sup>215</sup> Edgard Navarro (1949) cineasta nascido na Bahia. Dirigiu curtas, médias e o longa-metragem *Eu Me Lembro* (2005).

<sup>216</sup> Foto disponível em: < <http://pilulapop.virgula.uol.com.br/ressonancia.php?id=69/> >. Acesso dia 22 de janeiro de 2010.

Karim Aïnouz nasceu em 1966, em Fortaleza, Ceará. Formou-se em Arquitetura pela Universidade de Brasília e em Teoria do Cinema pela Universidade de Nova York. No começo dos anos 1990, trabalhou nos Estados Unidos como assistente de direção e montador de alguns filmes <sup>217</sup>. Como diretor realizou alguns curtas-metragens e documentários<sup>218</sup> que foram exibidos em mais de 50 festivais internacionais, inclusive em Roterdã, Oberhausen, Londres, MoMa (NY), Vancouver, Bogotá e Atlanta. Como artista plástico, suas instalações audiovisuais foram exibidas no Whitney Museum of American Art de Nova York em 1997, e na Bienal de São Paulo em 2004.

Em 2002, estreou como diretor de longa-metragem com *Madame Satã*, que foi selecionado para a Mostra Um Certo Olhar do Festival de Cannes e recebeu mais de 40 prêmios em festivais nacionais e internacionais, entre eles os de melhor filme nos festivais de Chicago (EUA) e de Huelva (Espanha), o prêmio especial do júri e o prêmio de melhor direção de arte no Festival de Cinema Latino-americano de Havana (Cuba), os prêmios de melhor ator e fotografia no Festival de Lima (Peru) e o prêmio especial do júri para o ator Lázaro Ramos na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Em 2004 foi recipiente da prestigiosa bolsa Berliner Künstler Program do Intercâmbio acadêmico Brasil-Alemanha (DAAD). Em 2008 Aïnouz, em parceria com o diretor Sérgio Machado, realizou a série *Alice* para o canal de televisão por assinatura HBO. É co-autor dos roteiros de *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001), *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2003) e *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005). Atualmente prepara seu próximo longa-metragem, *Praia do Futuro*, o qual pretende filmar com atores mais desconhecidos do grande público. *O céu de Suely* é seu segundo longa-metragem.<sup>219</sup>

Já no seu primeiro filme, Aïnouz demonstrou interesse em trabalhar com tipos humanos que se mostram desajustados à realidade social convencional. Primeiro na figura de João Francisco dos Santos (Glória do Goitá, 1900 – Rio de Janeiro, 1976) o transformista pernambucano, mais conhecido como *Madame Satã*, que chocou a sociedade com seu comportamento atrevido, e se tornou uma figura emblemática na vida noturna e marginal do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. Agora, na

---

<sup>217</sup> Filmes que Karim Aïnouz realizou a montagem e a assistência de direção: *Veneno* (1991) de Todd Haynes, *Swoon* (1992) de Tom Kalin (1992), *Os últimos moicanos* (1993) de Michael Apted e *Postcards from America – Letter Home from Vietnam* (1993) de Steve McLean.

<sup>218</sup> Curtas-metragens e documentários dirigidos por Aïnouz: *O preso* (1991), *Seams* (1993), *Paixão nacional* (1994) e *Hic Habitat Felicitas* (1996).

<sup>219</sup> As informações curriculares foram repassadas pela assessoria do Karim Aïnouz via email: BERNARDES, Janaina. Re: *Dados Karim* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[vasconcelosadriana@yahoo.com.br](mailto:vasconcelosadriana@yahoo.com.br)> em 09 de dezembro de 2008.

figura de Hermila/Suely, uma jovem mulher, angustiada com sua situação - em meio a uma sociedade interiorana que privilegia quem se acomoda à realidade inóspita do lugar, abdicando de sonhos pessoais e desejos de partida - Karim pôde investigar no universo feminino a insatisfação de uma mulher perante o que a vida lhe concede e sua necessidade de se agarrar ao desejo imperativo de transformar sua própria realidade.

No cinema de Aïnouz os personagens são intensos e diferenciados. Equalizar personagens interessantes com atuações instigantes é a missão de direção de atores que Karim tem procurado realizar. Segundo entrevista para essa pesquisa, Karim se considerava inexperiente tecnicamente na direção de atores. Em seu primeiro longa-metragem *Madame Satã*, Aïnouz afirma que como não tinha condições orçamentárias de contratar Fátima Toledo para a preparação e percebendo a necessidade de uma atenção maior na direção de atores, o diretor optou por contar com a contribuição do ator Luiz Henrique Nogueira<sup>220</sup>. Nogueira colaborou na seleção de elenco, na preparação dos atores realizada em parceria com Karim, e acompanhou o processo de filmagens do longa-metragem. Sobre a forma de trabalho de direção que privilegia o coletivo, Aïnouz declara

ensaio muito antes. Pego uma câmera de vídeo, sigo os atores, sem dizer se ele tem de ir para um lado ou para outro. Dou liberdade para os corpos se moverem. E tenho a intuição de que a câmera deve estar ali e não acolá, mas sem ter certeza antecipada disso ou de qual a lente para aquela cena. A configuração do set e a equipe te ajuda a descobrir como você filmará aquela situação [...]E isso tudo se torna mágico quando o ator está na situação [...]Não gosto de pensar na montagem. Gosto é de documentar o tempo, a ação do personagem no tempo, documentar a emoção do personagem naquele momento da filmagem. (AÏNOUZ *in* EDUARDO, 2005).

Aïnouz confessa que esse prazer em dar liberdade para os corpos dos atores se moverem em *set* tem origem na sua formação como artista. O diretor se declara um artista mais ligado ao corpo que ao texto, “eu acho que os caras (profissionais) que eu mais gosto de interpretação são os coreógrafos” (2008). E acrescenta que um trabalho de interpretação que lhe interessa muito é o de Pina Bausch<sup>221</sup>. O diretor cita como referências cinematográficas os diretores Fassbinder<sup>222</sup>, que segundo Karim trabalha

---

<sup>220</sup> Luiz Henrique Nogueira(1966) nascido no Rio de Janeiro, RJ. Ator de formação teatral estreou na televisão em 2002 na novela *Sabor de paixão* da Rede Globo. É graduado em Jornalismo.

<sup>221</sup> Pina Bausch( 1940- 2009) coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã nascida em Solinge, Alemanha.

<sup>222</sup> Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) nascido em Bad Wörishofen, Alemanha. Foi ator e diretor de cinema.

muito com a tragédia e uma interpretação mais estilizada, Cassavetes<sup>223</sup>, que trabalha a explosão do ator; e Antonioni<sup>224</sup> e Bresson<sup>225</sup>, que trabalham o “personagem no espaço do tempo, num estado que não precisa ter fala. É a ação física” (2008). Aïnouz cita ainda o cineasta da Malásia Tsai Ming-Liang<sup>226</sup>, que trabalha com a não ação, como exemplo de trabalho de direção de atores que lhe interessa, “ele não filma a ação, ele filma o que acontece depois da ação” (2008). Karim demonstra se interessar por um tipo de cinema em que os planos cinematográficos seguem uma linguagem mais vinculada ao tempo do ator, como confirma a declaração abaixo:

não consigo filmar sem ser na altura do meu olho, porque documentar a emoção do personagem é documentar como me emociono olhando para o mundo. Não gosto de câmera que vem de baixo, que pega o cara olhando para cima. Gosto é do plano-sequência, não no sentido de Chantal Ackerman<sup>227</sup>, paradão, em que você percebe a direção, mas de um plano-sequência que você descobre o formato na hora. O plano-sequência é grávido de emoção pela continuidade no tempo. Por isso é importante filmar em 16mm e não em 35mm. Minha nota musical é o plano-sequência (AÏNOUZ in EDUARDO, 2005).

Aïnouz declara que seu primeiro curta-metragem *Seams* (1993), foi baseado na história da avó dele e as irmãs dela no Ceará, e aborda a questão do feminino dentro de uma sociedade patriarcal. Aïnouz menciona que esse filme foi muito importante como informação que ele teve sobre essa questão da mulher numa sociedade interiorana patriarcal para a realização de *O céu de Suely*. Sobre o processo de realização de *O céu de Suely*, Aïnouz, assim como a atriz Hermila Guedes, acredita que o preparador de atores é uma ferramenta importante para dar um mesmo ‘tom’ aos atores no filme. Karim complementa que, em sua experiência como consultor de roteiro<sup>228</sup> de alguns projetos, ele agora acredita que a primeira pergunta a ser feita a um diretor ou roteirista não é sobre o gênero cinematográfico, é sobre música. Em entrevista para essa pesquisa, Aïnouz diz perguntar

é samba? É *foxtrot* ? É maxixe? É rock ‘n’ roll? É música clássica?[...] é tom. O negócio é tom. [...] o desafio do diretor é como você consegue executar esse tom. Como você consegue enquanto

---

<sup>223</sup> John Nicholas Cassavetes (1929-1989) nascido em Nova Iorque, EUA. Foi ator e cineasta.

<sup>224</sup> Michelangelo Antonioni (1912- 2007) nascido em Ferrara, Itália.

<sup>225</sup> Robert Bresson (1901-1999) nascido em Paris, França.

<sup>226</sup> Tsai Ming-Liang (1957) nascido em Kuching, Malásia.

<sup>227</sup> Chantal Ackerman (1950) é uma cineasta belga.

<sup>228</sup> Aïnouz realiza trabalhos como consultor de roteiros, como o realizado para o Instituto Sundance de cinema fundado pelo ator Robert Redford nos Estados Unidos.

maestro fazer que a tua orquestra toque um samba, e não um samb-rock [...] e todo mundo tem que tocar o samba [...] Equalizar [...] quando falo de equalizar é isso, estabelecer um ‘tom’. E esse ‘tom’ tem que ser estabelecido no roteiro, tem que ser estabelecido na direção de arte, tem que ser estabelecido na interpretação (2008).

Aïnouz crê que é uma das funções do preparador encontrar esse ‘tom’ e prover esse ‘tom’ para o diretor quando estiver dirigindo, conseguir vislumbrar esse ‘tom’. Segundo Karim isso é música. E no Brasil, onde os atores, segundo Karim, possuem registros de interpretações completamente diferentes (o ator do teatro, o da televisão, o ator iniciante no cinema) essa discrepância de formação faz a presença do preparador ser mais interessante. Ao falar sobre sua experiência com a preparadora Fátima Toledo, Aïnouz evidencia o quanto a linguagem cinematográfica exige diferentes registros dos atores acostumados unicamente com a linguagem televisiva nacional.

O cineasta Karim Aïnouz, que trabalhou com Fátima Toledo em *O Céu de Suely* e mais recentemente na minissérie para televisão *Alice* (em parceria com Sérgio Machado), pensa que essa busca tem a ver com a teledramaturgia nacional, e com o modelo de interpretação dos atores de televisão. “A novela é tão distante da verdade que, no cinema, os diretores e espectadores acabam tendo uma avidez por experiências físicas reais”, ele diz. “Por isso, o trabalho da Fátima é importante” (FRAIA, 2009)

Em *O céu de Suely* a participação de Fátima Toledo teve início na definição do *casting* de um elenco basicamente de atores iniciantes na linguagem cinematográfica. Para Aïnouz, num primeiro momento, a relação dos atores e de Toledo era uma “relação de absoluta desconfiança e desafio” (2008), porém o diretor acredita que ao longo do processo foi instalada uma relação de intimidade e confiança entre os atores e a preparadora. Aïnouz acredita que o *casting* e a prova de figurino já são partes fundamentais do processo de preparação de um ator num filme. Por valorizar tanto o trabalho de corpo de um ator num filme, o diretor diz gostar de incorporar a dança nos testes de elenco. Aïnouz diz que gosta de colocar os atores para dançar nos *casting* sempre gravando o teste e com a presença da equipe para observar a reação do ator em meio à equipe, já que Aïnouz afirma que um *set* de filmagem é um local repleto de condições para quebrar o estado de concentração fundamental ao trabalho do ator. O diretor acredita que existe um estado de vibração e sensações no momento que o ator está interpretando que não pode ser quebrado. Aïnouz relata ter vivenciado diversos momentos em *set* em que entre um *take* e outro, a equipe se dispersa e o ator é

prejudicado em seu estado de concentração. Para o diretor “o ator é um ente mágico”(2008) que precisa de um espaço reservado e exclusivo no *set* para não atrapalhar sua concentração. Para Aïnouz, o papel do diretor é dar condições de trabalho para o ator, e isso inclui dar um tratamento adequado a esse ‘ente mágico’, cujo trabalho é “estar com a emoção à flor da pele sempre” (2008). O diretor discorda dos seus colegas de profissão que defendem que um ator deve ter o mesmo tratamento que os demais membros da equipe.

Em *O céu de Suely* essa preocupação em não quebrar o estado de concentração do ator era tão forte, que Karim determinou que os atores deveriam interagir apenas entre si, com a preparadora e a direção. A equipe era proibida de interagir com os atores. Ressalta-se que essa decisão de não permitir que os atores interagissem com os demais membros da equipe era uma forma do diretor forçar os atores a uma imersão total na realidade de seus personagens, não dando vazão a relacionamentos que pudessem tirar o foco do ator. Aïnouz revela, em entrevista a esta autora, acreditar que os atores precisam desse distanciamento que impeça que a equipe perturbe a concentração do ator, e a intimidade entre atores e equipe pode gerar essa perturbação (2008). Em entrevista para esta pesquisa, Hermila confessa que embora não tenha sido agradável, essa condição fez com que os atores se unissem mais (2008). Para Fátima Toledo, também em entrevista para esta pesquisa, essa experiência no longa-metragem de Aïnouz foi, talvez, um pouco excessiva, mas a preparadora acredita ser essa postura de Karim favorável ao processo de criação do ator. A preparadora acrescenta acreditar ser benéfico separar os atores da equipe, inclusive no hotel (2008).

Entretanto, diferentemente do que essa separação entre equipe e atores pode levar a concluir, Aïnouz tem uma preocupação constante em inserir o ator no processo de criação coletiva do filme. Em *O céu de Suely* uma das cenas mais apreciadas pelo diretor e pela atriz Hermila Guedes é justamente uma cena que não existia no roteiro e foi criada nos ensaios no *set* de filmagem, como conta Guedes em entrevista para esta pesquisa. A cena em questão trata-se do momento que antecede a partida da personagem Hermila de Iguatu, e consciente que iria deixar o filho e a avó, a personagem come o macarrão preparado pela avó enquanto lágrimas correm pelo seu rosto.



Fig. 52<sup>229</sup>



Fig. 53



Fig. 54

Cenas da seqüência de Hermila saindo da casa da avó após a discussão em *O céu de Suely*.



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57

Nessa cena descrita na página anterior quase nenhuma frase é dita. Como explanado neste capítulo na seção dedicada à atriz Hermila Guedes, os atores não tiveram acesso ao roteiro e os diálogos foram sendo criados no decorrer das filmagens. Sobre esse processo de trabalho, Aïnouz compreende que uma das maiores lições de sua experiência com a preparadora Fátima Toledo é que “quando o ator sabe a emoção, que ele entende qual é o arco emocional da cena, como ele começa e como ele termina aquela cena – porque é isso que interessa – quando ele entende isso” (2008), o diretor alega que basta sussurrar no ouvido do ator o que tem que ser dito, que o ator não esquece mais, “por que aquele diálogo cabe na emoção que ele acabou de passar.” (2008). Karim entende que ao invés do ator primeiro decorar o diálogo, e depois encontrar a emoção, o ator tem que encontrar a emoção e depois o diálogo: “o diálogo é um detalhe da emoção” (Aïnouz, 2008). Embora tenha consciência que às vezes o diálogo é necessário para explicar fatos ocorridos na história que causam uma ação presente e que precisa ser explicada, o diretor declara que considera a ação muito mais

<sup>229</sup> Figuras 47, 48, 49, 50, 51 e 52: Seqüência de fotogramas retirados do filme *O céu de Suely*.

importante que o texto. “Interpretação pra mim é o corpo no espaço, no tempo” (AÏNOUZ, 2008).

“É muito comum no cinema que o diretor tome decisões que contrariam os desejos do ator” (TARKOVSKI, 1998, p. 171). Tarkovski fez essa afirmação ao narrar um fato ocorrido durante a realização do filme *O espelho* (1975) quando o diretor optou que a atriz, Margarita Terkhobva<sup>230</sup>, não conhecesse o enredo do filme, a fim de que ela fosse surpreendida em cena. Tarkovski demonstra querer com esse procedimento “que a atriz sentisse aqueles momentos exatamente como teria feito em sua vida, sem ter consciência do roteiro” (TARKOVSKI, 1998, p. 171). Refletindo sobre essa consideração de Tarkovski e as afirmações de Aïnouz, se pode encontrar um paralelo de como o elemento surpresa, quando bem trabalhado com os atores, pode ser enriquecedor na proposta narrativa do diretor. Analisando o processo de criação em *O céu de Suely*, onde o elemento surpresa esteve presente, se pode inferir como foi determinante o processo de preparação de atores executado por Fátima Toledo com os atores do filme, em especial com Hermila Guedes para alcançar o resultado almejado pelo diretor. E observando críticas que o longa-metragem recebeu, percebe-se que muito do que foi vislumbrado por Aïnouz foi compreendido no resultado final do filme. O diálogo estabelecido pelo diretor, a preparador e a protagonista do longa-metragem parecem transparecer na película assistida. Segundo Luiz Carlos Merten,

só quero dizer que Suely é um filme que me seduz. Mais é menos. As personagens falam pouco e o essencial nunca é dito. Poucos filmes, brasileiros ou não, exploram tanto a linguagem do corpo. Hermila Guedes vive dançando. No motel, quando banca a p..., depois de rifar o próprio corpo, ela fica travada quando o sujeito pede que dance. Tudo é sutil, delicado e também forte. Um belo filme (MERTEN, 2007).<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> Margarita Terkhobva (1942) nascida em Turinsk, Sverdlovsk region, USSR (Russia).

<sup>231</sup> Disponível em:

< [http://blog.estadao.com.br/blog/merten/?title=ainda\\_o\\_ceu\\_de\\_suely&more=1&c=1&tb=1&pb=1](http://blog.estadao.com.br/blog/merten/?title=ainda_o_ceu_de_suely&more=1&c=1&tb=1&pb=1) >  
Acesso em: 28 de janeiro de 2010.

## Conclusões

“Um filme é um meio curioso ...  
no sentido de que se você tem algo a dizer –  
você realmente pode dizer isso com um filme”  
(Palavras de Antonioni citadas por Ingmar Bergman).<sup>232</sup>

Quando repenso minhas conclusões sobre esta pesquisa, continuo a pensar nas razões que me fizeram escolher *Bicho de sete cabeças* (2000) de Laís Bodansky e *O céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz. A abordagem da loucura e da violência com doentes mentais, em meio aos conflitos entre pai e filho na cidade de São Paulo em *Bicho de sete cabeças*. O olhar feminino e o desejo de partir em meio a uma sociedade interiorana do nordeste brasileiro em *O céu de Suely*. Temáticas tão distintas, porém tratadas de forma profundamente sinceras aticaram meu interesse no entendimento do processo de preparação dos atores no universo cinematográfico brasileiro contemporâneo. Nenhuma dessas razões anteciparia de forma tão clara a felicidade da escolha, na direção do objetivo expresso no título desta dissertação. Duas obras que primam por uma bem sucedida relação de troca artístico-criativa entre o preparador de atores, o ator e o diretor.

Observando o processo de preparação nestes dois filmes pude constatar que a relação entre os três profissionais estudados nesta pesquisa se inicia já na fase em que estão presentes apenas dois destes profissionais. Ou seja, a relação inicia-se na etapa em que o preparador e o diretor conversam e definem diretrizes sobre a trajetória dos personagens nas diferentes cenas, e suas sensações na história do filme. Ou na outra etapa que o diretor tem um primeiro contato com os atores, realizando o *casting* do elenco, quando define quem será o ator a incorporar determinado personagem na história. Ou na etapa em que o preparador e o ator trabalham juntos na busca dos melhores caminhos para encontrar o personagem, sensações e/ou tons a serem desempenhados. A relação de troca artístico-criativa entre esses três profissionais se estabelece em diversos momentos, antes, durante e depois das filmagens. No entanto, pode-se perceber no caso específico dos dois filmes investigados, que em cada etapa, existe uma comunhão específica entre a visão do diretor, do preparador e do ator no como é, verdadeiramente, o personagem e/ou suas sensações ou estados.

---

<sup>232</sup> Trecho retirado da entrevista de Ingmar Bergman. Disponível em:< <http://www.youtube.com/watch?v=bjKxVKXuTVc&feature=Playlist&p=516E01E8C924F678&index=0>>  
Acesso dia 15 de agosto de 2009. Tradução de Adriana Santos de Vasconcelos.

Na observação dessas etapas e visões não enxergo o preparador como um profissional fundamental, sem o qual um filme não possa ser realizado. A História do cinema e grandes obras de grandes diretores e diretoras evidenciam isto. E diferentes declarações evidenciaram ao longo desta pesquisa o quanto a aceitação desse novo profissional no *métier* cinematográfico nacional contemporâneo gera controvérsias. Existe o diretor que não se considera um especialista em dirigir atores e prefere ter um preparador para lhe auxiliar nessa tarefa. Existe o diretor que gosta de dirigir atores sem nenhuma ajuda e acredita que o preparador interfere nessa relação que deve ser apenas entre o ator e o diretor. Existe o diretor que gosta de dirigir atores, mas opta por ter um preparador acompanhando o processo e o auxiliando nessa tarefa. Existe o ator que considera benéfica a presença do preparador no processo de realização de um filme como existe o ator que considera uma intromissão até agressiva ao trabalho de criação do mesmo. Existe o ator e o diretor que nunca trabalharam com preparador, mas têm curiosidade em vivenciar esse processo de trabalho. Existe o ator que já trabalhou com preparador e tem ressalvas à presença ou à ausência desse profissional no cinema. Como podemos constatar não existe nenhuma visão comum à inserção do preparador no cinema nacional contemporâneo. Alguns o enxergam como um intruso, outros como um colaborador, e outros com uma curiosidade pelo ainda desconhecido.

Embora existam depoimentos nesta pesquisa contrários à participação deste novo profissional na realização de um filme, alguns depoimentos e os dois casos investigados deixam evidente como o preparador pode ser enriquecedor. Tanto no processo de construção de um personagem ou sensações e estados interpretativos para um filme, quanto em outras abordagens sobre o trabalho de direção de atores e o trabalho de interpretação no cinema nacional.

Acredito que os filmes *Bicho de sete cabeças* e *O céu de Suely* ilustram em seus processos de realização o diálogo, a troca e/ou o intercâmbio artístico-criativo que se estabeleceu entre o preparador de atores, o diretor e o ator. As parcerias entre esses três profissionais nas duas obras estudadas e o sucesso de público e crítica das mesmas refletem o quanto o trabalho do preparador associado a uma visão comum que o diretor e o ator têm do personagem – ou à base sólida que podem buscar e chegar conjuntamente – pode otimizar o trabalho em cena, e com isso acarretando num resultado facilitador para maior contundência na realização do filme. O ator em *set* estando de posse do seu personagem por inteiro e compreendendo precisamente o desejo do diretor, assim como o mesmo diretor e o preparador entendendo os processos,

anseios e idéias do ator são pilares para o trabalho de criação em cena mais aberto, mais estimulante, mais fértil. Quanto mais bem preparado esteja o ator, mais possibilidades de criar em cena esse ator poderá ter. E quando o preparador consegue como nesses dois filmes investigados constituir um diálogo verdadeiro com o diretor e com o ator, essa possibilidade de criação no *set* – quando apenas o diretor e o ator estarão – se torna mais próxima. Nesse sentido, o trabalho do preparador é de aproximar o ator daquilo que o diretor busca para o personagem. E com essa aproximação, essa ponte, o ator e o diretor se tornam mais municiados para o exercício de criação em cena.

No entanto, esse processo não é uma regra, e nem sempre esse diálogo acontece de forma tão vigorosa como o demonstrado entre Sergio Penna, Rodrigo Santoro e Laís Bodansky, ou entre Penna, Bodansky e Gero Camilo em *Bicho de sete cabeças*. Ou também como o relacionamento intenso apresentado por Fátima Toledo, Hermila Guedes e Karim Aïnouz em *O céu de Suely*, ou mesmo o relacionamento de admiração, mas ainda iniciante, entre Toledo, Aïnouz e João Miguel.

Neste último caso em especial é possível perceber que a tríade de criação ator-diretor-preparador foi amadurecida numa segunda circunstância. Em que estavam presentes apenas dois vértices desse primeiro triângulo. No filme *Mutum* (2007) um novo triângulo foi criado. Nesse novo trabalho a preparadora e o ator já se reconheciam e o relacionamento entre ambos demonstrou-se mais fácil, como lembrou Toledo em entrevista para esta pesquisa (2008). Essa experiência serve para ratificar como o relacionamento artístico-criativo entre esses diferentes profissionais não segue regras ou dogmas formulados, podendo variar de acordo com as conjecturas ou circunstâncias de cada ocasião. Em um determinado momento um vértice desse triângulo de criação pode estar mais aberto a esse relacionamento artístico, em função de uma razão de ordem pessoal ou mesmo de novos elementos que vão surgindo, possibilitando essa alquimia necessária a esse infinito de opções que é a criação artística.

Ponderando sobre as similaridades do relacionamento entre o ator e o diretor no cinema com os relacionamentos pessoais, Pedro Almodóvar declarou “o diretor é tudo para o ator. O ator está desnudo, e o diretor é o único espelho no qual podem olhar. Tenho que ser pai, mãe, psicólogo e amante” (ALMODÓVAR in GRANATO, 2009, p. 51). Com a incorporação do preparador de atores nesse relacionamento, novas formas de entendimento se mostram necessárias e produtivas no estabelecimento desse diálogo ou jogo de espelhos entre esses três profissionais. Desenvolver e solidificar esse diálogo de troca artístico-criativa é um trabalho ainda em construção no cenário cinematográfico

nacional. Trabalho este que exige uma entrega generosa e respeitosa entre os profissionais que se propõem a realizar um trabalho de forma a dialogar com essa nova composição na maneira de dirigir atores no cinema nacional.

Esta pesquisa nos lembra que nem todos os diretores se adaptam à presença deste novo profissional. E diretores que optam pela presença deste profissional, pela primeira vez ou com dúvidas, precisam ter consciência que essa escolha do preparador é algo que merece muita atenção e cuidado. Isso pode ajudar contra arrependimentos posteriores causados por uma metodologia e/ou um profissional em desarmonia com o que se deseja da interpretação para seu filme. É preciso que o diretor converse bastante com o preparador para sentir se existe uma sintonia entre ambos, para poder buscar uma segunda sintonia: sobre como deve ser conduzida essa preparação. É necessário que o diretor seja realista sobre o que espera do preparador e dos atores. O diretor precisa se perguntar: Qual é o tipo de ator que vai ter no filme? Qual é o tipo de interpretação que ele deseja do ator? Como é o acompanhamento da preparação que ele pretende fazer? Como é a participação no acompanhamento na fase da preparação que o preparador quer que o diretor tenha? A preparação ou acompanhamento continuam no processo de filmagens? Como? Durante toda a duração das filmagens? Enfim, o diretor precisa ser crítico e auto-crítico sobre seu real envolvimento no processo de preparação e sua relação com o quê o preparador propõe. Inclusive pensando como é a pessoa do preparador. E o diretor precisa ter em mente como deseja o tom das interpretações. Refiro-me a tom, porque isso é uma das coisas que o preparador ajuda encontrar, o tom dos personagens. Isso por sua vez ajuda a evitar tons disformes no filme, em que um ator atua num tom enquanto outros atores atuam num tom diferenciado, sem uma linha harmoniosa de interpretação. Sobre o ator de cinema e o tom de interpretação, o diretor russo Andrei Tarkovski afirma

expressividade original e única – eis o atributo essencial do ator de cinema, pois nada menos que isso pode tornar-se contagiante na tela ou expressar a verdade. Para levar o ator ao necessário estado de espírito, é preciso que o diretor compreenda os processos mentais do personagem. Não existe outra maneira de encontrar o tom exato para a representação do papel [...] é claro que diferentes atores devem ser tratados de forma diferente [...] A idéia que faço do autêntico ator de cinema é a de alguém capaz de aceitar as regras do jogo que lhe são apresentadas, quaisquer que sejam elas, e que o façam com desembaraço e naturalidade, sem esforço aparente, que sejam espontâneos em suas reações a qualquer situação improvisada. Não me interessa trabalhar com nenhum outro tipo de ator, pois ele jamais

será capaz de representar nada, a não ser lugares-comuns mais ou menos simplificados (TARKOVSKI, 1998, pp. 172-173).



Fig. 58<sup>233</sup>  
Berta Zemel e Mallú Moraes em *Senhoras*.

Em minha recente experiência de direção, no meu segundo curta-metragem *Senhoras* (2010), realizada paralelamente a esta pesquisa, não tive a presença de um preparador. Entretanto, encontrei momentos nos quais a ausência de um profissional que me auxiliasse na tarefa de preparação dos atores do filme foi sentida e sua presença mostrou-se necessária. Com base nesta recente experiência, além desta investigação de Mestrado, posso inferir que um preparador é um novo profissional que se mostra de clara importância na realização de um filme; em especial um longa-metragem no qual o diretor precisa assumir diferentes responsabilidades (ou aumentá-las, acumulando a função de produtor executivo) e manter um olhar atento sobre cada compartimento de realização do filme. Assim como o diretor de fotografia, o diretor de arte, o assistente de direção, o figurinista, o operador de foco, entre outros exemplos de profissionais do *métier* cinematográfico, o preparador de atores é um profissional que contribui para o trabalho de direção de um filme. Observo o trabalho do preparador de atores como um interlocutor atuante entre o ator e o diretor. E acredito que o ator vai chegar mais bem preparado no *set* tendo auxílio do preparador na construção e entendimento do personagem, o que vai otimizar as filmagens e favorecer o resultado final do filme.

Refletindo sobre as considerações de Tarkovski e sobre os processos de preparação de atores vivenciados em *Bicho de sete cabeças*, *O céu de Suely* e minha própria experiência em *Senhoras*, vejo como a confiança no profissional que está realizando com você aquele trabalho é um elemento imprescindível. Tanto para a

---

<sup>233</sup> Foto de autoria de Cláudio Moraes. Acervo pessoal: Adriana Santos de Vasconcelos.

edificação de um relacionamento que prima pelo diálogo artístico-criativo, quanto para linguagens artísticas que se definem poeticamente por um coletivo. A participação ou ausência de um preparador no processo de direção de atores num filme é uma escolha que cabe a cada diretor, tendo em mente todos os prós e todos os contras. Contudo, no momento em que se opta pela presença desse profissional é o ator que precisará saber se entregar ao processo de trabalho do mesmo, acreditando que essa é a ponte entre ele e o diretor. Essa ponte ou aproximação é onde o diálogo já começa a ser estabelecido entre esses três profissionais desde os primeiros encontros, à dois ou à três ou com toda equipe. É um caminho de criação conjunta que será aprimorada no *set* de filmagem. A confiança, a entrega e a cumplicidade podem ser vitais à gênese de uma verdadeira relação de troca artístico-criativa no cinema ou em qualquer outra arte que é baseada no trabalho de colaboração coletiva. Como evidenciado nesta pesquisa, o cinema é uma arte coletiva que continua expandindo sua inclusão. Doar-se genuinamente ao processo de criação artística cinematográfica é uma forma de contribuir e reafirmar esse abarcamento, no qual cada profissional se torna ponte e conexão de um resultado artístico criado e consolidado por todos.

---

## **Bibliografia:**

### **Livros e artigos acadêmicos**

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho, revisão de trad. Monica Stahel (São Paulo: Martins Fonte, 1999)
- ASSIS, Wagner de. *Reginaldo Faria: o solo de um inquieto* (São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo: Cultura-Fundação Padre Anchieta, 2004)
- AVELLAR, José Carlos. *Imagem e som, imagem e ação, imaginação* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982)
- BAZIN, André. *Orson Welles*. Trad. André Telles (Rio de Janeiro: Zahar, 2005)
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979)
- \_\_\_\_\_. *O que é cinema*. (São Paulo: Nova Cultural Editora Brasiliense, 1985)
- BJORKMAN, Stig. *O cinema segundo Bergman*. Trad. Lia Zats (Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977)
- BOLESZAVSKI, Richard. *A arte do ator*. Trad. J. Guinsburg (São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992)
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso (São Paulo: Companhia das letras, 1990)
- CARVALHO, Tânia. *Paulo José: memórias substantivas* (São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo e Cultura-Fundação Padre Anchieta, 2004)
- CALVO, Gil H. *La mujer cuarteada* (Barcelona: Anagrama, 1991)
- CHANDER, Charlotte. *Eu, Fellini*. Trad. Reinaldo Guarany (Rio de Janeiro: Record, 1995)
- CORRÊIA, Ana Paula Barbosa. “Vôo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências especializada” Dissertação de Mestrado defendida na Universidade de São Paulo em 1995.
- CURCIO, Armando. *Enciclopédia del teatro e del cinema* (Roma, Ed. Cult, 1949)
- D’ÁVILA, Roberto. *Os cineastas: conversas com Roberto D’Ávila* (Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002)
- DAVIS, Bette. *O caminho da glória*. Trad. Stella Martins Paredes (Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1946)

- ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. Organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra (São Paulo: Martins Fontes, 1996)
- GONZAGA, Adhemar e GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 anos de cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966)
- HALL, Stuart. “Quem precisa de identidade?” In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais* (Petrópolis: Editora Vozes, 2000)
- HENRIQUE, Klecius. *José Dumont: do cordel às telas de cinema inquieto* (São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo e Cultura-Fundação Padre Anchieta, 2005)
- HORMIGÓN, Juan Antonio(Org.). *MEYERHOLD: Textos teóricos* . Traducción de J. Delgado, R. Vicente, V. Cazcarra, J.L. Bello y José Fernández (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1992)
- KUSNET, Eugênio. *Ator e Método* (Rio de Janeiro: Editora MEC-SNT, 1975)
- \_\_\_\_\_, *Iniciação à Arte Dramática* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1968)
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do mundo* (Rio de Janeiro: Rocco, 1999)
- LUNA, Ianni B. *O estupro e a 'norma' de gênero no cinema* (Brasília: Universidade de Brasília/Departamento de História/Programa de Pós-Graduação/Mestrado, 2006)
- LUSVARGHI, Luiza C. “O realismo como estratégia e fator de identidade no cinema contemporâneo”. UFG, Facomb, V.11, n.2, (Goiânia: jul./dez.2008)
- MEICHES, Mauro e FERNANDES, Silvia. *Sobre o Trabalho do Ator* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988)
- MONTORO, Tânia & Caldas, Ricardo (Orgs). *De olho na imagem* (Brasília: Fundação Astrojildo Pereira/Editorial Abaré, 2006)
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. (Lisboa/Portugal: Relógio D'água, 1959)
- \_\_\_\_\_. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Trad. Lês Stars (Rio de Janeiro: José Olympio, 1989)
- OLIVIER, Laurence. *Ser Ator*. Trad. Beth Viera (Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1987)
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (São Paulo: Perspectiva, 1999)
- PETTIGREW, Damien. *Eu sou um grande mentiroso / Federico Fellini; entrevista a Damien Pettigrew*. Trad. Fernanda Borges & Roberto Paulino (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995)

PUDOVKIN, Vsevolod. *O ator no cinema*. Trad. Wilma Lucchesi (Rio de Janeiro: Editora Casa do Estudante, 1956)

RIBEIRO, Walmeri K. “À procura da essência do ator: um estudo sobre a preparação do ator para a cena cinematográfica” Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Estadual de Campinas em 2005.

\_\_\_\_\_. “O Ator-criador no cinema brasileiro contemporâneo”. In: MARTINS, Moisés de Lemos & PINTO, Manuel (Orgs). *Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação* (Braga/Portugal: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade - Universidade do Minho, 2008)

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*. Trad. Yan Michalski (Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1980).

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Trad. Edgard de Assis Carvalho, Marisa Perassi Bosco (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004)

STANISLAVSKI, Konstantin Sergejevich. *A Construção da Personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima (Rio de Janeiro: Ed. Civilização, 1970)

\_\_\_\_\_. *A Criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima (Rio de Janeiro: Ed. Civilização, 1972)

\_\_\_\_\_. *A Preparação do Ator*. Trad. Pontes de Paula Lima (Rio de Janeiro: Ed. Civilização, 1984)

TARKOVSKI, Andrei. *Tarkovski - Esculpir o Tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo (São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998)

VIEIRA, Priscila P. “Reflexões sobre A História da Loucura de Michel Foucault”. *Revista Aulas*, N. 3 (dezembro 2006/março 2007)

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. Trad. Paulo Cezar Castanheira (São Paulo: Boitempo Editorial, 2003)

### **Periódicos e revistas:**

ABDALLAH, Ariane. “Cinema, suor e lágrimas”. *Revista Trip*, n° 76, pp. 16 a 22, maio de 2008.

BUTCHER, Pedro. “Filme denuncia como o Brasil trata a loucura”. *O Globo*, Caderno 2, p. 2, 11 de outubro de 2000.

COUTO, José Geraldo. “Rodrigo Santoro mergulha na loucura”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.6, 26 de outubro de 2000.

DAEHN, Ricardo. “O afinador de emoções”. *Correio braziliense*, Capa Caderno C, p.1, 29 de março de 2009.

GRANATO, Alice. “Venga hombre”. *Revista Serafina Folha de São Paulo*, pp. 46-53, setembro de 2009.

GIANNINI, Alessandro. “Ponto final”. *Revista Set*, p.82, março de 2008.

GUERRA, Flávia. “Preparador de elenco ou ‘dentista de leão’”. *O estado de São Paulo*, Caderno 2, p.1, 14 de março de 2008.

MAGGIO, Sérgio. “O método Belmonte”. *Correio braziliense*, Caderno diversão & arte, p.10, 30 de agosto de 2009.

MERTEN, Luiz Carlos. “O grande filme brasileiro para início do milênio”. *O estado de São Paulo*, Caderno 2, p.3, 22 de junho de 2001.

\_\_\_\_\_. “Ovação do público consagra ‘BICHO de 7 cabeças’”. *O estado de São Paulo*, Caderno 2, p.12, 28 de novembro de 2000.

OLIVEIRA, Cinthya. “Afinador de atores”. *O tempo*, OLIVEIRA, Cinthya. “Afinador de atores”. *O tempo*, Capa Caderno C, p. 1, 19 de setembro de 2005.

### **Documentos eletrônicos consultados:**

Páginas na internet:

SEM AUTOR. “BATE-PAPO UOL com Fátima Toledo”. *Uol*. 2009.

Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u565882.shtml> >.

Acesso dia 07 de julho de 2009.

EDUARDO, Cleber. “Entrevista com o cineasta brasileiro Karim Ainouz”. *Época online*. 2005.

Disponível em: < <http://revistaepoca.Globo.com/Epoca/0,6993,EPT965831-1655,00.html> >. Acesso dia 28 de janeiro de 2009.

SEM AUTOR. ENTREVISTA ELDORADO FM. “Prime Time entrevista Fátima Toledo, preparadora de elenco de Tropa de Elite”. São Paulo, Eldorado, 07 de dezembro de 2008. Programa de rádio.

Disponível em: <<http://busca.territorioeldorado.limao.com.br/fsearch/busca.action?pt=fatima%20toledo&nb=buscaEldorado&h=5> >

Acesso dia 31 de janeiro de 2010.

FRAIA, Emilio. “Waterloo, mas com bexigas”. *Blogspot*. 2009.

Disponível em: < <http://emiliofraia.blogspot.com/2009/01/hora-da-verdade.html> >

Acesso dia 28 de janeiro de 2010.

KLISYS, Paloma. “Quem foi que disse que só se morre uma vez?”. *Overmundo*. 2008.

Disponível em: < <http://www.overmundo.com.br/overblog/quem-foi-que-disse-que-so-se-morre-uma-vez/>>. Acesso dia 17 de julho de 2009.

MERTEN, Luiz Carlos. “Ainda o céu de Suely”. *Blog estadão*. 2007.

[http://blog.estadao.com.br/blog/merten/?title=ainda o ceu de suely&more=1&c=1&tb=1&pb=1](http://blog.estadao.com.br/blog/merten/?title=ainda+o+ceu+de+suely&more=1&c=1&tb=1&pb=1) >. Acesso dia 28 de janeiro de 2010.

MERTEN, Luiz Carlos. “O Antonioni do sertão”. *Blog estadão*. 2006.

< <http://blog.estadao.com.br/blog/merten/?s=O+CEU+DE+SUELY> >.

Acesso dia 28 de janeiro de 2010.

MORISAWA, Mariane. “Ela constrói atores”. *Isto é gente*. 2002.

Disponível em: < [http://74.125.113.132/search?q=cache:0\\_N4ikj-5DwJ:www.terra.com.br/istoegente/163/reportagens/fatima\\_toledo.htm+isto+e+gente+fatima+toledo&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a](http://74.125.113.132/search?q=cache:0_N4ikj-5DwJ:www.terra.com.br/istoegente/163/reportagens/fatima_toledo.htm+isto+e+gente+fatima+toledo&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a) >

Acesso dia 26 de agosto de 2009.

NEVES, Lucas. “Leia integra de entrevista com Fernanda Montenegro”. *Folha online*. 2009.

Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u565882.shtml/> >.

Acesso dia 17 de maio de 2009.

SEM AUTOR. PORTAL SESCSP. “Espetáculo *Gotham SP* traça delicado painel da metrópole”. *Eonline*, 2004.

Disponível em: < <http://sescsp.net/sesc/revistas/subindex.cfm?paramend=1&IDCategoria=3423>>

Acesso dia 14 de fevereiro de 2010.

PRADO, Miguel Arcanjo. “Morre escritor Austregésilo Carrano, que inspirou filme ‘Bicho de sete cabeças’”. *Folha online*, 2008.

Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u406211.shtml/> >.

Acesso dia 12 de janeiro de 2010.

SILVEIRA, Renato. “O Céu de Suely: curta "Rifa-me" e making of estão nos extras”. *Cinema em cena*. 2007.

Disponível em: < [http://www.cinemaemcena.com.br/Coluna\\_Detalhe.aspx?ID\\_COLUNA=128](http://www.cinemaemcena.com.br/Coluna_Detalhe.aspx?ID_COLUNA=128) >.

Acesso dia 27 de janeiro de 2010.

Sites da internet:

< <http://www.adorocinema.com/> >;

< <http://www.BICHODEsetecabecas.com.br/> >;

< <http://blog.estadao.com.br/> >;

< <http://www.cinemaemcena.com.br/ceudesuely/blog.asp/> >;

< <http://www.fac.unb.br/site/> >;

< <http://www.folha.com.br/> >;

< <http://www.imdb.com/> >;

< <http://www.oceudesuely.com.br/> >;

< <http://www.studiofatimatoledo.com.br/> >;

< <http://www.unb.br/> >;

< <http://www.uol.com.br/> >;

< <http://www.webcine.com.br/> >;

### **Entrevistas realizadas pela autora**

AÏNOUZ, Karim. Rua Oscar Freire, São Paulo (SP). 24 de outubro de 2008.

Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

ARAÚJO, Inácio. Espaço Unibanco, Rua Augusta, São Paulo (SP). 24 de outubro de 2008. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

ASSIS, Wolney. Estúdio 7, Bela Vista, São Paulo (SP). 28 de outubro de 2008.

Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

BARRETO, Bruno. Espaço Unibanco, Rua Augusta, São Paulo (SP). 23 de outubro de 2008. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

BODANSKY, Laís. Bar Antiquário, Brasília (DF), 02 de novembro de 2008. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

CAMILO, Gero. Faculdade Dulcina de Moraes, Brasília (DF). 06 de novembro de 2009. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

CORVELONI, Sandra. Hotel Nacional, Brasília (DF). 22 de novembro de 2008. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

ESTEVES, João Antonio de Lima. Brasília (DF) 17 de dezembro de 2009. Entrevista não publicada, por telefone, concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

FLOR, Maria. Hotel Nacional, Brasília (DF). 23 de novembro de 2008. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

GUEDES, Hermila. Condomínio Barra leme, Rio de Janeiro (RJ). 19 de setembro de 2008. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

MACHADO, Sérgio. Hotel Nacional, Brasília (DF). 21 de novembro de 2008. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

MELLO, Selton. Academia de Tênis, Brasília (DF). 08 de novembro de 2008. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

MIGUEL, João. Café Santo Graal, São Paulo (SP). 17 de outubro de 2008. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

PENNA, Sérgio. Shopping Frei Caneca, São Paulo (SP). 28 de outubro de 2008. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

SANTORO, Rodrigo. Alto Leblon, Rio de Janeiro (RJ). 23 de setembro de 2008. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

TOLEDO, Fátima. Studio Fátima Toledo, Rua Bagé nº 194, Vila Mariana, São Paulo (SP). 21 de outubro de 2008. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

ZEMEL, Berta. Estúdio 7, Bela Vista, São Paulo (SP). 28 de outubro de 2008. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

## **Anexo I- Lista de filmes citados**

*A CASA DE ALICE*. Produção: Superfilmes. Direção: Chico Teixeira. Brasil, 2007, 35 mm, 92min, som dolby digital, cor.

*A CIDADE DAS MULHRES (La città delle donne)*. Produção: Gaumont. Direção: Federico Fellini. Itália/ França, 1980, 35 mm, 139min, som mono, cor.

*A DOCE VIDA (La dolce vita.)*. Produção: Riama Film. Direção: Federico Fellini. Itália/ França, 1960, 35 mm, 174min, som mono, p&b.

*A ESTRADA (La strada)*. Produção: Ponti-De Laurentiis Cinematografica. Direção: Federico Fellini. Itália, 1954, 35 mm, 108min, som mono, p&b.

*A HORA DO LOBO (Vargtimmen)*. Produção: Svensk Filmindustri (SF). Direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1968, 35 mm, 90min, som mono, p&b.

*ABRIL DESPEDAÇADO*. Produção: Video Filmes. Direção: Walter Salles. Brasil/França/Suíça, 2001, 35 mm, 105min, som dolby digital, cor.

*AS AMOROSAS*. Produção: Columbia Pictures do Brasil. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil, 1968, 35 mm, 100min, som mono, p&b.

*AS MELHORES COISAS DO MUNDO*. Produção: Warner Bros. Direção: Laís Bodanzky. Brasil, 2010, 35 mm, 103 min, som dolby digital, cor.

*AS NOITES DE CABÍRIA (Le Notti di Cabiria)*. Produção: Dino de Laurentiis Cinematográfica. Direção: Federico Fellini. Itália/ França/ Alemanha, 1957, 35 mm, 110min, som mono, cor.

*BICHO DE SETE CABEÇAS*. Produção: Buriti Filmes/Dezenove Som e Imagem/Gullane Filmes/Fabrica Cinema. Direção: Laís Bodanzky. Brasil, 2000, 35 mm, 74 min, som dolby digital, cor.

*BRINCANDO NOS CAMPOS DO SENHOR (At Play in the Fields of the Lord)*. Produção: MSA Universal. Direção: Hector Babenco, EUA, 1991, 35mm, 189 min, som dolby SR, cor.

*CÃO SEM DONO (2007)*. Produção: Clube Silêncio/Drama Filmes. Direção: Beto Brant e Renato Ciasca. Brasil, 2007, 35 mm, 82 min, som dolby digital, cor.

*CARANDIRU*. Produção: HB Filmes/Globo Filmes. Direção: Hector Babenco. Brasil/Argentina, 2003, 35 mm, 145 min, som dolby digital, cor.

*CARTÃO VERMELHO*. Produção: Buriti Filmes. Direção: Laís Bodansky. Brasil, 35 mm, cor. (1994)

*CENTRAL DO BRASIL*. Produção: Videofilmes. Direção: Walter Salles. Brasil, 1998, 35 mm, 111 min, som dolby digital, cor.

*CHEGA DE SAUDADE*. Produção: Gullane Filmes. Direção: Laís Bodansky. Brasil, 2007, 35mm, 95 min, som dolby digital, cor.

*CIDADE BAIXA*. Produção Video Filmes. Direção: Sérgio Machado. Brasil, 2005, 35 mm, som dolby digital, cor.

*CIDADE DE DEUS*. Produção: O2Filmes/Videofilmes. Direção: Fernando Meirelles Kátia Lund (co-diretora). Brasil/França, 2002, 35 mm, 130 min, som dolby digital, cor.

*CIDADÃO KANE (Citizen Kane)*. Produção: Mercury Productions, Direção: Orson Welles. EUA, 1941, 35 mm, som mono, 119 min, p&b.

*CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS*. Produção Dezenove Filmes. Direção: Marcelo Gomes. Brasil, 2005, 35 mm, som dolby digital, cor.

*DANÇANDO NO ESCURO (Dancer in the dark)*. Produção: Zentropa Entertainments. Direção: Lars Von Trier. Dinamarca/ Itália/ Suécia/Finlândia/ Alemanha/Reino Unido/Holanda/França/Noruega/Islandia/EUA, 2000, 35 mm, 140min, som dolby digital, cor.

*DOGVILLE (Dogville)*. Produção: Zentropa Entertainments. Direção: Lars Von Trier. Dinamarca/Suécia/Finlândia/ Alemanha/Reino Unido/Holanda/França/Noruega, 2003, 35 mm, 178min, som dolby digital, cor.

*ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA (Blindness)*. Produção: Téléfilm Canada/ O2 Filmes/ Fox Filmes do Brasil. Direção: Fernando Meirelles. Canada/Brasil/Japão, 2008, 35 mm, 121min, som dolby digital, cor.

*ESTÔMAGO*. Produção: Zencrane Filmes. Direção: Marcos Jorge. Brasil, 2007, 35 mm, 113 min, som dolby digital, cor.

*FELIZ NATAL (2008)*. Produção: Bananeira Filmes. Direção: Selton Mello. Brasil, 2008, 35 mm, 100 min, som dolby digital, cor.

*FITZCARRALDO (Fitzcarraldo)*. Produção: Filmverlag der Autoren. Direção: Werner Herzog. Peru/Alemanha, 1982, 35 mm,158min, som mono, cor.

*GABRIELA, CRAVO E CANELA*. Produção: Sultana. Direção: Bruno Barreto. Brasil, 1983, 35 mm, 99min, som mono, cor.

*GINGER E FRED (Ginger & Fred)*. Produção: France 3 Cinéma. Direção: Federico Fellini. Itália/ França/ Alemanha, 1986, 35 mm,125min, som mono, cor.

*GIULIETTA DOS ESPÍRITOS (Giulietta degli spirit)*. Produção: Rizzoli Film. Direção: Federico Fellini. Itália/ França, 1965, 35 mm,137min, som mono, cor.

*LINHA DE PASSE*. Produção: Videofilmes Produções Artísticas Ltda./Double Helix Entertainment/Media Rights Capital/Pathé Pictures International. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Brasil, 2008, 35 mm, 108 min, som dolby digital, cor.

*LULA, O FILHO DO BRASIL*. Produção: LCBarreto. Direção: Fábio Barreto. Brasil, 2009, 35 mm, som dolby digital, cor.

*MADAME SATÃ*. Produção: VideoFilmes. Direção: Karim Aïnouz. Brasil/França, 2002, 35mm, 105 min, som dolby digital, cor.

*MEMÓRIAS PÓSTUMAS*. Produção: Cinemate Material Cinematográfico. Direção: André Klotzel. Brasil, 2001, 35 mm, 101min, som dolby digital, cor.

*MEU MELHOR INIMIGO (Mein Liebster Feind)*. Produção: Arte/British Broadcasting Corporation (BBC). Direção: Werner Herzog. ReinoUnido/Alemanha/Finlândia/EUA, 1999, 35 mm, 95min, som dolby, cor/p&b.

*MUTUM*. Produção: Ravina Filmes. Direção: Sandra Kogut. Brasil/França, 2007, 35 mm, 95 min, som dolby, cor.

*NÃO POR ACASO*. Produção: Buena Onda/Fox Filmes do Brasil/Globo Filmes/O2 Filmes. Direção: Philippe Barcinski. Brasil, 2007, 35 mm, 90 min, som, dolby digital, cor.

*O CÉU DE SUELY*. Produção: Videofilmes/ Celluid Dreams/ Shotgun Pictures, Direção: Karim Aïnouz. Brasil/ França/ Alemanha/ Portugal, 2006, 35 mm, 88 min, som dolby digital, cor.

*O ESPELHO*. Produção: Mosfilm Unit 4. Direção: Andrei Tarkovsky. Andrei Tarkovsky. União Soviética, 1975, 35 mm, 108 min, som mono, p&b.

*O SÉTIMO SELO (Det Sjunde insegllet)*. Produção: Svensk Filmindustri (SF). Direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1957, 35 mm, 96min, som mono, p&b.

*PERSONA (Persona)*. Produção: Svensk Filmindustri (SF). Direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1966, 35 mm, 85min, som mono, p&b.

*PIXOTE: A LEI DO MAIS FORTE*. Produção: Embrafilme/HBFilmes. Direção: Hector Babenco. Brasil, 1981, 35 mm, 128min, som mono, cor.

*QUINCAS BERRO D'ÁGUA*. Produção: Video Filmes. Direção: Sérgio Machado. Brasil, 2010, 35mm, som dolby digital, cor.

*RIFA-ME*. Produção: Cinema Inflamável. Direção: Karim Aïnouz. Brasil, 2000, 35mm, 27min, som dolby, cor.

*SARGENTO GETÚLIO*. Produção: Blimp filmes. Direção: Hermanno Penna. Brasil, 198335 mm, 85min, Som, cor.

*SENHORAS*. Produção: Thor Filmes. Direção: Adriana Vasconcelos. Brasil, 2010, 35mm, 10min30seg, som dolby digital, cor.

*SOBERBA ( The Magnificent Ambersons)*. Produção: Mercury Productions, Direção: Orson Welles. EUA, 1942, som mono, b&p, 35 mm, 149 min.

*SÓ SOFIA*. Produção: Thor Filmes. Direção: Adriana Vasconcelos. Brasil, 2004, 16 mm, 08 min, som mono, p&b.

*TODAS AS MULHERES DO MUNDO*. Produção: D.O. Producoes Cinematograficas. Direção: Domingos de Oliveira. Brasil, 1967, 35 mm, 86min, som mono, cor/p&b.

*8½. (8½)*. Produção: Cinecittà Studios. Direção: Federico Fellini, Itália/França, 1963, 35 mm, 138min, som mono, p&b.

*TODO MUNDO TEM PROBLEMAS SEXUAIS*. Produção: Teatro Ilustre. Direção: Domingos de Oliveira. Brasil, 2008, digital, 80 min, som, cor.

*TROPA DE ELITE*. Produção: Zazen Produções. Direção: José Padilha. Brasil, 2007, 35mm, 115 min, som dolby digital, cor.

*ÚLTIMA PARADA 174*. Produção: Globo Filmes Direção: Bruno Barreto. Brasil, 2008, 35 mm, som dolby digital, cor.

*UM ESTRANHO NO NINHO (One Flew Over the Cuckoo's Nest)*. Produção: Fantasy Films, Direção: Milos Forman. EUA, 1975, som mono, cor, 35 mm, 133 min.

## **Anexo II- Breve explicação sobre o processo de produção de um filme.**

O processo de produção cinematográfica inicia-se no desenvolvimento do argumento que é onde a idéia original de um filme ganha texto, que será desenvolvido pelo roteirista. O roteiro se faz na criação de todas as seqüências do filmes, com diálogos desenvolvidos e referências históricas e descritivas dos personagens e locações.

Segue dois exemplos de cenas descritas em roteiros de diferentes filmes; a primeira cena é do roteiro do filme *O céu de Suely* (2006), um dos filmes estudados nessa pesquisa; a segunda cena é do roteiro do filme *Rocco e seus irmãos* (1960)<sup>234</sup>:

### **PRIMEIRO EXEMPLO - ROTEIRO:**

#### ***O céu de Suely* (2006)**

SEQUENCIA 41. INT. QUARTO DE ROSÁRIO – NOITE

Silêncio.

Quarto escuro, iluminado pela luz que vem da sala. Suely está deitada na cama da vó, só de caldinho e camiseta – Rosário, abraçada nela por trás, com roupas simples.

Suely está quase dormindo. Rosário está de olhos bem abertos, colados na nuca da neta. As duas falam devagar, quase dormindo – olhos fechando:

ROSÁRIO

Vou construir um quartinho pra você ali na área.

( pausa) Pra você e pro menino.

SUELY

(seca, cansada) Precisa não, minha vó. Não voltei pra morar em quartinho, não...

ROSÁRIO

E vai viver de quê, Suely?

SUELY

Sei não. Como der...

As duas mulheres de olhos fechados – abraçadas. Um silêncio bom. Respirações profundas. Tempo.

SUELY

(fecha os olhos) Esquece Ítalo, vó.

(pausa longa) Tô pedindo...

---

<sup>234</sup> *ROCCO E SEUS IRMÃOS* (*Rocco e i suoi fratelli*). Produção: Titanus, Les Films Marceau. Direção: Luchino Visconti. Itália/ França, 1960, 35mm, 177min, som mono, p&b.

ROSÁRIO  
Esqueço sim.

CORTA

**SEGUNDO EXEMPLO - ROTEIRO:**

***Rocco e seus irmãos (1960)***

SEQUENCIA 56. VISTA PANORÂMICA DE UMA CIDADE PROVINCIANA. EXTERIOR. QUARTEL. DIA.

Da entrada principal de um quartel, soldados de folga saem aos grupos. Passam diante do oficial de dia e do sargento de inspeção, os quais observam cuidadosamente seu uniforme. Alguns são obrigados a voltar. Entre os que saem encontra-se Rocco, o qual, logo que se encontra do lado de fora do quartel, tira uma carta do bolso e caminha lentamente enquanto lê. Outros soldados passam por ele na calçada.

VOZ DE ROSÁRIA (f/c):...*se não pudemos te escrever antes a razão é que houve muito trabalho porque finalmente nos deram a casa...*

CORTA

Antes de virar filme um roteiro passa por diversos tratamentos, nos quais a história vai ganhando configurações mais específicas. Finalizado o roteiro, o diretor e/ou produtor executivo que adquiriu os direitos sobre aquele roteiro se juntam a uma empresa produtora e começam a trabalhar na concepção do projeto do filme. Neste momento eles fecham o orçamento do projeto, que normalmente sofre ajustes e reajustes ao longo do processo. Com base nesse orçamento inicial a empresa produtora começa a buscar formas de captar recursos e encontrar parceiros e apoios para a realização do filme. Para isso eles detalham todo o processo de produção, e elaboram o plano de filmagem. Plano de filmagem é a definição das diretrizes da produção, com especificações das tarefas, prazos, valores, definições dos responsáveis por cada etapa (pré-produção, produção, produção, filmagem, montagem, edição, edição de som, mixagem, finalização e concepção da cópia final do filme), escolha das locações, cronograma de filmagem, escolha da equipe técnica principal (diretor de fotografia, diretor de arte/cenógrafo, diretor de produção, técnico de som, produtor comercial,

assistente de direção, produtor de casting<sup>235</sup>), neste momento inicia-se a escolha do elenco principal.

Após a captação de recursos é iniciado o processo de pré-produção, no qual serão definidas datas e iniciado o processo de contratação dos demais profissionais da equipe (entre os quais; assistentes de produção/arte/som/fotografia/câmera, figurinista, maquiador, maquinistas, produtor de set 'platô', produtor de arte, contra regra, motoristas), autorizações administrativas, alimentação para equipe, locadoras de equipamentos técnicos, fornecedores, compra de material técnico e sensível<sup>236</sup>. Nessa etapa são realizados os testes de *casting* e definido todo o elenco do filme. Esta etapa é fundamento para o ator.

O processo de seleção de um filme inicia-se com a pesquisa por parte do diretor e produtor de *casting* dos atores que se encaixam no perfil dos personagens. É bastante comum o diretor já ter pré-definido alguns atores conhecidos apenas pelo roteiro. No entanto mesmo atores pré-selecionados muitas vezes se submetem a testes. Após a seleção do elenco iniciam-se encontros ocasionais entre o diretor e o ator (atriz) para conversas sobre a história e a composição do personagem. No período de produção do filme iniciam-se os ensaios ou a preparação de atores, dependendo da escolha do diretor. Esse período normalmente acontece em torno de um ou dois meses antes do período de filmagem. Em seguida iniciam-se as filmagens. Finalizadas as filmagens os atores apenas voltaram a trabalhar no filme caso seja necessário dublagens. A partir deste momento inicia-se a etapa de finalização do filme, na qual será realizada a montagem, edição de som, mixagem e feitura da cópia final do filme. Com a cópia final começa-se a divulgação, exibição e comercialização do filme.

---

<sup>235</sup> Em alguns casos é denominado Produtor de elenco, mas normalmente é usado o termo americano *casting*.

<sup>236</sup> Material sensível inclui o material de câmera e fotografia.

## Anexo III – Grades curriculares

### 3.1. Grade curricular do curso de graduação em Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Currículo<sup>237</sup>

Cada disciplina é dada em 60 horas/aula; o TCC equivaleria a 300 horas/aula. <b>Grade curricular (disciplinas / pré-requisitos)</b>
Primeira fase
Expressão Escrita I
Teoria da Literatura
Linguagem Cinematográfica
Fotografia
História do Cinema I
Segunda fase
Expressão Escrita II
Cinema e Literatura
Montagem Cinematográfica
Fotografia Cinematográfica
História do Cinema II
Terceira fase
Dramaturgia
Estudos Culturais
Cinema e Literatura Brasileira
Narrativa Cinematográfica
História da Arte
Quarta fase
Teoria do Roteiro I
Teoria do Cinema I
Cinema Documentário
Gêneros Cinematográficos
Optativa
Quinta fase
Teoria do Roteiro II
Teoria do Cinema II
Cinema e Teorias do Sujeito
Cinema Brasileiro
Optativa
Sexta fase

<sup>237</sup> Disponível em  
< [http://www.cinema.ufsc.br/?page\\_id=10](http://www.cinema.ufsc.br/?page_id=10)> . Acesso em: 21 de agosto de 2009.

Argumento Cinematográfico
Análise Fílmica
Análise dos Meios Audiovisuais
Optativa
Optativa
Sétima fase
Roteiro Cinematográfico
Produção Audiovisual
Técnica de Projetos
Optativa
Optativa
Oitava fase
Trabalho de conclusão de curso (vídeo de ficção ou documentário, ensaio crítico, roteiro)
Disciplinas optativas: Análise do Discurso; Antropologia da Imagem; Artes Visuais Cinema e Etnografia ; Cinema e Literatura na América Latina; Cinema e Psicanálise Computação Gráfica – Vinhetas; Comunicação e Cultura; Corpo e Cinema; Crítica Cinematográfica; Direção de Atores; Direção de Arte; Efeitos Especiais; Equipamentos Audiovisuais; Estética; Estética do Cinema; Estudos de Recepção; Iluminação; Introdução à Psicologia; Tópicos Especiais de Literatura I, II, III, IV; Tópicos Especiais de Cinema I, II, III, IV ; Trilha Sonora

### **3.2. Grade curricular do curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) Currículo<sup>238</sup>**

Período 1
Comunicação e Universidade
Introdução à Comunicação
História do Cinema
Oficina Básica de Audiovisual
Leitura dos Meios de Comunicação
Período 2
Linguagem Cinematográfica Audiovisual
Teoria Estética do Cinema e Audiovisual
O Documentário
Teoria da Comunicação
Introdução à Fotografia
Período 3
Oficina de Texto 1

<sup>238</sup> Disponível em: <[http://www.fac.unb.br/site/index.php?option=com\\_content&task=section&id=6&Itemid=70](http://www.fac.unb.br/site/index.php?option=com_content&task=section&id=6&Itemid=70)> . Acesso em: 21 de agosto de 2009.

Ética na Comunicação
Introdução a Linguagem Sonora
Cinema Brasileiro 1
Obrigatória Ambiental Seletiva
Período 4
Oficina de Interpretação
Tecnologia da Comunicação
Argumento e Roteiro
Roteiro, Produção e Realização em Áudio
Métodos e Técnicas da Pesquisa em Comunicação
Seminários Avançados em Audiovisual 1
Período 5
Direção
Produção
Fotografia e Iluminação 1
Som
Edição e Montagem
Oficina de Argumento e Roteiro
Obrigatória Ambiental Seletiva
Período 6
Legislação e Direito à Comunicação
Laboratório de Realização em Cinema
Laboratório de Realização em TV e Vídeo
Laboratório de Realização em Áudio
Período 7
Estética da Comunicação
Pré-Projeto Experimental
Seminários Avançados em Audiovisual 2
Período 8
Projeto Experimental
Políticas de Comunicação
Comunicação e Sociedade
<b>Oficina de Interpretação<sup>239</sup> -</b>
<b>EMENTA:</b> O papel da interpretação na comunicação audiovisual. O uso da voz e de outros recursos de expressão corporal nos meios de comunicação. Laboratório e exercícios elementares de interpretação. Noções elementares de direção de atores e intérpretes. O desempenho de intérpretes diante da câmera. <b>PROGRAMA:</b> a voz e o corpo humanos na comunicação audiovisual; noções elementares de interpretação do texto escrito; noções elementares de direção de atores

<sup>239</sup> Disponível em: <[http://www.fac.unb.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=55&Itemid=70](http://www.fac.unb.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=55&Itemid=70)>. Acesso em: 21 de agosto de 2009.

e intérpretes. O ator e outros intérpretes diante da câmera; pequenos exercícios de voz e de interpretação do texto escrito; pequenos exercícios de direção de atores, locutores e intérpretes; a luz, o enquadramento, o cenário, o figurino, assim como outros recursos visuais e sonoros, no enriquecimento e potencialização do texto.

### 3.3. Grade curricular do curso de Comunicação Social/Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF) Currículo<sup>240</sup>

Período 1
Realidade Socio-econômica e Política Brasileira
Teoria da Percepção
Processos de Realização em Cinema e Audiovisual
Teoria e Linguagem Cinematográfica
Português XVII
Linguagem Fotográfica
Período 2
Filosofia Geral II
História das Formas de Expressão
Produção em Cinema e Audiovisual
História do Cinema Mundial
História do Cinema Brasileiro
Animação
Período 3
Introdução a Sociologia
Técnica de Som em Cinema e Audiovisual
Oficina de Realização I (ênfase em Direção)
Argumento e Roteiro
Fotografia e Iluminação
Período 4
Antropologia I
Direção de Atores
Oficina de Realização II (ênfase em finalização)
Edição e Montagem
Direção de Arte III
Período 5
Ética, legislação e Política do Cinema e do Audiovisual
Televisão e Vídeo
Preservação, Memória e Políticas de Acervos Audiovisuais

<sup>240</sup> Disponível em: < [http://www.uff.br/coordenacom/fluxogramas/novos/cine/fluxo\\_cine.htm#>](http://www.uff.br/coordenacom/fluxogramas/novos/cine/fluxo_cine.htm#>).  
Acesso em: 21 de agosto de 2009.

Período 6
Estudos da Narrativa
Planejamento em Realização Cinematográfica
Período 7
Realização Cinematográfica
Pesquisa em Cinema e Audiovisual
Período 8
Projeto Experimental em Cinema
<b>Direção de Atores</b>
<b>Ementa</b>
Diretor, o ator e seu relacionamento profissional; escolas, teorias e métodos de interpretação; teatro, cinema e TV; dramaturgia no filme de ficção; dramaturgia no filme documentário.
60 horas aula.

### 3.4. Grade curricular do curso de Comunicação Social - Midialogia<sup>241</sup> da Universidade de Campinas (UNICAMP) Currículo<sup>242</sup>

<b>Formação Humanística, Estética e Tecnológica - Disciplinas:</b>
Métodos e Técnicas de Pesquisa em Midialogia
Teorias da Comunicação
Teoria do Cinema
Imagem e Cultura Moderna
História Social da Cultura
História da Fotografia
História do Cinema I
História do Rádio
História da TV/Vídeo
História do Cinema Brasileiro
História do cinema II
Mídia e Ciências Humanas I
Educação e Mídia

<sup>241</sup> Segundo informação do site da UNICAMP “Midialogia é uma nova habilitação na área de Comunicação Social que trabalha especificamente cada meio audiovisual (fotografia, rádio, som, cinema, televisão, vídeo, internet/multimídia ) e suas convergências e divergências.” Disponível em

< <http://www.iar.unicamp.br/midialogia/diferencial.htm>>.

Acesso em 21 de agosto de 2009.

<sup>242</sup> Disponível em: < [http://www.iar.unicamp.br/midialogia/grade\\_cur.htm](http://www.iar.unicamp.br/midialogia/grade_cur.htm)>.

Acesso em 21 de agosto de 2009.

Antropologia da Imagem
Teorias do Signo
Comunicação, Cultura e Sociedade
Elementos Fundamentais de Matemática
Tecnologias da Informação
<b>Instrumentos de Expressão – Disciplinas:</b>
Captação e Edição em Áudio
Fotografia e Movimento
Planejamento e Produção
Fotografia I
Edição de Produtos Audiovisuais
Computação Gráfica
Oficina de Roteiro
Web/Internet
Multimídia
Direção de Arte de Produtos Audiovisuais
<b>Projetos Integrados - 24 créditos:</b>
O graduando deverá cursar obrigatoriamente 4 Projetos à sua escolha. Em cada Projeto, haverá ao final do curso um produto naquele meio audiovisual específico realizado.
* Projeto de Fotografia
* Projeto em Cinema
* Projeto em Televisão/Vídeo
* Projeto em Produção Sonora
* Projeto em Internet/Multimídia
<b>Disciplinas Eletivas – 28 créditos:</b>
* Tópicos Especiais em Cinema Brasileiro I
* Tópicos Especiais de Cinema Brasileiro II
*Tópicos Especiais em Cinema I
* Tópicos Especiais em Cinema II
* Direção de Ator
* Fotografia Digital
* Tópicos Especiais em Fotografia
* Fotografia II
* Tópicos Especiais em Internet/Multimídia
* Arte e tecnologias digitais
* Televisão, Mercado e Informação
* RTVC
*Teledramaturgia.
* Direção de Ator
* Mídia e Documentário – que pode variar de suportes
* Poéticas da Imagem – que pode variar no recorte

**3.5. Grade curricular do curso de Comunicação Social/Cinema da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP)**  
**Currículo<sup>243</sup>**

<b>1° Série - Disciplinas:</b>
Análise da Imagem
Animação
Antropologia
Argumento I
Cinema publicitário
Criatividade
História da Arte I
Língua Portuguesa I
Oficina de Câmera e Iluminação
Sociologia
Teoria da Comunicação I
<b>2° Série - Disciplinas:</b>
Análise da Imagem II
Animação Aplicada
Argumento II
Comunicação e Mercado
Direção de Atores
Direção de Produção
Estudos Culturais
História da Arte II
Língua Portuguesa II
Sociologia da Comunicação
Teoria da Comunicação II
Vídeo I
<b>3° Série - Disciplinas:</b>
Epistemologia em Comunicação
Estética
Filosofia
Fotografia e Iluminação I
História do Cinema I
Legislação
Língua Portuguesa III
Roteiro I
Teoria da Comunicação III
Vídeo II
<b>4° Série - Disciplinas:</b>

<sup>243</sup> Disponível em: < <http://www.faap.br/faculdades/comunicacao/cinema/index.htm>>. Acesso em 21 de agosto de 2009.

Assistência de Direção e Continuidade
Comunicação e Hipermídia
Direção de Som
Filosofia da Comunicação
Fotografia e Iluminação II
História do Cinema II
Literatura e Dramaturgia
Política cultural e Mídia
Psicologia
Roteiro II
<b>5° Série - Disciplinas:</b>
Cenografia
Cinema Brasileiro I
Comunicação Comparada
Direção do Filme
Edição de Imagem
Fotografia e Iluminação III
Geopolítica Internacional
História do Cinema III
Psicologia da Comunicação
Teorias Súcias do Brasil
<b>6° Série - Disciplinas:</b>
Análise de Filme
Cinema Brasileiro II
Crítica em Comunicação
Ética Contemporânea
História do Cinema IV
Realização Cinematográfica
Seminários de Criação
Teoria Contemporânea
Trucagem e Efeitos Especiais
<b>7° Série - Disciplinas:</b>
Cinema Brasileiro III
Direção de Arte
Documentário
História do Cinema V
Inteligência de Mercado
Montagem e Edição Sonora
Produção Executiva
Roteiro – Projeto
<b>8° Série - Disciplinas:</b>
Cenografia e Direção de Arte – Projeto
Cinema Brasileiro IV
Direção – Projeto

Distribuição e Exibição
Fotografia e Iluminação de Filme – Projeto
Montagem – Projeto
Música para Cinema
Pós-Produção e Finalização – Projeto
Produção Executiva – Projeto
Som – Projeto

**3.6. Grade curricular do curso de Artes Cênicas da Universidade de Campinas (UNICAMP)  
Currículo<sup>244</sup>**

<b>Práticas Interpretativas - Disciplinas:</b>
Canto para o Ator I
Canto para o Ator II
Música e Ritmo I
Música e Ritmo II
Técnicas Circenses I
Técnicas Circenses II
Técnicas Corpóreas: Dança I
Técnicas Corpóreas: Dança II
Técnicas Corpóreas: Luta I
Técnicas Corpóreas: Luta II
Elementos Técnicos do Corpo I
Elementos Técnicos do Corpo II
Improvisação: O Jogo I
Improvisação: O Jogo II
Improvisação: O Silêncio I
Improvisação: O Silêncio II
Improvisação: A Palavra I
Improvisação: A Palavra II
Técnicas Corpóreas: Danças Brasileiras I
Técnicas Corpóreas: Danças Brasileiras II
Expressão Vocal I
Expressão Vocal II
Expressão Vocal III
Expressão Vocal IV
<b>Fundamentos Teóricos das Artes – Disciplinas:</b>
Formas Espetaculares no Ocidente
Formas Espetaculares no Oriente
Formas do Teatro Cômico no Brasil
Formas Épicas do Teatro Brasileiro
Formas do Teatro Dramático no Brasil
Filosofia e História da Arte: Filosofia da Arte

<sup>244</sup> Disponível em: < [http://www.iar.unicamp.br/cenicas/cen\\_curriculonovo.php](http://www.iar.unicamp.br/cenicas/cen_curriculonovo.php) >. Acesso em 21 de agosto de 2009.

Estética Teatral: Dramaturgia Moderna e Contemporânea
Formas do Teatro Trágico no Ocidente
Formas do Teatro Cômico no Ocidente
Formas do Teatro Dramático e Derivações
História do Teatro: Formas Espetaculares no Brasil I
Estudos do Teatro no Brasil: Formas Espetaculares no Brasil II
Estudos Teatrais I: Semiologia da Cena
Estudos Teatrais II: A Narratividade no Teatro
Estudos Teatrais III: A Questão da Personagem
Estudos Teatrais IV: Poéticas Cênicas
Metodologia e Criação em Artes Cênicas
Monografia
Ética: Legislação e Produção Teatral
<b>Processos em Composição Artística - Disciplinas:</b>
Máscara: Elementos Técnicos de Artes Visuais I
Interpretação: A Gramática da Ação Física I
Interpretação: A Gramática da Ação Física II
Projeto Integrado de Criação Cênica I
Projeto Integrado de Criação Cênica I I
Projeto Integrado de Criação Cênica I I I
Projeto Integrado de Criação Cênica I I I
<b>Disciplinas Extra-Curriculares - Disciplinas:</b>
Técnicas Corpóreas: Circo I
Técnicas Corpóreas: Circo II
Expressão Vocal: Técnica I
Expressão Vocal: Técnica II
Expressão Vocal: Técnica III
Expressão Vocal: Técnica IV
Expressão Vocal: Técnica V
Expressão Vocal: Técnica VI
Tópicos em Prática de Encenação
Laboratório de Prática Teatral: Interpretação
Laboratório de Prática Teatral: Direção - Processos em Composição Artística
Laboratório de Prática Teatral: Dramaturgia- Processos em Composição Artística
Laboratório de Prática Teatral: Cenografia e Figurino - Processos em Composição Artística
Treinamento em práticas Circenses I
Treinamento em Práticas Circenses II
Laboratório de Práticas Corporais I

Laboratório de Práticas Vocais I
Laboratório de Práticas Corporais II
Laboratório de Práticas Vocais II
Laboratório de Práticas Corporais III
Laboratório de Práticas Vocais III

**3.7. Grade curricular do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB)  
FLUXO<sup>245</sup>**

<b>Período 1</b>	<b>Créditos</b>
POÉTICA TEATRAIS	004 - 000 - 000 - 004
A VOZ EM PERFORMANCE	002 - 002 - 000 - 004
INTERPRETAÇÃO TEATRAL 1	002 - 004 - 000 - 004
MOVIMENTO E LINGUAGEM 1	000 - 004 - 000 - 004
<b>Período 2</b>	<b>Créditos</b>
TEOR PROC CRIAT P/ CENA	004 - 000 - 000 - 004
A PALAVRA EM PERFORMANCE	002 - 002 - 000 - 004
INTERPRETAÇÃO TEATRAL 2	002 - 004 - 000 - 004
MOVIMENTO E LINGUAGEM 2	000 - 004 - 000 - 004
ENCENAÇÃO TEATRAL 1	002 - 004 - 000 - 004
<b>Período 3</b>	<b>Créditos</b>
VOZ PALAV PERF TEATR COMTEMP 1	002 - 002 - 000 - 004
INTERPRETAÇÃO TEATRAL 3	002 - 004 - 000 - 004
MOVIMENTO E LINGUAGEM 3	000 - 004 - 000 - 004
ENCENAÇÃO TEATRAL 2	002 - 004 - 000 - 004
MET ENS DO TEATRO 1	002 - 002 - 000 - 002
<b>Período 4</b>	<b>Créditos</b>
TEATRALIDADES BRASILEIRAS	004 - 000 - 000 - 004
ENCENAÇÃO TEATRAL 3	002 - 004 - 000 - 004
MET ENS DO TEATRO 2	003 - 003 - 000 - 002
PSICOLOGIA DA EDUCAÇÃO	004 - 000 - 000 - 002

<sup>245</sup> Disponível em: <http://www.serverweb.unb.br/matriculaweb/graduacao/fluxo.aspx?cod=5711>>. Acesso em 11 de dezembro de 2009.

<b>Período 5</b>	<b>Créditos</b>
FUND DESENV E APRENDIZAGEM	004 - 002 - 000 – 006
DIRECAO 1	002 - 004 - 000 – 002
ORGAN DA EDUCACAO BRASILEIRA	003 - 001 - 000 – 004
<b>Período 6</b>	<b>Créditos</b>
EST SUPERV ART CÊNICAS 1	002 - 004 - 000 – 004
MET PESQ ART CÊN E EDUC	004 - 000 - 000 – 004
DIDATICA FUNDAMENTAL	002 - 002 - 000 – 004
<b>Período 7</b>	<b>Créditos</b>
EST SUPERV ART CÊNICAS 2	002 - 004 - 000 - 004
DIPLOMAÇÃO EM ARTES CÊNICAS 1	004 - 004 - 000 - 004
<b>Período 8</b>	<b>Créditos</b>
DIPLOMAÇÃO EM ARTES CÊNICAS 2	008 - 004 - 000 - 000

**3.8. Grade curricular do curso de Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral da Universidade de Brasília (UnB) FLUXO<sup>246</sup>**

<b>Período 1</b>	<b>Créditos</b>
POÉTICA TEATRAIS	004 - 000 - 000 – 004
A VOZ EM PERFORMANCE	002 - 002 - 000 – 004
INTERPRETAÇÃO TEATRAL 1	002 - 004 - 000 – 004
MOVIMENTO E LINGUAGEM 1	000 - 004 - 000 – 004
<b>Período 2</b>	<b>Créditos</b>
TEOR PROC CRIAT P/ CENA	004 - 000 - 000 - 004
A PALAVRA EM PERFORMANCE	002 - 002 - 000 - 004
INTERPRETAÇÃO TEATRAL 2	002 - 004 - 000 - 004
MOVIMENTO E LINGUAGEM 2	000 - 004 - 000 - 004
ENCENAÇÃO TEATRAL 1	002 - 004 - 000 - 004

<sup>246</sup> Disponível em: <http://www.serverweb.unb.br/matriculaweb/graduacao/fluxo.aspx?cod=5711>>. Acesso em 11 de dezembro de 2009.

<b>Período 3</b>	<b>Créditos</b>
VOZ PALAV PERF TEATR COMTEMP 1	002 - 002 - 000 - 004
INTERPRETAÇÃO TEATRAL 3	002 - 004 - 000 - 004
MOVIMENTO E LINGUAGEM 3	000 - 004 - 000 - 004
ENCENAÇÃO TEATRAL 2	002 - 004 - 000 - 004
MET ENS DO TEATRO 1	002 - 002 - 000 - 002
<b>Período 4</b>	<b>Créditos</b>
TEATRALIDADES BRASILEIRAS	004 - 000 - 000 - 004
INTERPRETAÇÃO TEATRAL 4	002 - 004 - 000 - 004
PRÁTICA DE MONTAGEM	002 - 006 - 000 - 006
ENCENAÇÃO TEATRAL 3	002 - 004 - 000 - 004
<b>Período 5</b>	<b>Créditos</b>
DIRECAO 1	002 - 004 - 000 - 002
INTERPRETAÇÃO E MONTAGEM	004 - 006 - 000 - 006
MET PESQ ART CÊNICAS	006 - 000 - 000 - 004
<b>Período 6</b>	<b>Créditos</b>
DIPL EM INTER TEATRAL 1	004 - 012 - 000 - 004
<b>Período 7</b>	<b>Créditos</b>
DIPL EM INTER TEATRAL 2	004 - 008 - 000 - 004

## **Anexo IV – Exemplo de entrevistas transcritas realizadas pela autora**

**4.1. SÉRGIO PENNA.** Shopping Frei Caneca, São Paulo, SP. 28 de outubro de 2008. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

ADRIANA – Por favor, fale um pouco sobre o trabalho de um preparador de atores em geral, e mais especificamente sobre o seu trabalho como preparador, em especial no filme *BICHO DE SETE CABEÇAS*.

SÉRGIO – Então, eu comecei a fazer cinema com o *BICHO DE SETE CABEÇAS*. Eu vinha do teatro. Sempre tive um olhar cuidadoso e delicado para a questão do ator, embora também fosse um ‘encenador’. O *BICHO* foi o meu primeiro trabalho no cinema, primeiro filme da Laís Bodansky, primeiro filme do Luiz, primeiro filme do Marquinhos Pedroso na arte, primeiro filme meu, primeiro filme de um monte de gente. O que acontece é que depois do *BICHO* aquele trabalho todo dedicado, todo detalhista que eu fazia saltou aos olhos na medida em que o cinema com aquela tela tão grande

evidenciou todo aquele cuidado, toda aquela trajetória que eu já fazia, e aí a gente percebeu, eu percebi que eu poderia colaborar no cinema e a partir daí fiz muitos filmes de lá para cá. Você deve conhecer a minha filmografia. Então o meu trabalho é um trabalho que não é um trabalho assim o mesmo para cada filme. Eu na verdade trabalho na idéia de não ter exatamente um método fixo, fechado. Eu tenho várias séries de coisas que componho eu como pessoa, eu como artista, minha inquietude, meus desejos, meu repertório. Eu coloco isso em prática. Mas cada filme é que me leva. Cada personagem é o que me leva, é que traz as necessidades, traz os desafios que eu tenho que enfrentar. E a partir daí eu vou desenvolver uma série de trabalhos com o elenco. Então é cada filme que vai nortear o trabalho. Fundamentalmente eu tento me aproximar ao máximo do tema, de toda a história e do que tá em jogo naquele filme. Então eu preciso conversar muito com a direção, é preciso compreender o filme, eu preciso fazer uma análise muito aprofundada do roteiro porque é a grande peça que eu tenho na mão no momento para entender a trajetória dos personagens, para entender todas as questões envolvidas. Eu tento fazer uma análise vertical aprofundada tentando entender a fundo o porquê daquelas personagens, daquela história. Isso tudo vai compondo uma série de elementos, e que vão ser extremamente úteis na hora de eu estar só com o ator. Claro que o diretor também participa de tudo, mas eu tento também fazer essa ponte entre o diretor e o ator, na medida em que o diretor está em contato com várias coisas e não pode acompanhar todo o processo. Mas antes então eu entendo muito, procura entender o filme e o diretor. E depois, eu às vezes chego até antes, na escolha do elenco. Não escolhendo, mais participando nos últimos momentos, tendo uma última conversa com o diretor, na medida em que eu vou trabalhar com os atores a gente pode opinar, pode conversar já de alguma coisa, embora a decisão seja obviamente da direção. E às vezes alguns testes, que não são mais testes os últimos momentos na escolha de alguém às vezes eu entro trazendo um exercício, trazendo um tipo de trabalho já quase como se fosse a preparação para você fugir do teste convencional e perceber melhor aonde o ator pode chegar e o que ele pode te dar naquela personagem. Mas normalmente é depois de todo esse trabalho feito que eu começo a trabalhar com os atores, aí eu também faço uma leitura mais aprofundada do roteiro com os atores. E por que eu estou falando tanto do roteiro? Porque em um determinado momento a gente esquece do roteiro. E pra que a gente esquece do roteiro? Justamente para poder penetrar nas entrelinhas, para poder penetrar no que está antes e no que está depois da cena. O meu trabalho ele é fundamentalmente de subjetividade, é como se eu tentasse compreender a alma; olha

que tarefa difícil; da personagem. Então eu não vou pela forma, eu não vou pelo texto verbal, eu não vou pela *mise-em-scène*, pelo que tá sendo proposto. Não. Nós vamos descobrir os porquês, a gente vai entender a lógica interna da personagem, a gente vai procurar. Eu procuro colocar os atores na prática, reagindo como as personagens, pra gente compreender quem é essa personagem sob o ponto de vista humano, sob o ponto de vista de dores, alegrias e tristezas que compõem as personagens. Então depois a gente volta no texto, a gente. Volta no roteiro.

ADRIANA – Você tem um primeiro olhar com ator no texto?

SÉRGIO – Tenho. Sem dúvida.

ADRIANA – Ele tem acesso roteiro inteiro?

SÉRGIO – Não. É caso a caso. Os filmes em que não... Mas não é um método meu. Eu acho que dos dois jeitos dá certo.

ADRIANA – Depende do diretor?

SÉRGIO – Depende do processo. Do que ele aceita da nossa conversa. De que denominador que a gente chega. Aí em um determinado momento a gente vai abandonar o roteiro. Se eu não li o roteiro, a gente faz em torno de escaletas de situações, mas é da mesma maneira que eu trabalho mesmo tendo lido o roteiro. É que eu não fico preso a ele e nem ao ensaio das cenas.

ADRIANA – Nem aos diálogos...

SÉRGIO – Muito menos. Os diálogos vêm por último, como consequência. O importante é descobrir o personagem, é descobrir o porquê de ela existir, e afinal de contas o que ela tá fazendo naquela trama. A partir daí, construindo a personagem, construindo uma série de motivações da personagem é que eu descubro, que compreendo, e todos nós compreendemos como o que vai se dar a própria cena. Então segredo da cena às vezes não tá no diálogo, não tá na cena. Quer dizer... Eu tenho uma cena de morte, vamos dizer assim. Eu não fico preocupado com isso, eu fico preocupado nas motivações do cara, por exemplo, que vai matar. Ou o outro se tá realmente preparado para a morte dele. Enfim... Matar em si é o último... Não é que a menor, é importante, mas é a consequência. Então num certo sentido eu te dei o exemplo de uma cena mais radical, mas em todas as situações de cena procuro trabalhar assim. Eu vou antes na motivação, na composição do personagem, no porquê de estar ali e depois a cena surge quase que naturalmente.

ADRIANA – E esse trabalho você faz com todo o elenco, com todos os atores ou é em separado?

SÉRGIO- Não, eu trabalho com o elenco. Só que o meu foco, como é na história eu tenho tais protagonistas, o trabalho mais tempo com os protagonistas. Mas se os secundários, se mesmo o elenco de apoio é importante para dramaturgia, se é importante para compor o meu personagem. Ou seja, eu tenho um protagonista que tá andando pela rua, a história é só essa. Mas de repente ele pára numa pousada e tem uma relação com a filha da dona da pousada. Essa personagem vai aparecer uma seqüência do filme, só

que eu trabalho com muita atenção com ela. Porque na trajetória, a minha personagem amanhece de um outro dia, a minha personagem é mudada, é transformada por ela. Então eu trabalho com todo elenco, mas o meu ponto de vista é até que ponto as personagens interferem na vida do protagonista. Se não interferem, se é só um elenco de apoio, só uma figuração aí não a comigo. Aí é com o terceiro assistente, com outros assistentes de direção que fazem isso.

ADRIANA – Não têm assistentes que trabalham com você com elenco principal?

SÉRGIO – Sim. Com o elenco principal e com elenco de apoio desde que haja necessidade disso. Por exemplo, no filme *BATISMO DE SANGUE* [...] num determinado momento eu fiz um ensaio com quase 200 pessoas para fazer aquele congresso com os estudantes [...] então aquilo não é uma cena do filme, a gente só pega no filme quando a polícia chega, prende todo mundo e leva para o interrogatório. Mas, eu fiz questão de fazer uma assembléia estudantil para eles sentiram. Mas por quê? Para o Caio Blat, que faz frei Tito, precisava viver aquilo de verdade, ele precisava estar no auge do sonho dele, da utopia, para chegar e ser reprimido. Entende?! Eu não queria só repressão, eu queria provocar no meu ator uma sensação mais próxima do real que conduzisse ele a uma compreensão exata do seu personagem.

ADRIANA – Você diferencia sensação de emoção nesses exercícios que você se propõe a fazer com os atores? A memória emotiva ou a memória sensorial?

SÉRGIO – As coisas todas se confundem num determinado momento. Mas é mais, passa por uma memória sensorial. O que acaba acontecendo é que pela sensação depois o ator passa a ter uma memória real e emotiva. Mas não emotiva de uma coisa que ele buscou lá longe, da emoção que ele sentiu na hora.

ADRIANA – Não uma emoção da vida dele como pessoa, mas uma emoção do personagem?

SÉRGIO – Não da vida dele como pessoa, quem sou eu para penetrar neste universo?! Eu acho que nós temos que ser muito cuidadosos quando vamos mexer com ser humano. Então se o ator quer trazer faz parte da profissão dele. Ele traz, ele pode lembrar de quem quiser, ele pode e deve fazer isso. Só que eu não fico estimulando, por que isso é de um território íntimo do ator.

ADRIANA – Você não desencadeia isso?!

SÉRGIO – Não. E eu não desencadeio de fora pra dentro. Eu sou muito cuidadoso enquanto a isso. O que eu faço? Eu tento com meu trabalho provocar o máximo de sensações que dêem a ele uma noção o mais próximo do real, que dêem a ele uma memória, uma memória do que ele viveu no ensaio.

ADRIANA – Você pode me dá um exemplo de um exercício?... Por exemplo, um exercício que você usou com o Rodrigo no *BICHO*.

SÉRGIO – Com Rodrigo é um capítulo à parte porque o *BICHO* tinha uma trajetória, a personagem é um tema muito delicado, que a gente não podia... A gente tinha de fugir

da caricatura e de ser muito responsável com aquele tema e com aquela personagem. A gente foi atrás da verdade. [...]

ADRIANA – Vocês tiveram contato com o autor do livro?

SÉRGIO – O Austragésimo?! Sim. Mas não um contato muito grande, porque quando você está lidando com um personagem real você tem que ter como referência, mas ficção é ficção. Ficção é uma outra realidade, mas não é construída nas mesmas bases da realidade.

ADRIANA – Ficcinar a realidade...

SÉRGIO – Exatamente. É uma outra realidade, não é a própria realidade. É claro que conversamos com ele. O Rodrigo esteve em hospitais psiquiátricos. O Rodrigo conheceu tudo. Mas o foco foi muito mais de uns trabalhos de subjetividade, trabalhos de emoção, trabalhos de respiração, de corpo, para traduzir... Para tentar trazer à tona repertórios que o Rodrigo não tinha tido na sua vida nem na sua carreira como ator. Então tivemos que trazer à tona determinados repertórios para o Rodrigo que seriam importantíssimos na hora de filmar.

ADRIANA – Assim como o Caio em *BATISMO DE SANGUE* na cena de tortura...

SÉRGIO – Sim. Sem dúvida nenhuma. A gente tenta fazer mais próxima do real, só que sem machucar, sem provocar nenhum tipo de coisa, sem nenhum terrorismo, sem nenhuma violência. Preservando a integridade física e psicológica do ator. Pelo menos no meu caso nem parece fundamental. Então não ha exatamente um exemplo claro a ser dado pro *BICHO*. Foi uma sucessão de exercícios. Mas por exemplo, olha lá um bom exemplo, eu trabalhei com o elenco secundário. O elenco secundário era quase o personagem principal, que era os hospitais psiquiátricos. Então eu trabalhei muito tempo atores que fossem só atores. Muita gente confunde com pacientes de verdade o quê é um grande elogio. Os atores tinham que trabalhar sem nenhum estereótipo, traduzir a sua pequena loucura interna. E eu trabalhei com muitos estados de solidão, com canções, com subjetividades [...] eu trabalho muito com o tempo real. O tempo todo no mesmo lugar até as coisas irem acontecendo. Eu trabalhei à parte com os internos. E o Rodrigo trabalhava sozinho. Quando eu estava em um ponto que os internos já estavam praticamente verdadeiros eu chamei o Rodrigo para um ensaio. O impacto que o Rodrigo teve foi espetacular, o mesmo impacto que a personagem tem; que uma seqüência lindíssima que a Laís propõe; quando ele acorda é levado para o refeitório e depois ele vai para o pátio aonde ele tem uma visão impressionante daquele negócio. Então procurei fazer com que o Rodrigo tivesse a mesma sensação e teve. Então, é mais um exercício. Mas, por exemplo, no eletro-choque a gente teve muito cuidado. A gente chamou pessoas que tinham contato com toda a trajetória, com todo o procedimento clínico necessário, se é que se pode chamar de procedimento clínico aquela barbárie! Mas a gente precisava saber os procedimentos, a partir daí a gente fez vários exercícios técnicos com Rodrigo. Então ele sabia a dimensão da profundidade da coisa. A gente fez também uma espécie de gráfico. Esse gráfico, é um gráfico de emoções, é uma reescrita do roteiro, quem faz é o ator e sob o ponto de vista da personagem. Como se fosse um gráfico de emoções, ou seja, na cena tal como eu tô?! Na outra onde eu tô. E é gráfico quase físico, é uma leitura mais fundada nas leituras ou nas escritas de música, de poesia contemporânea... [...]

ADRIANA – É uma partitura?!

SÉRGIO – Uma partitura! Exatamente! Uma partitura emocional da personagem. Então, é uma série de coisas que a gente fez para poder o Rodrigo estar preparado para aquele grande desafio que ele tinha que interpretado Neto.

ADRIANA – Você começou no *BICHO DE SETE CABEÇAS*, aí você fez outros filmes. Tem exercícios que você leva de um para o outro, ou não existe?

SÉRGIO – Tem alguns que eu levo. Mas não é bem exercícios, é muito mais um olhar, é muito mais o tempo que eu observo o ator, um mergulho que eu procuro fazer na personagem, na história. E depois a busca da verdade, é isso que eu procuro ter em mente o tempo todo.

ADRIANA – Quanto tempo você trabalha num filme?

SÉRGIO – Depende... No *CARANDIRU* foram seis meses, no *BICHO* foi um mês, foram 40 dias. Em média um mês e meio, dois meses... Depende da produção, da estrutura toda. Mas, então, voltando... Não é que se faz os mesmos exercícios. Mas, por exemplo, eu gosto de trabalhar com uma parte de corpo, com muita inspiração, com muito movimento. Porque eu acho que a gente pode acessar através muitos estados e muitas emoções que tão guardadas dentro da gente. Então tem uma parte do meu trabalho que para isso. Existe pesquisa em locação ou nos lugares onde andou, onde viveu, onde vive a personagem. Então eu vou *in loco*, faço um trabalho de pesquisa muito grande com os atores. E depois procuro de alguma maneira voltar ou trabalhar mais próximo possível das locações durante a preparação. Outra coisa que eu faço também é preparar em ordem cronológica, como se fosse uma espécie de grande plano seqüência.

ADRIANA – O filme inteiro?

SÉRGIO – O filme inteiro. Eu trabalho em cronologia para ele ter uma memória acumulativa de todas as emoções. Ele começa o filme de um jeito e termina de outro. Ou seja, começa a preparação de um jeito e termina de outro.

ADRIANA – Essa preparação na ordem que vão assistir ao filme e não na ordem que vai ser filmado. Porque a ordem das filmagens pode ser bem diferente. É a preparação na ordem enquanto história, enquanto enredo?!

SÉRGIO – Exatamente isso. E isso tem a fazer em todos os filmes, e isso pode constituir uma idéia de método. A questão é que ela não é formal [...] eu vou maleável, e o que rege é a personagem e o seu mundo interno, o que rege é a verdade em relação a essa personagem e ao filme que a gente fazer

ADRIANA – Qual seria o método teatral que você mais se espelha? Stanislavski, Grotowisky, ou não?

SÉRGIO – Não. Eu não posso falar nisso. Seria um equívoco. Eu acho que as formações teatrais são muito importantes, é um acumulo de tudo, tudo é importante. [...] isso tá em mim, tá nas experiências que eu fiz. Mas na hora de executar o trabalho de eu faço um trabalho corporal muito grande você pode dizer que tem a ver com Grotowisky

[...] mas eu não posso ficar mais preocupado com isso. Nessa altura o que eu faço eu acho que já tem uma singularidade que já tem uma originalidade, mas é uma mistura de muita coisa do que eu vi. Do que eu vivi [...] seria uma irresponsabilidade dizer que você não é aquilo que você viveu, que você aprendeu, que você sonhou e tal. Mas eu me abro muito [...] eu quero ser conduzido pela personagem e pelas necessidades de cada filme. Então eu invento coisas a cada filme, isso é uma regra em certo sentido. Mas a maior regra é não tem regra, é estar aberto. Mas estar aberto dentro de um pressuposto, eu tenho um caminho. Mas eu prezo muito a minha intuição. Mas intuição não é fazer qualquer coisa, improvisar... Não. É uma composição minuciosa onde você deixa de lado um pouquinho a razão para se deixar levar pelos sentimentos e pela intuição para você poder fazer o trabalho. Até porque o trabalho do ator é muito mais sentimento do que razão.

ADRIANA – Você trabalha o filme o elenco inteiro, e você está preso a aquela história. Quando você é chamado para fazer um trabalho específico com um ator... Por exemplo, preparar o Rodrigo para *CHE*. Como é isso? Porque aí você não está tendo uma conversa com o diretor, você está tendo só com ator.

SÉRGIO – Isso é possível... Eu não faço isso constantemente.

ADRIANA – Com o Rodrigo sim?

SÉRGIO – Exatamente. A relação anterior de parceria. O Rodrigo me conhece tanto, eu conheço tanto o Rodrigo, que a gente sabe por onde caminhar. É uma parceria. É um trabalho, mas é uma parceria efetiva artística. A gente tá preocupado com as mesmas coisas, a gente gosta de fazer o melhor, de dar o melhor de si para o resultado da história. Mas por exemplo, o que é que a gente fez?! A gente foi para Cuba.

ADRIANA – É um trabalho mais próximo do *coach* americano?

SÉRGIO – É verdade. Mas os *coaches* ficam muito presos em diálogos, eles preparam o ator para a entonação, para isso. Eu com Rodrigo trabalhamos com a mesma liberdade, com a mesma subjetividade em primeiro plano como eu trabalho com todo mundo. Eu trabalho com a dramaturgia e a personagem nos impulsionando. Então eu não ficava discutindo as cenas que ele iria fazer no *CHE*. Não ficávamos discutindo o tamanho da personagem dele, eu não ficava discutindo nada. A gente foi ver quem era o Raul Castro quando jovem. Era só isso o pequeno desafio que a gente tinha. [...] e então nós tivemos que ir a Cuba para beber, se alimentar, para entender um pouco o ser cubano. Além de questões técnicas, o Rodrigo, por exemplo, foi treinar o seu espanhol. Ele tinha várias questões bem técnicas para resolver. Mas fora isso a gente precisava andar em Cuba, a gente precisava ir à Serra Maestra, a gente precisava entender da onde nasceu aquela personagem no mundo. Que anseios... O que se passava na cabeça e no coração daquela personagem naqueles momentos. Isso para garantir o quê? Os olhares, o silêncio, e toda a subjetividade que o Rodrigo expressa em todos os seus filmes. Não procuro trabalhar o diálogo, eu trabalho o silêncio.

ADRIANA – O diálogo é o último a entrar?

SÉRGIO – Ele é o último a entrar. Eu trabalho silêncio, eu trabalho o porquê do personagem. Eu trabalho a subjetividade, o olhar, a respiração. A sua solidão.

ADRIANA – O subtexto é mais importante que o texto?

SÉRGIO – Exato. [...] mas é mais que o subtexto. [...] é um hiper texto, é um ultra texto [...] na verdade é fora do texto. Não é só subtexto. Porque o subtexto é que vai aparecendo enquanto a gente tá analisando o texto, tentando compreender o que está por trás de tal palavra. Também não é isso. Nós vamos tentar descobrir quem é aquela personagem, e como ela chega naquela situação. É bem fora do texto mesmo.

ADRIANA – Como é que você lida com os atores que tem uma formação muito calcada no teatro e muito calcada no Texto? Você já teve essa experiência?[...] Como é esse chegar do preparador com esses atores?

SÉRGIO – [...] a maioria dos atores se exercita no teatro, e não tem problema nenhum. Eu venho do teatro, o teatro é lindo, o teatro é fundamental. Só que o cinema não é só texto verbal. Aliás, vários espetáculos de teatro, de dança são espetáculos hoje que misturam linguagem, são espetáculos que não estão só presos no texto. E quando eu falo texto, existe o texto verbal, mas existe plástico, texto imagético, texto emocional, todos estes textos compõem o roteiro, a peça e tal. Mas, então, os atores que vêm fazer cinema compreendem que o cinema é imagem, que o cinema tem texto, mas é muito mais silêncio. E os filmes que faço são ancorados no silêncio, de verdade, no naturalismo. [...] e filmes que têm uma dramaturgia ancorada no ator, na personagem e o texto também. É o texto [...] eu volto pro texto. [...] Então, acontece. Mas não é o que acontece. [...] eu sou guiado pela dramaturgia, pelo personagem, pelo diretor e pelo ator. Eu trabalho em função do ator. [...] e pelo texto você vai chegar em muita coisa, você chega no silêncio, e vai chegar em muita coisa que a gente quer. O princípio não importa. Então eu acho que nunca teve problema comigo porque eu sei escutar e ver o ator que eu tenho na frente. Veja um elenco eclético como *CARANDIRU*, como *CHEGA DE SAUDADE*. Só que como eu consegui trabalhar com todos os atores, uma Maria Flor e o Paulo Vilhena é um tipo de trabalho, com Stepan Nercessian e Cássia Kiss é outro, com Leonardo Villar e Tônia Carrero é outro. Mas o princípio de busca é o mesmo, que é compreender a personagem de verdade, só que eu não fico forçando nada. Por isso nunca tive problema, porque não existe um método fixo. Um ator como Rodrigo é um ator que se coloca mais na pesquisa com o corpo. Vários atores gostam desse tipo de trabalho, outros gostam de ir por outro caminho. Não tem problema nenhum, o importante é que a gente consiga fazer o filme. [...]

ADRIANA – Trabalhando como o elenco todo, mas respeitando as diferenças...

SÉRGIO – Não há dúvida nenhum... Respeitando as diferenças, e procurando aos poucos colocar também algumas questões e pelo menos num ou outro exercício. Então por exemplo no *CHEGA DE SAUDADE* num determinado momento eu tive uma idéia, a Laís topou, a produção topou, e foi feito uma espécie de ensaio geral. Uma espécie de ‘corrido’ que se faz no teatro, mas era um ‘corrido’ sem marcações técnicas, era tudo livre. Porque o filme a gente vê como um grande plano seqüência. Parece que o restaurante está o tempo todo cheio, mas não. Quando a nossa cena está sendo feita tem uma equipe atrás, ou seja, é um grande quebra-cabeças. Dois ou três dias no máximo tava a maior parte do elenco e a câmera girando para pegar o baile cheio. [...] mas fora isso eram trabalhos milimétricos, detalhistas. Então o que eu fiz?! Eu proporcionei ao ator uma coisa que nenhum filme iria proporcionar. Que era: eles viverem um baile de verdade. Então, tava o local já escolhido, eles colocaram o figurino [...] colocamos a

entrada dos atores na ordem de cena do filme e eles ficaram seis horas no baile, dançando de verdade. Vivendo o que as suas personagens tinham que viver. Mas fazendo com total liberdade, como se fosse um baile de verdade. Então, todo o elenco de apoio participou. O Leonardo Villar participou. O Leonardo Villar, eu não vou chegar pra ele e falar você vai fazer tal exercício, mas depois de ter lido o texto ele fala “ah, que maravilha, eu quero participar”[...] Não tem nenhum método, nenhum exercício, nada mirabolante. Por isso não tem Stanislavski, Grotowski, não... É uma mistura. É o personagem o que eu tenho, e as sacadas que às vezes eu tenho de propor, por exemplo, um exercício como este. Ter a sorte de ter diretores muito generosos que gostam de mim e do meu trabalho e que percebe que isso é bom para o filme e produções que topam fazer loucuras como essa de reunir o elenco todo antes da filmagem. Que é uma logística para a produção, mas quando as pessoas percebem que é bom para o filme todo mundo topa. E mesmo aquele ator que participa bem do jeito dele, ele vem generosamente, participa e descobre coisas... [...]

ADRIANA – Como você faz essa transição do preparador para o diretor?

SÉRGIO – Primeiro que eu peço para o diretor vir o tempo todo [...] mas, ele não pode. O diretor de fotografia pede [...] todo mundo pede. A direção de arte pede. E para ser um diretor ele tem que orquestrar magistralmente todo mundo.

ADRIANA – Qual a frequência que o diretor vai?

SÉRGIO – É caso a caso. E também necessidades. Conforme a gente vai chegando num determinado momento eu peço, às vezes ele aparece às vezes eu mando fitas... Tudo eu gravo... O tempo todo.

ADRIANA – O tempo todo trabalhando com a câmera gravando?

SÉRGIO – O tempo todo... Isso é importante também. Porque ajuda a desmistificar, a jogar embora também essa coisa da câmera [...] e aí há um determinado momento que eu chamo realmente os diretores, ou os diretores sabem que tá terminando... Porque eu trabalho assim: se for dois meses, é dois meses antes de terminar as filmagens retroativamente começa a preparação, então eu termino na última semana. É só uma folga de alguns dias e depois começa a filmar. Então o diretor na última semana ele tá quase todo dia comigo, vendo o que tá acontecendo porque esse tipo de processo também colabora no roteiro [...] porque o texto verbal muda, não muda de sentido [...] Eles falam com um texto que caiba melhor na boca, eles já testaram aquele texto. Eles já sabem o jeito de se colocar. Então é isso que acontece. O diretor então começa a se aproximar... [...] Mas, em muitos casos eu fico na filmagem [...] mas é caro, eu já to contratado bem antes, e às vezes tem seqüências que eu não preciso estar. Então geralmente a gente escolhe aquelas mais difíceis, com muita gente, que tem uma carga dramática e o diretor vai estar atento com tanta coisa e que eu possa estar num canto com o ator, lembrando, fazendo alguns exercícios, ou mesmo numa concentração pra gente poder filmar, lembrando coisas. Embora o meu trabalho seja de dar ferramentas para o ator para que ele esteja no dia completamente concentrado e completamente apto para passar suas emoções, e passar com verdade a aquela personagem.

ADRIANA – Como você vê a relação do ator com a equipe? Que é fato que muitas vezes a equipe desconcentra o ator [...]

SÉRGIO – É verdade, mas eu não fico puxando isso para preparador de atores. Há vários diretores que podem fazer mesmo sem preparador, o que eu acho interessante é que tenha tempo pra o ator, é só isso. O ator pra investigar, pra construir, pra chegar mais seguro no *set* em relação a sua personagem [...] às vezes tem a ajuda de um preparador, mas há casos que o ator chega e não precisa de preparador. Eu não preciso ficar inventando coisa, o cara já sabe já tá sintonizado, eu chamo pra um ou outro exercício e lindo, não tem problema. [...] mas, acho que os *sets* têm mudado, porque os diretores que já chamam os preparadores primeiro dão tempo para o ator antes, então eles já dão tempo pra o ator no *set*, eles já pensam em uma estratégia diferente pra o ator estar preservado, concentrado. Já pensam num lugar que não é só da maquiagem, eles já pensam num cuidado todo [...] um cuidado da sua concentração, da sua matéria prima. então os diretores têm mudado isso.[...]

ADRIANA – Numa entrevista que eu fiz falaram que o que mais desconcentra o ator é maquiador e cabeleireiro [...]

SÉRGIO – Mas sobre isso o ator tem que aprender a se defender [...] o interessante é que ele esteja sempre meio personagem... O tempo todo. [...] meio personagem no sentido que ele tá concentrado, que ele tá pensando, que ele já tá com a lógica interna do personagem. Que ele já se transformou na personagem durante o processo. É isso que acontece. Não é nenhuma magia [...] a profissão dele exige que ele dê vida da maneira mais bacana, mais humana, mais profunda possível. [...] o problema não é que os outros atrapalham, mas é que a matéria prima do ator é fugidia. Ele não tem nenhuma plaquinha dizendo que “eu tô trabalhando”. Ele não tem microfone, ele não luz, ele não tem fio, ele tá no canto parado se concentrando numa cena que ele vai chorar alguém entra e interrompe, então cabe a ele criar uma certa redoma no bom sentido, se isolar, se proteger, botar um *ipod*, escutar música e não deixar cair na tentação daquelas conversas frívolas... [...]

ADRIANA – O que você espera de um ator?

SÉRGIO – Que ele seja totalmente disponível no principio do trabalho [...] que ele compreenda a responsabilidade, magnitude da sua profissão, é uma profissão muito séria, delicadíssima, que envolve questões muito sérias através dos tempos, um ator tem que ser muito responsável e muito generoso. Um ator que tenha que ser generoso com o texto, com a personagem, com o outro, com o diretor, com todo mundo, e ao mesmo tempo ter personalidade pra defender o seu e fazer o seu trabalho. Não é uma profissão fácil, mas eu admiro muito os atores todos por conta desse desafio que é fazer. O que eu num ator no *set* tenha a concentração e que ele se doe da melhor maneira possível pra fazer com a melhor verdade possível aquela cena e aquilo tudo que é da profissão. A essência da profissão é a doação.

ADRIANA – Você diferencia o dito popularmente não ator do ator profissional? Como você trabalha isso? [...]

SÉRGIO – [...] sobre a questão do não ator o que eu tenho pra dizer eu já tive várias experiências, o que é importante é que o não ator seja tratado com muito carinho, como o ator, mas às vezes ele precisa ser mais entendido, estar mais coberto, porque ele não tem a elaboração de um ator que tem repertório, já passou por várias experiências, sabe o quê é entrar e sair de uma personagem [...] o não ator precisa entender que ele é um

não ator, mas ele tá sendo usado como um ator. Eu sou contra o uso do não ator e depois jogar ele lá, ou do uso sem contexto. Eu acho que tem que ser muito cuidado. Às vezes pra alguns personagens o não ator é melhor, ele funciona porque traz um frescor e traz uma coisa, mas não quer dizer que ele tá pronto. Eu dou pra ele o mesmo tempo que eu dou pra um ator profissional. Mesmo que em tese eu não faça nada, mas tem muita conversa[...] num determinado território, pelo menos nos meus trabalhos, é tudo muito parecido. Num determinado momento são todos atores, com mais ou menos experiência [...] mas compreendendo as diferenças funciona, porque num determinado momento o que rege é a dramaturgia e a personagem. [...] mas, ele é preciso ser preparado para esse final. Os atores ficam desempregados saem e até pagam uma terapia ou se resolve de outra maneira. O não ator às vezes volta pra sua comunidade e vai fazer o quê?! Então, é preciso cuidado, eu sou favorável a projetos que cuidam dele num todo, ou seja, insiram ele na ficção, mas depois devolvam ele, no bom sentido, pra realidade.

ADRIANA – Eu te perguntei o que você espera de um ator, e o que você espera de um diretor? [...]

SÉRGIO – O mesmo compromisso que os atores tem. Eu não espero nada de específico, até porque eu acredito que se eles me convidaram alguma coisa eles querem de mim e do processo [...] num certo sentido eu sou muito prático [...] eu procuro ajudar, colaborar, eu tô lá pra acrescentar [...] porque eu acho que o cinema é uma arte fantástica [...] provoca uma coisa muito forte nos espectadores, muda, ele é transformador, ele é uma memória real dos espectadores [...]

ADRIANA – O que você acha do preparador nesse momento do cinema brasileiro?

SÉRGIO – Eu acho que não é que precisa, é só uma questão do diretor optar por dar mais tempo. [...] é legal poder dar mais tempo e ter alguém acompanhando. E nesse sentido entrou o preparador [...] eu acho que eu tenho podido colaborar, a preparação como um todo, de todos os profissionais envolvidos tem podido colaborar. Agora eu trabalho do meu jeito. Eu falo do meu jeito de preparar. Eu surjo no *BICHO*, e de certa maneira a partir daí surgem vários trabalhos mais efetivos que a gente conhece de preparação, que não é uma preparação pontual de um ou outro ator, é do elenco todo, de dramaturgia. Eu particularmente só tenho feito isso, além desses trabalhos individuais com esses atores, são poucos. Mas eu quando entro num filme eu trabalho a dramaturgia inteira, o elenco todo, e eu acho que a preparação tem podido contribuir [...] eu acho que têm filmes aí, têm resultados que atestam que uma preparação com tempo para o ator, com um cuidado com o ator, você tem de retorno um *set* mais ágil, mais gostoso, mais prazeroso, e um filme mais vertical e interpretações mais verdadeiras.

[...] Não sinto que a preparação de elenco seja decisiva no cinema. Eu acho que ela é participante de um processo [...] Eu funciono na base da troca, eu funciono na base de um trabalho coletivo, eu funciono junto com o ator. Acho que eu dei a minha colaboração, mas eu não fico defendendo ela, eu deixo pros outros fazerem, que é até mais legal.

FIM

---

**4.2. RODRIGO SANTORO** – Alto Leblon, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 2008. Entrevista não publicada concedida à Adriana Santos de Vasconcelos.

Obs.: Aqui não foi transcrita toda a entrevista. Algumas partes são resumidas sobre o que o ator falou sobre determinado assunto.

ADRIANA – Qual foi o seu primeiro trabalho como ator, e no cinema? Foi no filme do Dirceu (Lustosa)?

RODRIGO – Meu primeiro trabalho como ator, depende como você olha pra isso, porque meu primeiro trabalho profissional foi numa novela na rede Globo, chamada *OLHO NO OLHO*. Esse foi o primeiro contrato que eu assinei como ator. Mas, eu já trabalhei como ator antes disso. [...] eu fiz teatro amador, eu fiz teatro na faculdade, eu cursei a PUC. Eu fiz Comunicação Social na PUC [...] eu estudei na PUC durante três anos. Você tinha que escolher entre jornalismo e publicidade [...] tava nesse momento de escolher, então eu fui pra publicidade. Aí eu comecei a trabalhar como ator, até essa novela...

ADRIANA – Você foi modelo?

RODRIGO – Não, o que eu fiz foi dois comerciais de televisão, e algumas fotos. Assim, até foram algumas coisas que apareceu no caminho e a coisa de modelo, eu me sentia muito desconfortável com a coisa da passarela. E não sabia exatamente por que. E até hoje em dia é uma coisa pra mim que realmente eu não me sinto a vontade. Desfile... Que o mundo da moda era uma coisa que não me encantava. Tinha alguma coisa ali que me soava errado e eu realmente tinha até um preconceito nessa época, 17 anos de idade. E o que eu queria fazer era ou jornalismo ou publicidade e gostava muito de assistir filmes, de teatro, sempre gostei muito, sempre brinquei de fazer, desde que criança.

ADRIANA – Você foi criado no Rio?

RODRIGO – Não. Fui criado em Petrópolis, vim pro Rio aos 17 anos de idade pra fazer a faculdade. [...] enfim, eu comecei a fazer isso com seis sete anos dentro da minha família, em natal, páscoa... Com meus primos a gente formava apresentações, *performances*, aí a gente brincava. Então, olhando pra trás, procurando de onde veio esse desejo, esse começo... O começo veio aí [...] mas, sempre foi um *hobby* pra mim. Então quando eu comecei a estudar na PUC eu conheci um camarada, e eu me juntei com um grupo que fazia teatro. Tinha até um camarada que fazia um teatro mais político... e declamava poesias[...] aquilo me encantava muito. Meio que participei um pouco disso, na própria faculdade eu tinha as aulas de rádio e televisão com o professor Antonio Brasil que incentivava muito a turma a fazer também. Tinha um trabalho que era metade da nota, que era um trabalho também de *performance*. Eu tinha um prazer absoluto naquilo ali, mas nunca olhei pra isso até então como uma profissão. Mesmo depois do meu primeiro trabalho, do meu segundo, eu também não olhava como profissão. O primeiro trabalho que foi *OLHO NO OLHO* aconteceu da seguinte forma, um camarada que estudava comigo na faculdade tava indo fazer um teste na oficina de atores da Globo, ali no jardim botânico. Ai ele falou “ah, vou fazer um teste pra entrar na oficina” e eu (como te disse) tinha um preconceito, eu falei “não, que televisão, que isso!” [...] só que esse camarada, eu ia dormir na casa dele, porque eu tava vindo de Petrópolis, e aí... “vamo lá... vamo lá...” acabou que eu fui pra oficina apenas pra

acompanhá-lo, e acabei fazendo um teste... E depois de três meses, eu não levei a menor fé, até não fiz o teste querendo passar e é sempre assim que as coisas acontecem... Depois de um tempo eu recebi um telefonema “ah, você passou”... ”passou aonde?”, eu nem lembrava de mais nada e acabei entrando na oficina e fiz a oficina de atores durante um ano e meio... Assim, eu fiz três oficinas. [...] umas das primeiras turmas da oficina, meu primeiro professor de dramaturgia foi o Tonio Carvalho que até hoje é professor de oficina da Globo [...] ainda tem [...] mas hoje em dia é outra coisa. Na minha época era uma camerazinha VHS com uma prateleira cheia de texto, a gente trabalhava muito com texto de teatro e com texto de cinema. Mais teatro. Essencialmente teatro. E daí saía... Meu primeiro trabalho em *OLHO NO OLHO* veio dali. Os diretores iam lá. É como se fosse uma preparação para novos talentos. Eles iam lá e faziam um teste, pegavam quem tinha o *physique* para os personagens, e daí saiu meu primeiro trabalho [...] e aí eu assinei meu primeiro contrato, e com esse primeiro contrato eu consegui pagar uma parte do meu aluguel. Aí eu falei ”olha! bastante interessante”, apesar de não estar ainda convencido com a história da televisão e nada disso... E continuei fazendo a faculdade [...] fiz a segunda novela *PÁTRIA MINHA*, continue fazendo faculdade [...] enfim, adorava a faculdade, não tranquei. [...] inclusive houve uma flexibilidade da Globo com os horários[...]depois dessa novela eu voltando, lá na faculdade eu tive um convite pra fazer um teste pra novela *EXPLODE CORAÇÃO*, que era um personagem maior, um pouco maior que eu tinha feito. E aí eu comecei a fazer e aí ficou complicado de conciliar [...] tive de trancar a faculdade. Fiquei fazendo *EXPLODE CORAÇÃO*. O personagem cresceu muito [...] porque a relação entre a mulher mais velha e o menino mais novo foi muito aceita. E o que aconteceu é que eu não conseguia ir mais a aula e aí foi que eu parei a faculdade [...] e aí acabou *EXPLODE CORAÇÃO* e eu fui tentar voltar. [...] voltei a matrícula [...] voltei a estudar, mas aí aconteceu outra história, se eu não me engano foi *O AMOR ESTÁ NO AR* [...] antes teve umas participações em *SAI DE BAIXO* e *COMÉDIA DA VIDA PRIVADA* [...] Nessa época, tava gravando *COMÉDIA DA VIDA PRIVADA*... O Dirceu (Lustosa) me mandou [...] tava em Angra dos Reis, num hotel, recebo um telefonema de um diretor de Brasília que ia fazer um curta-metragem... e do nada... Enfim, cinema era uma coisa raríssima nessa época [...] Nossa Senhora, se hoje em dia é ouro, naquela época era diamante [...] eu falei “caramba! Cinema” e fiquei louco. E aí li o roteiro legal, “eu posso fazer três personagens... maravilha” e topei... E foi por aí [...] então nessa época de *SAI DE BAIXO* e *COMÉDIA DA VIDA PRIVADA* foi uma época que eu tentei voltar pra faculdade... Porque a faculdade se você tranca duas vezes ela jubila [...] foi isso que aconteceu comigo.. Não consegui voltar [...] isso foi uma lástima pra mim, porque eu adorava a faculdade. Eu queria terminar a faculdade [...] mas, não dava. Eu fiz *SAI DE BAIXO* e depois rolou *COMÉDIA DA VIDA PRIVADA*... Veio o filme do Dirceu em cima, eu fiquei muito instigado, ia pra Brasília pra estudar. Logo em seguida veio a proposta *DO AMOR ESTÁ NO AR*. Então era uma coisa que eu ia fazer duas coisas mais ou menos. Eu tive que tomar a decisão... Enfim, de olhar pra carreira com seriedade mesmo, e acreditar nisso [...]

ADRIANA – Esse filme do Dirceu (*DEPOIS DO ESCURO*) foi meio que determinante..

RODRIGO – Foi um determinante. *DEPOIS DO ESCURO* com essa novela que eu fiz meu primeiro protagonista. Quando você faz um protagonista de uma novela você tá absolutamente envolvido com aquele trabalho, e a sua vida é aquele trabalho. Sobra muito pouco tempo pra você fazer qualquer outra coisa [...]

ADRIANA – Depois (em 1998) você fez *HILDA FURACÃO*?

RODRIGO – Isso. *HILDA FURACÃO* foi um ponto de mudança [...] por que foi a primeira vez que eu olhei para um roteiro e vi começo, meio e fim. A não ser *COMÉDIA DA VIDA PRIVADA E SAI DE BAIXO* é diferente a estrutura.

ADRIANA – Não é uma novela?!

RODRIGO – Não é uma novela. Na novela você começa e você não consegue olhar para o final. Então você tá fazendo uma cena, você não sabe o que vai acontecer com o seu personagem na próxima semana e você vai construindo os personagens aos poucos. E você tem também uma influência grande desses *groups discussions* [...] grupo de espectadores pra falar “ah, você tá gostando do personagem do José? Ah não, eu tô achando que o José com a Maria não tá combinando”... Então a novela é uma obra absolutamente aberta, e a forma de você compor um personagem é uma forma mutante, porque a cada dia você vai incorporando aquele personagem e tem que tá pronto pra mudar, pra fazer uma curva pra esquerda ou pra direita a qualquer momento. Sem perder a credibilidade. Então é um exercício completamente diferente. Então quando eu recebi a *HILDA FURACÃO* eu vi ali, não me lembro se 18 ou 16 capítulos, onde eu recebi começo, meio e fim [...] era um personagem lindo, cheio de conflito, riquíssimo como matéria prima [...] eu falei “nossa, eu já sei pra onde ele vai!”. Foi a primeira vez onde eu fiz um mergulho bem mais vertical, profundo mesmo pra construir um personagem que eu tinha a trajetória dele. Eu falei “eu sei o que vai acontecer com ele aqui... eu sei da onde ele veio”. Então, cada cena eu sabia da onde ele vinha pra onde ele ia. Então eu trabalhei com o arco dramático pela primeira vez na minha carreira, e aprendi a fazer isso fazendo. Por que eu estudei Comunicação Social, eu não estudei arte dramática. [...] e as oficinas do Globo a gente não estudava teoria. O que a gente estudava lá é o seguinte: você ia, memorizava, decorava, trabalhava uma cena, apresentava e o diretor criticava. Que é como é a maioria dos *workshops* no mundo inteiro. Você trabalha em cima de um material, de uma cena, depois se critica, você discute, trabalha de novo, trabalha de novo, e vai aperfeiçoando aquilo. Agora, teoria, faculdade, eu não tinha esse *background*, foi aí que eu comecei a correr atrás das coisas, foi por aí, que aí eu comecei a ler um monte de coisa, comecei a estudar e correr atrás das coisas que eu não tinha aprendido teoricamente. Eu fui aprendendo mesmo fazendo.

ADRIANA – Na *HILDA* tinha o Paulo Autran, e eu li que foi ele quem te indicou para a Laís...

RODRIGO – Acabou sendo. O Paulo Autran foi, é um encontro, porque mesmo que ele não esteja mais aqui com a gente pra mim ele está. [...] o Paulo Autran é um ser humano fora de série. Foi um presente, foi uma honra, e uma sorte ter caído ao lado dele num trabalho tão importante, e ele com uma generosidade, sabe?! Com um coração, e fora o talento. Um cara que não fazia o menor esforço. Era uma coisa nata. Então, isso assim, a gente acaba pegando nem que seja por osmose. Sabe! Você tá ali do lado, você vê o cara... Sabe?! É uma naturalidade, uma facilidade pra fazer aquilo, e um amor a profissão. Muito bonito o comprometimento. Eu acho que foi o maior exemplo que eu tive, e eu levei desde aí um comprometimento. Eu já sempre tratei com muita seriedade, seriedade no bom sentido, no sentido de respeito com aquilo que você tá fazendo. Sempre me aproximei desde a primeira participaçãozinha eu me aproximei dessa forma. Mas o Paulo é um exemplo muito forte pra mim de amor a profissão, de respeito à

profissão. [...] é uma referência pra sempre, até hoje em vários sentidos, eu me lembro de várias coisas que ele me dizia. Em vários sentidos pra vida. Não é que ele dizia faz essa cena assim. Se me perguntam “ele te deu toques?”... Essa coisa de dar toque é muito relativa, por que o toque ele vem de uma forma de uma forma orgânica. Não é “ah, eu acho que você deve falar essa fala assim...”... Não é isso. O ator que ta contracenando contigo, ele troca como você. E no caso do Paulo Autran... Nossa Senhora era uma enxurrada... Eu recebia muito, então me ajudava muito. Olhar no olho dele e ouvir o que ele tava dizendo já me dava uma força e um material pra trabalhar [...]

ADRIANA – Atuar é como jogar bola, você me dá um passe legal...

RODRIGO – Sim, e mais ainda. É como tocar música também, pra você interagir [...] eu aprendi isso em *OS DESAFINADOS*. O que é fazer música numa banda? Você tem que escutar o que os outros tão tocando pra você entrar com sua nota. Por que se você só tocar a sua nota, você vai ficar meio que paralelo ao que tá acontecendo. Mas pra você interagir, fazer um casamento com aquilo é um encontro, você escuta e você entra com a nota. E é isso por que atuar se você tiver com a tua fala esperando o outro acabar de dizer pra você dizer a tua fala, e você não escutou aquilo que ele disse você perdeu uma grande oportunidade de reagir e de ser tocado por aquilo que tava sendo dito, por aquela energia que tava vindo daquele outro ator. Há uma diferença enorme entre você contracenar falando o texto e contracenar ali com aquela pessoa naquele momento [...] que é o que se fala muito de ‘estar no momento’, a própria filosofia oriental que é você conseguir estar no momento.

ADRIANA – Depois você começou a ler sobre método?... Stanislavski... Começou a correr atrás assim por fora...

RODRIGO – Eu costumo dizer que o processo é um processo de acumulação e de filtro, por que quando eu comecei a ler eu tava muito ávido, muito faminto por tudo que eu não tinha estudado. Comecei com Stanislavski, Grotowski, Brecht e depois comecei a estudar Uta Hagen, Michael Tchecov, todas as referências de amigos, de atores mais velhos que eu respeito pra caramba, tipo Fernando Eiras [...] Fernando me dava muitos toques assim, o próprio Paulo Autran, e as pessoas com quem eu trabalhei [...] Eu trabalhei com Irene Ravache, Paulo Autran, trabalhei com Fernanda Montenegro... Com atores que já estavam, quando eu trabalhei com eles, com um grau de experiência. Fora o talento, que é óbvio e a gente não precisa falar. Mas já estava num estagio da vida, com um grau de experiência, de maturidade como artista, que enfim... A gente absorve. [...] então eu comecei a correr atrás mesmo, e estudar, estudar e aí *workshop*, às vezes... Isso mais pra frente, depois que eu trabalhei no *BICHO* com preparador...

ADRIANA – E o *BICHO*, como é que foi? O Paulo te indicou e...

RODRIGO – O Paulo me indicou. Eu não sabia disso. Acabou vindo pelo Paulo. [...] eu acho que a Laís deu o roteiro para o Paulo ler [...] E o Paulo falou “olha eu to trabalhando com um menino que talvez seja interessante pra esse papel aqui do protagonista”. E a Laís nem me conhecia, não sabia nada, não via televisão, as coisas que eu tinha feito. Nada [...] Aí ela assistiu a *HILDA FURACÃO* e a partir daí que rolou o convite.

ADRIANA – Você teve que fazer teste? Como foi?

RODRIGO – Deixa tentar lembrar como foi à aproximação [...] eu acho que eu recebi a sinopse, depois recebi o roteiro, aí eu li. Achei super forte, fiquei absolutamente comovido com aquilo. Ela me mandou os curtas-metragem que ela tinha feito, o *CINE MAMBEMBE* e *O CARTÃO VERMELHO* e eu gostei muito. Eu tava com muito receio de fazer...

ADRIANA – Então ela já te chamou pra fazer o personagem mesmo, ela não te chamou pra fazer teste...

RODRIGO – Eu acho que ela me convidou. Eu não me lembro se eu fiz teste... Porque eu fiz muito *workshop*, mas teste... Eu acho que teste não, eu acho que ela me chamou pra fazer o personagem.

ADRIANA – Você teve contato com o Sérgio Penna já no início?

RODRIGO – Isso já no início. Isso quando a gente começou a fazer [...] o processo assim, eu acho que era novo pra Laís e novo pra mim [...] eu acho que ela assistiu as coisas que eu tinha feito. Aí ela me mandou o roteiro, aí eu li o roteiro [...] eu vi os filmes. E a gente conversou muito pelo telefone. Foi isso! E depois eu fui a casa dela, foi aí que rolou. Eu fui a casa dela pra gente se conhecer. E o que eu senti muito dela é que ela assim... Era muito a sensação de primeiro. Era o meu primeiro longa-metragem era o primeiro longa-metragem dela. Então eu tinha um pouco de receio e ela tinha um pouco de receio [...] só que a gente se deu muito bem de cara. E eu na hora senti muita confiança assim nela. Apesar de saber que era um primeiro filme, que eu ia tá me expondo muito, por que é um filme, é um protagonista da primeira à última cena com uma história arrebatadora. E com um risco. Se você olhar pro *BICHO DE SETE CABEÇAS* e pensar no roteiro é risco pra tá *over, acting over* [...] é um limite muito tênue, e a gente não queria fugir da história. “então a gente não vai por a cena do eletro choque por que vai ficar muito *over*, ou porque as pessoas não acreditam que é verdade”. Ainda tinham muitas outras coisas que se a gente tivesse filmado que estavam no livro, que iam falar “isso é filme”. Mas, o Austregésilo contava coisas ainda mais pesadas que estavam lá. Enfim, eu li o livro também. Eu não conseguia tirar o *BICHO DE SETE CABEÇAS* da cabeça desde que eu li o roteiro [...] só que ao mesmo tempo tinha uma força muito grande dentro de mim de medo, de receio, então eu negava, eu falei “eu não sei se to pronto pra isso”

ADRIANA – Você tinha quantos anos quando você fez o *BICHO*?

RODRIGO – Acho que 2000. Acho que foi de 1999 para 2000 [...] eu tenho 33, eu tinha 24 pra 25 anos. [...] e cinema era super pouco naquela época [...] então tudo era um risco muito grande. E a própria história apesar da força era uma história que eu falava “caramba, como é que eu vou fazer isso?! Eletro choque” [...] me assustava. “eu vou me expor muito e se eu não conseguir fazer isso com verdade. [...] E se eu não consegui atingir o que esse personagem precisa atingir. E é um protagonista”, e essas idéias ficavam na minha cabeça, e eu fiquei um pouco resistente no começo. Mas, depois de encontrar a Laís eu senti uma certa segurança eu meio que respirei fundo e fui...

ADRIANA – Foi um mês de ensaio??

RODRIGO – Foi um mês e tal, eu tive na oficina Oswald de Andrade e foi aí que eu conheci o famoso e querido Sérgio Penna. Eu nunca tinha feito preparação de ator, foi o primeiro [...] quando eu cheguei ainda assustado “o que eu vou fazer?! *Workshop*, preparação, como é que é isso?!”. E ele (Sérgio Penna) já muito simples, no melhor sentido da palavra. Tudo é muito simples, não tem regras. “vamos lá, agente vai se conhecer vai trabalhar, a gente vai improvisar, a gente vai brincar”. Então foi assim que eu comecei, depois não era mais brincadeira.. Naturalmente. [...] depois a coisa começou a aprofundar e foi genial porque foi uma relação de confiança, que a cada dia que passava eu confiava mais nele e eu me jogava mais... E confiava e me jogava e confiava e me jogava. Quando eu vi eu tinha pulado num lugar que nunca tinha estado antes e não tinha mais volta também. Era uma coisa que já tinha ido pra um lugar de pesquisa, de experimento. Foi experimento, eu não sabia o que eu tava fazendo, eu sabia que eu tava experimentando as emoções que o personagem precisava experimentar. Não cenas não. Ele trabalhou muito mais o abstratamente, se é que essa é uma boa palavra. Porque é difícil de definir esse tipo de trabalho, porque ele não tem fórmula. Não é “vamos fazer o exercício do cachorro”, não é isso...

ADRIANA – Vocês não ensaiavam as cenas?

RODRIGO – No final, depois de quase três semanas, a Laís veio...

ADRIANA – A Laís só entrou nesse momento?

RODRIGO – Só depois de ela vir que e a gente começou a trabalhar com as cenas. Até então foi um mergulho no escuro, aonde a gente ia acendendo as nossas velas e conhecendo os espaços e se apropriando deles.

ADRIANA – Ela entrou só na terceira semana e ele, ele ficou o filme inteiro?

RODRIGO – Ele ficou o filme inteiro. Do primeiro dia de preparação ao último dia de filmagem. Claro que na filmagem ele não estava todos os dias, mas nos dias mais importantes ele ia. [...] quando a gente terminou o trabalho de preparação ele me falou “quais as cenas que você quer que eu esteja presente? Que você precisa mais acha mais bacana de eu tá lá. Pra gente dar uma esquentada antes” [...] não foram muitas, mas ele esteve lá presente [...] o que aconteceu é que quando a gente começou a filmar, o personagem começou a nascer e ele pegou um trilho. O trabalho foi muito interessante, muito profundo o que a gente fez antes [...] não é que o personagem já estava pronto, até porque eu acho que ele nunca fica pronto, porque você sempre pode ir para um lado, são tantas possibilidades. Então “o que é pronto?” [...] eu não consigo entender esse conceito do personagem estar pronto, mas eu já tinha um trilho, e eu caminhei por esse trilho, às vezes acelerava, às vezes diminuía, mas eu já tinha uma linha

ADRIANA – O Sérgio ele ficava só com você ou ele ficava com todo mundo?

RODRIGO – Com todo mundo [...] todos os atores que você olha no manicômio que você olha e pensa que são pacientes, são todos atores [...] os pacientes, que até o Sérgio Penna tinha um trabalho como doentes mentais, ele fazia teatro como forma de terapia. Eles fazem as pessoas “normais” do filme, que é o cara que me pedi uma coisa na rua. Ou seja, é invertido [...] e ninguém percebe [...] justamente pra a gente brincar com isso, que é esse conceito do sã. O que é ser sã? [...] foi um processo genial, inesquecível, e

divisor de águas. A *HILDA FURACÃO* já tinha sido a 1º experiência, obra fechada, mergulho, e eu fiz a minha própria preparação. Que foi pesquisa, que foi eu mesmo brincando comigo mesmo. Eu fiz uma espécie de preparação que se assemelha que acabou se assemelhando porque a base, a matéria prima é a mesma pro ator, são seus sentimentos, seu corpo, sua voz, sua mente, e como você vai trabalhar com isso é uma alquimia. Pra mim quando me perguntam “o que você faz pra se preparar para um personagem”, eu não tenho idéia da resposta porque cada vez é diferente. Por mais que tenham linhas gerais, que é: eu vou fazer pesquisa [...] pesquisa de época se for filme de época, filme de música eu vou escutar música. As linhas gerais elas balizam todos os trabalhos, mas às vezes a inspiração vem da onde você menos espera.

ADRIANA – No *BICHO* você vendo a relação da Laís com o Sérgio, você como ator vendo isso de fora [...] aquela cumplicidade... Como era isso?

RODRIGO – Pareciam dois grandes amigos [...] essa que é uma polêmica muito colocada hoje em dia, da figura do preparador de elenco. Eu não vejo essa polêmica [...] o preparador é um profissional que tá ali para ajudar o diretor no trabalho com os atores e que pode invadir outros campos também, depende da relação que o diretor tem com o preparador. Às vezes o preparador não tá trabalhando só com os atores, ou às vezes o preparador tá trabalhando especificamente com um ator, ou com não atores [...] o que eu via era, como você descreveu, o Sérgio e a Laís batendo uma bola incrível, não é que a Laís não dirigia os atores, ela dirigia os atores! Não é que o Penna só ficava com os atores e a Laís atrás da câmera. Isso não existe num set de filmagem, é tudo junto..

ADRIANA – É uma interação...

RODRIGO – É uma interação, uma parceria, onde o Sérgio que é o preparador, às vezes pode tá dando um toque na cenografia. Ele diz “será que você não tem uma caixinha, porque na preparação tinha uma caixinha”

ADRIANA – Uma relação de troca?

RODRIGO - Exatamente [...] a sensação que eu tive fazendo o *BICHO DE SETE CABEÇAS* é que era uma relação de troca. E mais, um cinema independente [...] onde a gente contava os rolos de cinema, aonde a Laís chegou ao ponto de dizer “olha, a gente só tem mais dois pra acertar”. E era plano-seqüência. A maioria dos planos dentro do *BICHO DE SETE CABEÇAS* eram planos-seqüência longos. Não é corte, então tudo tinha que funcionar [...] e o personagem tinha que estar lá, e tava, graças a Deus [...] não por nenhuma outra razão que não seja não termos dinheiro sobrando pra fazer esse filme, muito pelo contrário [...] e a gente vai contar essa história e vamos lá..

[... RODRIGO fala da experiência no filme *NÃO POR ACASO* ...]

Eu trabalhei como o Sérgio (Penna) em *NÃO POR ACASO* e *CARANDIRU* [...] desde o *BICHO* que o Sérgio é um amigo [...] o que a gente tem é confiança [...] isso foi uma coisa que a gente desenvolveu ali, em *BICHO DE SETE CABEÇAS* [...] foi uma relação íntima que se estabeleceu onde eu confio muito nele, ele confia em mim. E eu me sinto livre pra ir onde eu precisar ir como se eu tivesse sozinho, mas eu não tô. Essa é a diferença. Por quê? Porque eu tenho um observador. Ele tem a capacidade de se neutralizar, eu nem vejo ele quando eu tô trabalhando, eu sei que ele tá ali [...] mas ele tá observando [...] e ele faz uma observação pra poder propor, quase um maestro [...], ou seja, existe um olhar externo, mas não é olhar crítico ou de avaliação. Mas um olhar que

tá junto comigo, quando a gente trabalha a gente tá junto. Mas ele tem um olhar externo, porque eu quando começo não vejo mais nada [...] o trabalho é muito instintivo, o trabalho é muito guiado por qualquer coisa, um estímulo qualquer, um barulho, uma música, uma palavra, um sentimento, uma ação, o que quer que seja [...] é difícil falar do processo de trabalho porque ele não tem uma fórmula, ele não é igual. Porque nada mais é que uma busca.

ADRIANA – Você trabalhou com outro preparador? Com a Fátima?

RODRIGO – Não, eu trabalhei com a Rosella Terranova em *ABRIL DESPEDAÇADO* [... Rodrigo fala da experiência no filme *ABRIL DESPEDAÇADO* quando ficou quase um mês no sertão baiano antes das filmagens. Nesse filme o processo dele era mergulhar na natureza, viver a realidade do dia a dia do personagem. Na caatinga, na terra seca, na falta de comida. Ele fazia dieta à base de farinha. Sem usar protetor solar, sem preocupação com a vaidade. Assumindo a vida no sertão...].

ADRIANA – Você vê diferença em trabalhar com preparador e sem preparador?

RODRIGO – Depende do trabalho. Eu gosto da reciclagem [...] eu gosto de diversificar, senão você não se expande [...] quando a coisa começa a ficar muito simples, muito fácil... Fácil no sentido de muito confortável. Porque o simples é muito complicado [...] a simplicidade na minha opinião é o resultado de um processo que inclui o excesso e o perecimento gradativo desse excesso até que você chega à essência. Que pra mim é o simples. Então simplicidade eu não quero dizer simples... Por exemplo, beber um copo d'água é um ato simples, mas a essência disso ela não é tão simples, se você florear isso, ele vai virar uma caricatura. Então a simplicidade está na essência disso, de ser uma coisa natural e de necessidade. Se você tá com sede, você vai e bebe água. Não tem uma coisa, como você pega, como você pára, não tem o como. Tem o ser... O que é. Não tem esse estudo, isso que eu acho que é a grande armadilha da interpretação, que é atuar e você não deixar que as pessoas percebam que você está atuando [...] uma filigrana que sai pra cá, o espectador nota. E aí você tira ele da realidade, e do sonho, do que ele tinha embarcado e do envolvimento dele [...] claro que isso acontece. A gente tá falando do ideal [...]

ADRIANA – E lá fora, que você tá tendo essa experiência, como é essa figura do preparador? É diferente daqui?

RODRIGO – Tem muito. Mas, não é como aqui. Nunca vi um preparador pra todo elenco como aqui [... RODRIGO fala de todos os filmes que fez no exterior; *300* do Zack Snyder, *Redbelt* do David Mamet, *Leonera* do Pablo Trapero, *Che* do Steven Soderbergh, *I Love You Phillip Morris* dos Glenn Ficarra e John Requa, *Love Actually* do Richard Curtis, entre outros. RODRIGO conta que nunca teve preparador de atores nesses filmes ...] No *CHE* o Sérgio Penna me preparou [...] eu quando ia me preparar pra fazer o *CHE* eu ia a Cuba [...] Nos primeiros dias eu levei o Sérgio [...] muito mais como amigo, como parceiro. E aí a gente fez um trabalho de pesquisa, que foi completamente diferente de tudo que a gente já fez [...] enfim, atores que eu trabalho lá fora, tem *coach* [...] lá é muito mais individual [...] o *coach* trabalha muito os diálogos [...] eu já fiz *workshop* com alguns [...]

ADRIANA – Voltando ao *BICHO*, você falou de diálogo. Teve muita improvisação ou a Laís é mais fiel aos diálogos?

RODRIGO – Havia espaço para o improviso. Mas era muito mais um improviso no sentido de colocar o texto na boca da gente e deixar natural. Do que abrir uma cena e falar “vai, improvisa aí”. Isso não aconteceu. Às vezes num final de uma cena se eu queria esticar mais, ou fazer uma coisa, tava aberto. Não tinha que acabar, é mais isso. Espaço pra contribuição, pro frescor do momento, pra própria locação [... RODRIGO fala um pouco sobre improvisação, e conta que no filme *CHE* a improvisação aconteceu bastante ...].

ADRIANA – Você leva alguns exercícios que você repete? De repente algum exercício que você aprendeu com o Sérgio. Exercícios mesmos... Ou não, não tem isso?

RODRIGO – Não [...] coisas mais abstratas mesmo. Tem uns exercícios de corpo, de voz, pra esquentar a voz. Mas isso já há muito tempo que eu faço, mas mais aleatoriamente mesmo [...] trabalhar a musculatura do rosto, esquentar sua voz, esquentar seu corpo, não é um exercício específico. Mas sempre antes de entrar em cena eu faço um aquecimento [...] um alongamento [...]. RODRIGO agora fala da sua experiência em *HOJE É DIA DE MARIA*, na qual ele trabalhou com a preparadora Tiche Vianna. Também fala rapidamente de ter trabalhado com Cristiane Paoli-Quito e com o Lume em São Paulo ...].

ADRIANA- O que você espera de um diretor depois dessas suas experiências?

RODRIGO – Procuo não esperar nada [...] eu vou aberto [...] e ao mesmo tempo alerta [...] a única coisa que talvez eu crie uma expectativa [...] a única coisa que eu espero de verdade é que eu tenha uma experiência boa, que eu não brigue com ninguém. Mas isso em qualquer trabalho [...] toda vez, a única coisa que eu emano de verdade é: tomará que corra tudo bem, da forma que tiver que correr. Porque eu não sei qual a forma certa, qual a forma errada, mas tomara que seja uma experiência boa pra todo mundo, rica pra todo mundo. Que todo mundo aprenda com isso, eu, o diretor, os outros atores. Seja alguma coisa que me acrescente. É a única coisa que eu espero [...]

ADRIANA – [...] Quais etapas você vê que são recorrente na realização, preparação num filme?

RODRIGO – Não tem regra [...] mas você sempre passa: leitura do roteiro; conversas com o diretor e quem sabe outros membros da equipe, participar dessas conversas; uma preparação que pode ser em grupo ou só sua, depende como você tá, principalmente nos filmes lá fora, eu me preparo sozinho, chego no *set* no dia de filmar, faço minha parte e vou embora. É assim, até agora foi assim. É uma forma diferente de trabalhar; o teste, aqui hoje em dia eu praticamente nunca faço teste, faz tempo que eu fiz um teste aqui. Lá fora, a grande maioria, 90 % são testes que eu faço, os filmes que eu faço são através de testes, acho que o único que eu fui chamado foi *LEONERA*. Mas, o diretor mora na Argentina, conhece todo meu trabalho daqui, o Walter Salles era o produtor [...]

ADRIANA – Os outros todos foram testes? Um só teste ou vários testes para o papel?

RODRIGO – Normalmente, um teste só. Às vezes uma segunda bateria. Normalmente você faz o primeiro e nunca te ligam de volta [...] Sempre teste com câmera, sempre gravado. E normalmente uma diretora de elenco. Aquela coisa bem fria [...] eu acho que no cinema o *physique* conta muito [...] e no final das contas, principalmente lá fora é o

que esse ator significa pra gente comercialmente. No final das contas isso manda muito, até em cinema independente [...]

ADRIANA – Você imagina outra parceria com você, a Laís e o Sérgio?

RODRIGO – Imagino e já to plantando de leve uma sementinha [...] com o Sérgio é uma parceria que continuou [...] O Sérgio é meu amigo [... RODRIGO fala sobre o trabalho em *OS AFINADOS* e *SOM E FÚRIA*, e sobre seu prazer em atuar, o prazer em ser ator e na necessidade de sempre estar aprendendo ...]. O trabalho de preparação é investigação, busca. Aonde a gente chega?... Não sei, exatamente, aonde a gente chega. A gente passa por vários pontos, a gente experimenta várias coisas, e depois a gente coloca tudo dentro de um caldeirão... Sabe! Mexe tudo e faz alguma coisa, e aquela coisa vai pra tela, e aquela coisa bate na tela, e ela não é nada até alguém assistir, sentir alguma coisa, e como fazer fechar um ciclo. Sozinho ele não é nada. Ele só é quando alguém assiste, ou quando alguém sente alguma coisa ou não senti absolutamente nada. Ou enfim... Quando alguém se relaciona com aquilo, aí o ciclo se fecha, por que aí uma coisa que vai ser colocada pra outras pessoas e as outras pessoas vão se relacionar com aquilo. Eu acho que o cinema, a arte de forma geral, ela tem essa missão.

[... RODRIGO fala sobre as dificuldades de fazer cinema, e o que ele considera bom na preparação. Ele também fala de Laís Bodansky como uma diretora criteriosa, concentrada e talentosa, que sabia exatamente o que ela queria. Segundo o ator, *Bicho de sete cabeças* foi o filme “onde eu me conheci, onde eu comecei a me entender como ator, comecei a amadurecer, eu comecei a descobrir formas de trabalhar”...].

FIM

## Anexo V – Exemplos de entrevistas por email

### 5.1. Email para o ator e professor Adeilton Lima

Assunto RE: Perguntas p/ dissertação de mestrado

De adeilton lima <email oculto >

para Adriana Vasconcelos <adrnde@gmail.com>

data 10 de janeiro de 2010 18:48

A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretor em *Bicho de sete cabeças* (2000) de Laís Bodanzky e *O céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz.

Pensando nessa pesquisa e nos temas que decorrem dessa pesquisa, segue as perguntas que gostaria que você me respondesse.

1- Como você iniciou seus estudos de interpretação para a câmera?

R- Toda a minha experiência vem do teatro e das oportunidades que tive de participar de trabalhos para o vídeo e para o cinema com excelentes profissionais em Brasília. A teoria teatral aliada à prática do áudio-visual.

2- Fale também sobre seu histórico e experiência.

R – Tenho 22 de profissão com ator, várias peças, participação em um longa e cinco curtas. Trabalho também como professor de teatro, literatura e cinema.

3 -Exatamente como foi a disciplina que você ministrou na Faculdade de Comunicação?

R – Na UnB, ministrei duas disciplinas: Oficina de Interpretação e Cinema e Literatura. Como disse antes, sempre trouxe minha experiência principalmente em teatro para o trabalho em sala. Desde exercícios de voz, corpo, leitura, análise e encenação de textos. Da poesia ao texto dramático.

4- Qual a duração da disciplina? Um semestre? O tempo é suficiente ou não para melhor capacitar um bom diretor de atores no cinema?

R- Essa resposta é delicada, pois eu não estava em um curso de formação de atores, mas de profissionais que futuramente virão a trabalhar com elencos. De qualquer forma, o objetivo era dar elementos de base para a compreensão de como é o trabalho de um ator tanto no teatro como no vídeo ou cinema. Daí, muitos exercícios, laboratórios, jogos, improvisações etc. A duração era de um semestre, claro, tempo insuficiente, considerando estar trabalhando com pessoas com pouca ou nenhuma experiência na área de interpretação. Acredito que haja a necessidade de mais tempo, uns dois anos, no mínimo. Seria interessante também um intercâmbio com o curso de artes cênicas da universidade.

5- Qual a formação dos alunos?

R- Encontrei poucos alunos com alguma experiência. É um trabalho de lapidação de material bruto, digamos assim, uns mais ou menos resistência.

6- Qual o método de ensino que você usou nesta disciplina? Aulas práticas e/ou teóricas?

R – Sempre procurei equilibrar as duas coisas, mas o tempo é insuficiente. De qualquer forma, é importante perceber a abertura e receptividade do curso de Comunicação da UnB a esse tipo de proposta. As aulas se dividiam em teoria e prática. A bibliografia

utilizada ia desde Stanislavski a Grotowski, de Brecht a Artaud, de Augusto Boal a Eugenio Barba, etc.

7- Qual a diferença que você vê entre o trabalho do ator no teatro, televisão e cinema??

R- São suportes com recursos bem específicos ou mídias que podem dialogar enriquecendo o processo narrativo ou destacando um trabalho de interpretação. O fundamental é a opção que faz dependendo da proposta que se tenha em mãos. Se não houver rigor, um trabalho pode se perder ou ficar confuso. Glauber Rocha, por exemplo, soube muito bem utilizar os recursos do teatro na linguagem cinematográfica, enriquecendo os elementos narrativos de seu cinema.

8- Qual o diferencial que você acredita que o ator precisa ter no cinema.

R- Bom, o cinema é o detalhe. O ator precisa estar atento “aos próprios poros”. Dada a estrutura fragmentária da realização, cujas partes serão reunidas na montagem, vejo como um bom exercício para o ator não “de” mas “no” cinema, é ele estar sempre em diálogo também com o continuísta. Minha experiência particular mostrou isso, o que pode assegurar no enquadramento, cenografia e elaboração de uma cena, a construção ou composição precisa mais precisa de um personagem. Nesse sentido, o continuísta também trabalha como uma assistente de direção, não tanto apenas preocupado com objetos materiais da cena. No teatro, o processo é mais concentrado. No entanto, “os poros” aqui deverão saber irradiar energia para poder causar no espectador sentado na última fileira, o mesmo efeito que um primeiríssimo plano causa no público que assiste a um filme.

9- Como você vê o trabalho do preparador de atores no cinema brasileiro recente? Em especial, você tem alguma consideração sobre o trabalho dos atores no filme *BICHO DE SETE CABEÇAS* e *O CÉU DE SUELY*?

R- Acho importante essa preocupação hoje em preparar bem o elenco. Acredito que essa seja uma boa contribuição do teatro, desde laboratórios e pesquisas ao estudo minucioso na construção de um personagem. Isso ajuda muito ao ator não se perder com a não-linearidade e a fragmentação próprios do cinema.

Quanto ao trabalho de atores, Rodrigo Santoro é surpreendente em *Bicho de sete cabeças*, mostrando não ser apenas um rosto bonito na tela. Claro que um bom roteiro ajuda, da mesma forma que estar ao lado de veteranos como Othon Bastos e Cássia Kiss. De qualquer forma, ele foi fundo na construção de um personagem complexo em meio aos conflitos familiares, sociais e psicológicos.

*O Céu de Suely*, apresenta figuras pouco conhecidas do grande público e ligadas mais ao teatro, como é o caso de João Miguel e Hermila Guedes. Essa é outra tendência interessante de algumas produções atuais, apresentar grandes atores que circulam noutros espaços que não apenas o televisivo (em que pese, eles acabarem migrando para lá, como foi o caso do “Satã” Lázaro Ramos).

## 5.2. Email para o diretor Roberto Gervitz

Assunto Re: Olá Roberto... II

De: Roberto Gervitz <email oculto >

Para: Adriana Vasconcelos <vasconcelosadriana@yahoo.com.br>

Sexta-feira, 17 de Abril de 2009 9:56:34

---

*Olá Adriana,*

*fiquei pensando e creio que gostaria de completar o meu depoimento com uma pequena modificação que está em azul:*

Creio que há uma falsa polêmica em relação ao preparador de atores. Uma certa supervalorização também. Grandes e magníficos filmes foram e são feitos sem a figura do preparador de atores. O preparador tem funções muito diferentes, de acordo com o diretor com quem ele está trabalhando. E também , desenvolverá trabalhos muito diferentes se estiver lidando com atores profissionais ou não-atores. Em relação ao diretor, há diretores que gostam de dirigir atores e dão prioridade a isso, entre os quais me coloco. Para esses diretores, o preparador de atores pode ser um profissional muito útil, uma espécie de assistente de direção, que trabalha em colaboração com o diretor para "colocar" seus atores nos personagens ou ainda para "tirar" os personagens dos atores - explorar caminhos e possibilidades, libertar o ator de suas pré-concepções; libertá-lo também de suas tensões e concentrá-lo, libertar o seu corpo e deixá-lo mais livre para criar dentro da paleta e do universo estabelecidos pelo diretor. É antes um trabalho físico-emocional do que intelectual. Trata-se de garantir a unidade de interpretação em um filme coisa que não é muito simples pois as filmagens são um processo muito atomizado e dispersivo. Uma boa preparação deixa o ator apto a trabalhar sua atuação cena a cena, independente da ordem em que um filme seja rodado, pois ele já traz o repertório desenvolvido durante a preparação. Há porém muitos atores profissionais e experientes que reagem à preparação. Um dos fatores que contam para isso é que a preparação no Brasil se notabilizou pelo trabalho junto a não-atores (sejam adultos ou crianças - ex. "O Banheiro do Papa" e "Pixote"). E os nomes que apareceram de início, Fátima Toledo entre outros, desenvolveram um trabalho muito eficiente e notável com não-atores porém, a meu ver um pouco primário e sem nuances para atores mais experientes, com um vasto repertório e trabalhos já realizados. A meu ver, por vezes, há um desejo por parte de alguns preparadores de ser "o inventor da roda" mas quem tem que criar são os atores. O diretor e o preparador devem guardar certa humildade com os atores pois **quem age, quem sente, quem vive a cena são os atores**. O trabalho mais importante é dar-lhes a confiança, a concentração e a soltura para fazer o seu trabalho dentro de um todo, uma unidade. *Por outro lado, os atores que se colocarem de forma corajosa, desprotegida e por que não, humilde, poderão eventualmente tirar grande proveito da preparação. Mas esse é um trabalho que não acontecerá se não houver uma relação de confiança e entrega. E isso demanda o trabalho e a presença do diretor, sem isso não há preparador que resolva. Há preparadores e preparadores... alguns mais atrapalham do que ajudam.*

Bjs,  
Roberto

Adriana Vasconcelos wrote:

Olá Roberto,

td bem?

Lembra-se de mim? ... Nos conhecemos há uns 7/8 anos atrás em Sampa.

Bem, espero q se lembre....

Estou te escrevendo por um motivo especial. Eu estou fazendo mestrado em Artes na UNB (Universidade de Brasília). E minha pesquisa aborda o trabalho do ator, do diretor e do preparador de atores no cinema brasileiro contemporâneo. Os filmes que uso como base nessa investigação são *O céu de Suely* e *O Bicho de sete cabeças*.

Nessa pesquisa tento investigar a relação de troca artística que existe entre estes três profissionais (o ator, o diretor e o preparador) e como essa relação favorece ou não os filmes estudados. É claro que p/ corroborar a pesquisa outros filmes e profissionais são mencionados. Por isso estou lhe escrevendo p/ ter uma opinião sobre como vc avalia essa inserção do preparador de atores no cenário cinematográfico brasileiro atual, quais as vantagens que vc observa no trabalho deste novo profissional do cinema brasileiro, se vc tem alguma objeção ao trabalho do preparador, ou não. Em resumo, desejo ter uma opinião sua sobre esse novo profissional do cinema nacional.

Gostaria mto de ter um depoimento seu sobre este tema, um depoimento a favor, contra, não importa. Eu não tomo partido na dissertação, apenas foco no tema e tento c/ esta pesquisa colaborar um pouco q seja p/ o entendimento dessa nova forma de direção de atores q surge na cinematografia nacional atual.

É uma pesquisa séria e tenho tido oportunidade de obter ótimos depoimentos, e o seu, c/ certeza, vai engrandecer meu trabalho + ainda.

Bem, por isso estou te escrevendo... Já lhe adianto q lhe agradeço mto à colaboração.

Bem, é isso... qq dúvida, é só perguntar!

beijos,

*Adriana Vasconcelos.*