

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CINEMA E AUDIOVISUAL

**O ESPAÇO DO ATOR NO CINEMA**

**Um olhar sobre ensaio e preparação dos atores em filmes de realização da UFF**

CAMILA BARRA DE ALMEIDA

Niterói, 2016

CAMILA BARRA DE ALMEIDA

**O ESPAÇO DO ATOR NO CINEMA**

**Um olhar sobre ensaio e preparação dos atores em filmes de realização da UFF**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

**Orientador: Prof. Dr. Cezar Migliorin**

Niterói, 2016

CAMILA BARRA DE ALMEIDA

O ESPAÇO DO ATOR NO CINEMA

Um olhar sobre ensaio e preparação dos atores em filmes de realização da UFF

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Cezar Migliorin - Orientador  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Índia Mara Martins  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Hadija Chalupe  
Universidade Federal Fluminense

Niterói, 2016.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, e sempre, aos meus pais, Antonio Barra e Maria do Rosario, que possibilitaram que eu chegasse até aqui. Todas as minhas realizações são também de vocês.

Ao Cezar Migliorin, pelo trabalho de orientação.

À Marcela Amaral e a Ana Brasil Malecha pelas orientações e sugestões no começo do processo desta pesquisa.

À Nathalia Cantarino pela parceria artística e por me ajudar a entender o que eu realmente queria tratar nesta monografia.

A Lucas Maia, Luís Augusto Guedes, Gustavo Lucena e Quézia Lopes pela generosidade e paciência com que compartilharam comigo seus trabalhos aqui analisados.

À Escola de Teatro Martins Penna, todos os grandes artistas – professores e amigos de curso – com os quais cruzei por lá e que fizeram de mim atriz e criadora.

Aos antepassados que mantiveram nossa arte viva para que pudéssemos estar aqui agora fazendo e pesquisando Arte.

Gratidão!

EVOÉ!

## RESUMO

A presente pesquisa consiste em um estudo sobre o processo de ensaio e preparação de atrizes e atores no cinema com foco na produção do curso de Cinema e Audiovisual da UFF. A parte inicial da pesquisa tem como centro a preparação de elenco no cinema brasileiro, abrangendo desde o momento anterior ao surgimento do preparador até a fase atual de sua consolidação. A partir disso, cumpre-se o objetivo maior de realizar uma análise de alguns filmes de realização do curso de Cinema e Audiovisual da UFF no que tange ao espaço de trabalho dos atores e atrizes antes do set de filmagens.

Palavras-chaves: Atriz. Ator. Cinema. Filme de Realização. Preparação de elenco.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	6
1. MOMENTOS ANTERIORES AO SURGIMENTO DO PREPARADOR DE ELENCO NO CINEMA BRASILEIRO .....	09
2. O PREPARADOR DE ELENCO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO .....	16
3. PROCESSOS DE ENSAIO E PREPARAÇÃO DE ELENCO NOS FILMES DE REALIZAÇÃO DA UFF .....	27
3.1 Descrição das obras e dos processos de ensaio / preparação .....	27
3.1.1 Uivo .....	27
3.1.2 À Vera .....	30
3.1.3 Voz da Experiência .....	33
3.1.4 Lia .....	34
3.2 Análise dos processos de ensaio e preparação nos quatro filmes .....	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	49
FILMOGRAFIA .....	50
ENTREVISTAS CONCEDIDAS A AUTORA .....	50

## INTRODUÇÃO

Em “O espaço do ator no cinema – Um olhar sobre ensaio e preparação dos atores em filmes de realização da UFF” busquei de forma geral entender e problematizar o lugar do ator e da atriz no cinema brasileiro e, mais especificamente, nas produções de final de curso realizadas na faculdade de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. A necessidade desta pesquisa surgiu para mim ao decorrer da minha formação acadêmica, a partir do convívio com colegas de curso e de experiências em sets de gravações de curtas-metragens da faculdade. O que sempre me instigou era entender como era visto e como era realizado o trabalho da atriz e do ator no espaço cinematográfico.

Para além de entender o cinema brasileiro, percebi que seria ainda mais rico se pudesse trazer com esta pesquisa um retorno para a minha própria faculdade, lançando um olhar para este ambiente no qual me formei e que me instigou a esta pesquisa. Assim, decidi por focar a análise a ser realizada nos filmes que são feitos a cada final de semestre pelos alunos do curso de Cinema como atividade obrigatória para obtenção do diploma.

Considerava importante entender se as impressões que eu por vezes tive durante algumas práticas no decorrer do curso de Cinema, de que não havia um entendimento do que se trata o trabalho do ator e da atriz e que este assunto não era pesquisado de forma aprofundada dentro do curso, condizia com a realidade. Como os diretores e as diretoras, meus colegas de curso, buscavam lidar com os atores e as atrizes em seus filmes? Havia uma preocupação em pesquisar e entender o trabalho deste profissional? Como é a relação dos realizadores com suas atrizes e atores?

Tinha como objetivo me aproximar das produções realizadas no curso e analisá-las como forma de entender o pensamento de meus colegas realizadores. Para tanto, coloquei o foco no período que antecede o set de filmagens, ou seja, aquele em que acontece a preparação das atrizes e atores e os ensaios das cenas para as gravações. Pois considero que é nesta etapa que o trabalho da atriz e do ator se inicia e que acontece de forma mais intensa, visto ser este o momento de criação, construção e consolidação do que vai ser levado para o set.

Para respaldar a análise que objetivei realizar, iniciei minha pesquisa buscando entender este lugar de ensaio e preparação no cinema brasileiro. Percebi que ao falar deste tema se fazia muito pertinente dar destaque à figura do preparador de elenco, que vem se consolidando deste os anos 2000 como profissional atuante no meio cinematográfico do país. Desta forma, abrangi

na pesquisa desde o momento anterior ao surgimento do preparador, como forma de entender o impacto do trabalho deste, até o momento atual em que este profissional vem se consolidando.

Assim, no primeiro capítulo, intitulado “Momentos anteriores ao surgimento do preparador de elenco no cinema brasileiro”, usei como base para a pesquisa o livro de Nikita Paula, “Vôo Cego do ator no Cinema Brasileiro – experiências e in experiências especializadas”, para analisar, de forma geral, o trabalho da atriz e do ator no cinema brasileiro até a década de 90 (quando o livro foi escrito). Na parte final do capítulo, busquei complementar o estudo com um apanhado sobre as técnicas de trabalho da atriz e do ator cujas influências são percebidas nas análises feitas. Assim, iniciei apresentando Constantin Stanislavski, grande nome do teatro e da pesquisa sobre o trabalho da atriz e do ator, e sua primeira fase de estudos, com base nos processos interiores, e como ela influenciou o Actor’s Studio, escola americana cujo Método primeiro chegou ao Brasil, tendo grande influência no modo como se interpretava, e se interpreta, por aqui.

Ao final do capítulo, abri espaço para trazer, por meio de um apanhado geral, algumas teorias mais contemporâneas de teatro, com foco em tudo o que se pesquisou a partir (ou com relação) do trabalho da segunda fase de Stanislavski, com base no Método das Ações Físicas. Destaco, então, nomes de outros teóricos do teatro: Vsevolod Meierhold, Antonin Artaud, Étienne Decroux, Jerky Grotowski e Eugenio Barba.

No capítulo 2, “O preparador de elenco no cinema contemporâneo brasileiro”, escrevo sobre o trabalho do preparador de atrizes e atores no Brasil, destacando a relação do trabalho deste profissional com as teorias contemporâneas de teatro citadas ao final do capítulo anterior. O estudo feito neste capítulo tem como base as teses “À procura da essência do ator: Um estudo sobre a preparação do ator para a cena cinematográfica”, de Walmeri Ribeiro e “A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretor em Bicho de sete cabeças de Laís Bodansky e O céu de Suely de Karim Ainouz”, de Adriana Vasconcelos. Dou destaque ao trabalho de dois profissionais, Fátima Toledo e Sergio Penna, seguindo as teses citadas acima, e discorro sobre o processo de preparação no cinema a partir do que realizam esses dois profissionais.

No terceiro capítulo acontece a análise dos filmes de realização da UFF. Foram selecionadas quatro obras apresentadas na disciplina de realização no semestre anterior ao desta pesquisa (2015.1): “Uivo”, de Lucas Maia e Vitor Novaes; “À Vera”, de Luís Augusto Guedes, no qual auxiliiei na preparação das atrizes e atores, “Voz da Experiência”, de Gustavo Lucena e “Lia”, de Quézia Lopes. Entrevistas com os diretores e a diretora foram realizadas, de forma



individual, para que eles falassem sobre o processo de ensaio e preparação de seus filmes, descrevendo os encontros, os exercícios aplicados, os resultados obtidos, além de trazerem suas dificuldades, seus problemas e seus aprendizados. A partir do que foi descrito pelos realizadores, e após ter assistido aos filmes, fiz minha análise sobre o processo de cada produção. Busquei embasar minhas críticas e observações na pesquisa que havia desenvolvido nos dois capítulos anteriores, de forma sempre respeitosa ao trabalho dos meus amigos de curso e realizadores dos curtas estudados. Lancei mão também do conhecimento que pude adquirir pela prática neste tempo em que venho me profissionalizando em teatro e no estudo do trabalho da atriz e do ator.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tenho formação em artes dramáticas pela Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena (2015), além de outras vivências no teatro.

## 1 MOMENTOS ANTERIORES AO SURGIMENTO DO PREPARADOR DE ELENCO NO CINEMA BRASILEIRO

Quando estudamos a presença da atriz e do ator no cinema nacional, principalmente se colocamos o foco no momento anterior ao do set de gravações para pensar a preparação e ensaio das atrizes e atores, logo nos vem a necessidade de pesquisar sobre a presença do preparador de elenco. Mas, para entendermos melhor o surgimento recente deste profissional e o que ele traz para o meio em que se insere, faz-se necessário observar o cenário cinematográfico brasileiro antes do aparecimento desta figura (que aconteceu no início dos anos 2000) no que tange ao trabalho com as atrizes e atores. Para tal, iremos analisar o livro de Nikita Paula, “Vôo Cego do ator no Cinema Brasileiro – experiências e in experiências especializadas”, além de pensar nas técnicas de interpretação que influenciaram cada momento.

Durante a leitura da obra de Nikita Paula, que traça um panorama sobre o trabalho de atriz e ator nos filmes brasileiros até o começo da década de 90, percebemos uma falta de entendimento sobre o que é o trabalho da atriz e do ator, como ele se adequa ao cinema e como lidar com este profissional dentro de uma produção. Atrizes, atores e diretores tateiam no escuro, criando suas próprias táticas para o trabalho específico do Cinema. Como escreve a autora em sua análise sobre este período do cinema brasileiro: "raras e descontínuas, as experiências de atores e diretores no cinema brasileiro revelam, de um modo geral, um espírito aventureiro, irônico, gozador ou frustrado" (PAULA, 2001, p.67)

Depoimentos de diversas atrizes e atores presentes no livro nos mostram como cada um teve que descobrir ou criar suas próprias maneiras de trabalhar com o cinema, já que era rara a preocupação com a formação específica deste profissional para o meio. As atrizes e os atores são sempre figuras solitárias dentro de um set de filmagens, ambiente no qual poucos entendem sobre o funcionamento do seu trabalho.

Na outra ponta, alguns diretores demonstram pouco entendimento sobre o trabalho da atriz e do ator com o qual lidam diretamente. Em alguns de seus depoimentos, percebemos uma falta de compreensão de que o processo de interpretação é técnico e não apenas intuitivo. Vemos alguns diretores defendendo a espontaneidade, a intuição, e poucos falando sobre a necessidade do estudo e do preparo das cenas. Nikita escreve, se referindo a um dos diretores entrevistados, Walter Hugo Khouri: “Enfim, conta principalmente com a intuição do ator. O que faltar, completa com enquadramentos ou outros recursos, através dos quais consiga explorar a interpretação” (2001, p. 70)

Uma característica latente da produção cinematográfica brasileira nesse período analisado no livro de Nikita é a falta de ensaios com as atrizes e os atores, ou seja, a falta de um espaço de preparação para estes profissionais. A autora destaca como principal fator a precariedade das produções nacionais, que, carecendo de recursos financeiros, não podiam fazer os investimentos necessários para que os ensaios preparatórios para o set de filmagem ocorressem. A partir da entrevista com Walter Lima Jr, ela escreve:

Quando o orçamento prevê ensaios, paga aos atores por mais ou menos dois meses além do tempo de filmagens. Nesse caso, o ator fica desde então disponível para o filme. Mas em geral, ele só é contratado em cima do lance: uma semana, no máximo 15 dias antes de filmar. Na maioria das vezes a previsão contratual não considera o início do projeto, mas o início das filmagens. (PAULA, 2001, p. 78)

Além dessa limitação financeira, também é comum encontrar como justificativa para a falta de ensaio a visão de alguns diretores de que a repetição gerada pelo ensaio pode tirar o frescor da cena e do improviso. Aqueles que afirmam isso, baseiam-se na ideia de que, tendo a interpretação no cinema uma estética realista, ou seja, que se aproxima da maneira como vemos o mundo real, esta precisa ser a mais natural possível e, para isso, as primeiras reações das atrizes e atores seriam mais úteis, por serem mais frescas, instintivas e verdadeiras.

Heitor Capuzzo é um dos diretores que corroboram com este pensamento, afirmando que conta com a imprevisibilidade da primeira vez e que gosta de deixar a intérprete solta para agir. Ozualdo Candeiras e Walter Hugo Khouri, segundo Nikita, também afirmam não ver necessidade nos ensaios “porque cada momento é determinado por diversas circunstâncias, que mudam as intenções, inclusive” (PAULA, 2001, p. 74).

Ao lançar mão desses pensamentos, os diretores deixam de reconhecer as técnicas existentes por trás do trabalho da atriz e do ator, e parecem esquecer que a realidade apresentada na tela é uma realidade construída, por mais que se pareça com o mundo real. Para que esta realidade apresentada na tela seja verossímil, faz-se importante que a intérprete apure sua técnica e afine sua atuação.

Por essa razão, percebemos nos depoimentos citados na obra de Nikita que a grande maioria das atrizes e atores discordam dos poucos ensaios e defendem que este espaço de preparação precisaria existir:

Queixam-se, sobretudo, que normalmente se dispõe do tempo que for necessário para a preparação da luz, do som, do cenário etc., mas quando

chega a vez deles, atores, cobram-lhes a imediata transformação num personagem de quem mal conhecem o nome, a execução perfeita, acabada, de uma cena que não lhes deram a chance de preparar. (Paula, 2001, p. 69)

Giulia Gam, uma das atrizes entrevistadas, diz:

É horrível. (...) Se você erra, você está queimando negativo (...). É muito tenso isso. (...) Eu sinto falta de ter um tempo para ensaio, de ter um tempo no set com a câmera, luz e tudo pronto, que é o que é feito geralmente em outros lugares... o ator só entra na hora de ensaiar com o diretor... ensaia quantas vezes forem necessárias... não grava no susto que nem a gente. (GAM apud PAULA, 2001, p 85)

Corroboram com esta opinião atrizes e atores como Reginaldo Faria, Xuxa Lopes e Lima Duarte, destacando a necessidade da troca sensível e constante entre o diretor e o intérprete. Nikita Paula escreve, parafraseando Lima Duarte: “é preciso que não pensem o ator como um idiota que está emprestando-lhes o nariz e o olho, mas uma pessoa emprestando-lhes um jeito de olhar” (2001, p 83).

Cláudio Mamberti, em seu depoimento no livro, destaca a reação da equipe de filmagem ao pedir um tempo para se preparar para a cena. Segundo ele, esta atitude gera deboche, “te chamam de estrela, de fresco, de mau profissional” (MAMBERTI apud PAULA, 2001, p 84). Sugere que o ensaio não só é essencial, como defende a presença de um outro profissional para auxiliar o diretor nessa etapa, ilustrando sua opinião com sua própria experiência: Mamberti foi responsável por preparar as atrizes e atores do filme *Barrela* (1990, Marco Antônio Cury), função com a qual chegou a ser premiado.

Há diretores que consideram necessário o tempo para o ensaio, como Helvécio Ratton, João Batista de Andrade e Guilherme de Almeida Prado, mas o entendimento sobre como deve se processar esta etapa de trabalho varia de profissional para profissional. Alguns defendem um estudo dos personagens e da cena, outros acham importante mostrar à atriz e ao ator ângulos, planos, para que trabalhem em harmonia com o movimento da câmera.

Carlos Reichenbach afirmou para a autora que até 1975 não via necessidade da preparação de atriz e ator, pois acreditava que com recursos técnicos – movimentação de câmera, iluminação, ângulo correto – poderia resolver qualquer problema de atuação. Mas que, aos poucos, foi se dando conta da necessidade de um trabalho de interpretação bem feito e passou a se preocupar com a preparação do elenco. Para ele, esta preparação se faz com 15 a 20 dias

de um trabalho de mesa, no qual há o estudo das cenas e da personagem. Mas também defende que o tempo não deve ser superior a este, para evitar que se crie vícios e se perca o primeiro momento de contato da atriz e do ator com a personagem.

Dois grandes defensores do espaço de preparação para atrizes e atores são Suzana Amaral e Walter Lima Jr. De todos os diretores citados no texto de Nikita Paula, estes demonstram ser os que maior conhecimento tem sobre o processo de trabalho da atriz e do ator. Ambos afirmam trazer este conhecimento do contato com o Actor's Studio, tradicional e conceituado espaço de ensino de teatro dos Estados Unidos.

Suzana vai afirmar a importância do contato do diretor com a atriz e o ator enquanto orientador do trabalho destes, destacando que não basta ensaiar as marcações das cenas, mas que é necessária a conversa e o estudo sobre o texto (PAULA, p. 76). Esta maneira de ver o trabalho de interpretação, com foco no entendimento racional do texto e da personagem, é característica do Actor's Studio.

O Actor's Studio, fundado em 1941 por Elia Kazan e Cheryl Crawford, chegou ao formato que é conhecido atualmente quando, em 1949, Lee Strasberg<sup>2</sup> foi convidado para se juntar à essa já famosa oficina de interpretação americana. Ele desenvolveu o que chamou de "O Método", que tinha como base os elementos da primeira fase do sistema pesquisado por Constantin Stanislavski.<sup>3</sup>

Stanislavski, em seu primeiro momento de pesquisas, estrutura o trabalho de atrizes e atores como partindo de processos interiores do intérprete. Para tal, ele lança mão de alguns elementos que se tornam a base de seu sistema, entre os quais se destacam: O SE, as circunstâncias dadas, a imaginação, a visualização, os objetivos, o subtexto e a memória emotiva.

O SE é uma ferramenta para que atriz e ator possam se colocar na situação da personagem, de forma ativa, se perguntando: "SE eu estivesse na situação tal, o que eu faria?". A imaginação e a visualização são capacidades que a atriz e o ator devem treinar para lançar mão delas em cena. As circunstâncias dadas, os objetivos (da personagem em toda a história; em cada cena; em cada ação) fazem parte do estudo sobre o texto (que neste contexto em que Stanislavski

---

<sup>2</sup> Lee Strasberg foi um ator, diretor e professor de teatro americano. Teve contato com o trabalho de Stanislavski quando este foi aos Estados Unidos em turnê com o Teatro de Arte de Moscou, sua companhia de teatro. Desde então pesquisou o sistema de Stanislavski, tendo sido co-fundador do Group Theatre, grupo de teatro com base nas técnicas do sistema. Foi ainda trabalhando com o Group que Strasberg teve conhecimento dos novos estudos de Stanislavski na Rússia pautado nas ações físicas, mas não se influenciou por eles.

<sup>3</sup> Constantin Stanislavski, nascido em Moscou em 1863, foi um importante ator, diretor, professor e pesquisador do teatro, conhecido por ter sido pioneiro em sistematizar o trabalho da atriz e do ator. Em 1897 funda o Teatro de Arte de Moscou, no qual inicia suas pesquisas que deram origem ao seu sistema.

pesquisa era o centro da montagem teatral). O subtexto é descrito como aquilo que está por trás do que é dito pela personagem, qual a intenção desta ao dizer tais frases, o que a impulsiona a falar.

A memória emotiva é o mecanismo mais desenvolvido por Lee Strasberg em seu Método. Busca que a atriz ou o ator reviva sentimentos e emoções que experimentou em situações passadas de sua vida, com o intuito de usá-los em cena. É uma técnica que parte do mental, do pensamento, ao recordar momentos passados, para depois gerar a emoção que irá para o corpo em forma de ação.

Assim, notamos como esta primeira fase de Stanislavski tem como base um processo de busca que parte do interior para o exterior, ou seja, de processos mentais, de entendimento racional do texto e da personagem, de utilização da imaginação e da visualização, do resgate de memórias, da construção de ideias. É este entendimento que compõe o Método do Actor's Studio, sendo também a visão predominante no Brasil até o momento abarcado pelo livro de Nikita Paula, como podemos observar a partir da análise realizada acima. Afinal, as primeiras teorias de estudo da interpretação que chegaram ao Brasil vieram do Actor's Studios.

Este era o cenário que antecedeu ao surgimento, que se deu de forma gradual, do preparador de elenco no cinema brasileiro. Para entender este momento de forma mais ampla, é preciso tomar conhecimento dos estudos teatrais que chegaram ao Brasil em tempos mais recentes, principalmente aqueles relacionados à segunda fase de pesquisa de Stanislavski, além de outros pesquisadores que se seguiram.

Foi a partir de 1918, quando nasce o Estúdio de Ópera em Moscou, no qual Stanislavski vai trabalhar, que o mestre russo começa a desenvolver seus estudos teatrais a partir de um novo ponto de vista. Sua experiência nesse projeto o levará a formular o Método das Ações Físicas, segundo o qual a ação passa a estar à frente do processo criativo. Desta forma, Stanislavski não mais considera que são os processos mentais a serem investidos para conduzir às ações, mas, ao contrário, que as ações vão gerar processos interiores na construção da interpretação. Isto porque, ele observa, as ações têm a capacidade de desencadear processos interiores, funcionando como iscas para as emoções.

O principal fator que faz Stanislavski voltar sua atenção para o Método das Ações Físicas é a percepção de que a ação é um elemento controlável, reproduzível e passível de fixação, diferente dos processos interiores que são intangíveis e independem da vontade. Ou seja, se há uma linha de ações físicas bem ancorada em uma cena, não é grave quando as emoções não chegam, pois pode-se voltar a essas ações para resgatar os sentimentos.

A característica fundamental do trabalho com as ações físicas, segundo Stanislavski, é a repetição. Esta não se configura apenas como reprodução do que foi feito anteriormente, mas parte de uma transformação desta ação: afinal, a ação gera um processo interior que, por sua vez, leva a estímulos exteriores que modificam a ação inicial. Assim, a partir de um processo de preenchimento, justificação e conseqüente apropriação por parte da atriz e do ator dessas ações, as linhas de ações físicas vão sendo consolidadas, ou seja, a cena vai sendo estruturada. Percebemos então a necessidade dos ensaios.

Somam-se à pesquisa de Stanislavski sobre ações físicas e o trabalho físico de atrizes e atores outros estudiosos do teatro, entre os quais merecem destaque: Vsevolod Meierhold, Antonin Artaud, Étienne Decroux, Jerky Grotowski, Eugenio Barba.

Meierhold se aproxima de Stanislavski ao citar o caminho da ação como geradora de processos interiores na atriz e no ator. Ele usa da biomecânica – o estudo das forças mecânicas envolvidas no movimento do corpo humano – para a construção da técnica de atuação.

Artaud, ao buscar em seus estudos um alargamento das possibilidades de significação no teatro (para além da supervalorização do texto e das palavras), traz o foco para a atriz e o ator, seu corpo e sua voz. Além disso, ele levanta a importância da respiração como elemento desencadeador da vida no corpo da atriz e ator para a cena, como meio de acessar os sentimentos necessários. Ele destaca que o intérprete, antes de buscar contar uma história, deve agir sobre os sentidos do público.

Decroux descreve o mimo corpóreo, que em sua definição seria a atriz ou o ator dilatado, ou seja, num estado além do cotidiano, pronto para a cena. Ele contribui para a ideia da ação física sobretudo no que corresponde à confecção da ação física, falando sobre o tronco como núcleo expressivo do corpo, a interação entre impulso, esforço e tensões musculares, o equilíbrio instável e o princípio de equivalência.

Grotowski usa o método sobre as ações físicas trabalhado por Stanislavski como ponto de partida, desenvolvendo técnicas para o trabalho físico de atrizes e atores. Um dos elementos que destaca é o impulso, descrevendo-o como algo que vem do interior e gera a ação, como se antes mesmo de ser visível no exterior a ação já existisse dentro do corpo do intérprete, não em um nível racional, mas físico.

Barba traz a ideia do comportamento cênico pré-expressivo, que vem antes da cena, e cujos princípios trabalham para dilatar a presença da atriz e do ator e criar o “corpo-em-vida”, responsável por manter a atenção do espectador. São exemplos desses princípios: o equilíbrio precário, segundo o qual ao colocar-se em desequilíbrio o corpo se rearranja para voltar ao

equilíbrio, ativando-se; e a dança das oposições, na qual as oposições de movimentos do corpo geram tensões que ativam o corpo.

Para Barba, a pré-expressividade está ligada ao que ele chama de técnica extra-cotidiana, que se caracteriza por um “excesso de energia” no corpo da atriz e do ator em relação ao seu corpo cotidiano. Este mesmo conceito vemos em Grotowski, quando ele afirma em seu livro “Em busca de um teatro pobre” que a energia para estar em cena é diferente da energia cotidiana, do dia-a-dia.

Dessa forma, percebemos como o momento anterior ao surgimento da figura do preparador de elenco no cinema nacional tinha grandes influências da técnica e estética de interpretação que chegou ao Brasil vinda do Actor’s Studio e cuja base se originou na primeira fase de pesquisas de Stanislavski. Esta coloca o caminho da interpretação se iniciando por processos interiores e caracteriza-se por um estudo racional do roteiro e da personagem. É o que pode ser percebido, a partir da análise do livro de Nikita Paula, a respeito das produções nacionais desse período.

As teorias contemporâneas sobre o trabalho de atriz e ator, mais precisamente aquelas que se desenvolveram a partir, ou posteriormente, ao Método das Ações Físicas de Stanislavski, só vem chegando ao trabalho das intérpretes no cinema brasileiro em momentos recentes, principalmente a partir da inserção da preparadora e do preparador de elenco no meio. Fato que se confirma se analisarmos os trabalhos de Fátima Toledo e Sergio Penna, sendo os dois os maiores nomes na área de preparação de elenco no cinema brasileiro contemporâneo, como será demonstrado no próximo capítulo.



## 2 O PREPARADOR DE ELENCO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO

Ao pesquisarmos a presença da atriz e do ator no cinema brasileiro, principalmente no que tange sua preparação para a gravação, faz-se importante destacar uma recente função que surgiu no *métier* cinematográfico nacional: a do Preparador de elenco. Cabe, então, analisarmos como se dá o aparecimento desse profissional, qual o seu papel em uma produção e de que forma ele contribui para valorização do trabalho da atriz e do ator no cinema.

Observando a análise feita no capítulo anterior, a partir do livro “Vôo Cego do ator no Cinema Brasileiro – experiências e in experiências especializadas”, sobre o cenário de trabalho das atrizes e atores e sua relação com os diretores nos filmes brasileiros até os anos 90, podemos observar uma lacuna aberta no que tange ao trabalho deste profissional no Cinema. Nikita nos aponta a falta de formação da maioria dos diretores com relação ao trato com atrizes e atores, a como guiá-los em seus trabalhos. Segundo Adriana Vasconcelos, em sua tese de mestrado apresentada na UnB (2010) intitulada “A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretor em *Bicho de sete cabeças* de Laís Bodansky e *O céu* de Suely de Karim Ainouz”, um dos motivos desse despreparo por parte dos realizadores vem do fato das instituições de ensino de Cinema no país não contarem com uma forte cadeira de direção/preparação de elenco em suas grades. Da mesma forma, atrizes e atores também têm em sua formação pouco contato com a linguagem do cinema.

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. (VASCONCELOS, 2010, p. 36)

Soma-se a essa carência o fato do diretor, até então responsável pelo trabalho com as atrizes e atores, sofrer com um acúmulo de funções decorrente de seu papel central na realização de um filme. Deu-se, assim, o cenário perfeito para a consolidação, no início dos anos 2000<sup>4</sup>,

---

<sup>4</sup> Consideramos aqui os anos 2000 como marco, pois foi apenas na entrada dessa década que a figura do preparador ganhou força. O próprio trabalho de Fátima só passou de fato a ganhar reconhecimento após o filme “*Cidade de Deus*” (Fernando Meirelles), de 2002, em que trabalhou. Além disso, ela mesma reconhece

da função desse profissional que vem a ser um facilitador no processo de preparação de um elenco e, assim, supre uma carência inerente em nosso mercado cinematográfico: o Preparador de Elenco.

O primeiro passo reconhecido para o surgimento da função de preparadora de elenco no cinema nacional se deu no filme “Pixote: a lei do mais fraco”, dirigido por Hector Babenco, em 1980, quando o diretor convidou a então desconhecida, hoje renomada, Fátima Toledo para a função exclusiva de preparar as atrizes e atores do filme a ser realizado e lançado em 1981. Fátima naquele momento trabalhava com teatro junto a um grupo de meninos internos da Fundação Estadual do Bem Estar do Menor (FEBEM), em São Paulo e foi convidada por Babenco a guiar o elenco de seu filme, em sua maioria crianças sem experiência com atuação.

Depois de “Pixote”, Toledo ficou 10 anos sem trabalhar na área. Suas maiores realizações na profissão se deram nos anos 2000 em filmes como “Cidade de Deus” (Fernando Meirelles, 2002), “Cidade Baixa” (Sérgio Machado, 2005) e “Tropa de Elite” (José Padilha, 2007).

Outro profissional da área que se destaca no mercado é Sergio Penna. O primeiro trabalho realizado por este preparador foi no filme “Bicho de Sete Cabeças”, de Laís Bodansky, lançado em 2000. Este longa-metragem aborda o universo das clínicas psiquiátricas no Brasil e teve como protagonista o ator Rodrigo Santoro. A diretora Laís convidou Penna, que na época desenvolvia um trabalho com pessoas com distúrbios psiquiátricos, para exercer a função de preparador, pois enxergou a necessidade de um profissional para auxiliar o diálogo com as atrizes e atores, principalmente pelo fato de que o universo em que o filme estava inserido poderia facilmente levar o trabalho de atuação a estereótipos fáceis sobre a loucura que não seriam interessantes (VASCONCELOS, 2010).

Bodansky estudou teatro quando jovem em São Paulo e afirma que com essa experiência ganhou entendimento sobre a dinâmica do trabalho da atriz e do ator e, portanto, considera importante uma boa preparação com este profissional para um filme. (VASCONCELOS, 2010, p 85). Ela defende que um bom filme necessariamente precisa ter uma boa interpretação, afirmando sobre o intérprete: “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” (BODANSKY apud VASCONCELOS, 2010, p 82).

---

que só conseguiu realizar o seu trabalho como acredita ser o correto no filme “Cidade Baixa” (Sérgio Machado), lançado em 2005 (VASCONCELOS, 2010, p.101)

Além de “Bicho de Sete Cabeças”, Sergio Penna ainda trabalhou em outros filmes como, “Chega de Saudade” (2007) e “As melhores coisas do mundo” (2010), ambos também dirigidos por Laís Bodansky, e “Carandiru” (Hector Babenco, 2003) e “Lula, o filho do Brasil” (Fábio Barreto, 2009)

Outros profissionais surgiram nessa área com a consolidação gradual que vem acontecendo da função de preparador de elenco no cinema.<sup>5</sup> Mas Fátima Toledo e Sergio Penna, pelo pioneirismo e experiência, ainda são os profissionais de maior destaque no meio.

O trabalho de preparação de atrizes e atores em um filme pressupõe a necessidade de um período que antecede o set de filmagem, cujo tempo varia de produção para produção, podendo ser semanas ou meses. Este momento não se compõe apenas por um ensaio das cenas que estão no roteiro, mas também e principalmente por um trabalho junto às atrizes e atores para despertar suas potências necessárias para a personagem que irá trabalhar.

Num processo de preparação, preparador e diretor, atuam juntos na lapidação das personagens e no direcionamento da criação dos atores, visando um enriquecimento da cena em favor da presença cênica do ator e de sua contribuição para o desenvolvimento da obra, cabendo ao preparador de acordo com a proposta do diretor, apontar caminhos e ferramentas para que o ator desenvolva sua personagem (RIBEIRO, 2005, p 70)

Como citado acima, o trabalho do preparador de elenco acontece sempre em conjunto com o diretor, pois é necessário que o preparador tenha total consciência do que é necessário para o filme. O profissional então se alimenta das propostas estéticas da diretora ou do diretor, do estudo do roteiro e das personagens para então poder preparar para atrizes e atores estímulos, exercícios, jogos, que os conduzam para a apropriação do universo do filme, para a construção da personagem e na adequação com a linguagem cinematográfica.

Walmeri Ribeiro cita em sua dissertação sobre o trabalho de preparação de atrizes e atores (2005, p 71) que existem dois momentos neste processo. O primeiro para adequar e potencializar o atriz e ator, seu corpo e sua voz, para a linguagem cinematográfica, que tem

---

<sup>5</sup> Outros nomes que também emergiram no campo de preparação de elenco no cinema brasileiro contemporâneo são: Christian Duurvoort, responsável pela preparação de elenco em filmes como “Cidade dos Homens” (Paulo Morelli, 2006) e “Noel Rosa, Poeta da Vila” (Ricardo van Steen, 2004); e os irmãos e atores Ricardo Blat e Rogério Brat, que assumiram a preparação no filme “Última Parada 174” (Bruno Barreto, 2008).

suas particularidades que a diferenciam da prática teatral, na qual a maioria das atrizes e atores brasileiros é formada. Assim, introduz-se a atriz e o ator aos aparatos técnicos, à linguagem dos planos, ângulos e outros conceitos. Alguns preparadores citam o uso da câmera durante todo o processo para que as intérpretes se acostumem com esta presença.

O segundo momento, Ribeiro denomina preparação criativa, que abrange o processo de criação da personagem. Segundo a autora, esta é uma etapa que varia com cada profissional e que também carrega particularidades de cada filme, visto que cada produção tem um projeto estético diferente. O papel do preparador neste processo é dar a atriz e ator estímulos, provocá-los, ajudá-los a encontrar caminhos, a descobrir suas potencialidades para o papel que irão interpretar, ou seja, guiá-los na descoberta da personagem. O preparador e a atriz ou o ator criam então uma relação de cumplicidade em que o primeiro auxilia o segundo no mergulho que este precisa realizar dentro de si mesmo para encontrar as sensações e emoções para a personagem e as cenas.

As análises sobre preparação de elenco feitas nas teses que servem de referência para o presente trabalho têm foco nas experiências de Fátima Toledo e Sergio Penna, dois profissionais que vêm de uma formação teatral e do trabalho de direção e ensino do teatro. Assim, é de se esperar que essa função da preparadora e do preparador tenha como foco de atenção o trabalho técnico de atrizes e atores. Sergio Penna, em entrevista para Walmeri Ribeiro (2005) levanta a importância da técnica aliada ao trabalho da atriz e do ator, ressaltando que só o treinamento intenso pode levar o intérprete à disponibilidade corporal necessária para a cena. Ao observarmos o processo desses dois preparadores vemos que eles têm como base o trabalho a partir do físico.

O corpo da atriz e do ator em cena é um corpo reavivado, extra-cotidiano, ou seja, para a atriz e o ator, estar em cena não é como estar fazendo uma ação cotidiana, do seu dia-a-dia. Em cena, atrizes e atores precisam de um outro tipo de presença, de energia, independente do meio em que esteja trabalhando (teatro, cinema...). “O modo como empregamos nosso corpo na vida cotidiana é substancialmente diferenciado de seu emprego em situações de representação” (RIBEIRO, 2005, p 21).

Grotowski defende que a atriz e o ator precisa treinar seu corpo para desbloqueá-lo e, assim, fazer com que os impulsos ali contidos possam ser liberados e levar o corpo a uma abundância. “É esta abundância, apontada por Grotowski, que conduz o ator a um corpo que transcende a funcionalidade cotidiana, ativando não somente os estímulos que compõem a ação,

mas também a sensação que conduz o ator à emoção da personagem e da cena” (RIBEIRO, 2005, p 46).

Nas palavras de Grotowski:

Retiramos do ator aquilo que o prende, mas não lhe ensinamos como criar – por exemplo, como interpretar Hamlet, em que consiste o gesto trágico, como representar uma farsa – pois é precisamente nesse “como” que as sementes da banalidade e dos clichês, que desafiam a criação, são plantadas. (1976, p. 80)

Assim, conclui-se que o trabalho de preparação pressupõe não ir direto para o resultado final da cena montada e pronta para ser filmada, mas sim traçar junto à atriz e ao ator um caminho de descobertas no qual esses impulsos, sensações e emoções presentes no corpo de cada atriz e ator possam ser reavivados e utilizados na construção da personagem e da cena. É, antes de tudo, uma pesquisa, que visa deixar espaço para a intérprete descobrir suas contribuições para a personagem e as cenas.

Nesta pesquisa, o caminho do físico se deve ao fato de que a busca por estímulos corporais tem um efeito mais orgânico e verdadeiro, visto que não vai pelo caminho do racional. Ao racionalizar chegamos apenas ao óbvio, àquilo que já conhecemos, o que é clichê, pois é o que conseguimos acessar a partir desta via. Assim, ultrapassa-se “os limites do imitar ou reproduzir em busca de uma verdade essencial que será doada à personagem” (RIBEIRO, 2005, p 50).

Assim foi, por exemplo, como já citado, no filme “Bicho de Sete Cabeças”. Bodansky e Penna sabiam que o primeiro lugar que acessamos ao pensarmos, ou seja, racionalizarmos, sobre a loucura é cheio de clichês e imagens deturpadas. Isso ficou claro para a diretora quando nos testes de elenco muitas atrizes e atores realizaram ações como urrar e se jogar no chão, por saberem que o universo a ser tratado era o da loucura. A preparação então tinha como um dos focos levar as atrizes e os atores a descobrir a loucura interior das personagens, partindo do pressuposto que a loucura não se afasta tanto da lógica, que cada indivíduo considerado louco socialmente na verdade tem uma lógica interna, que apenas é diferente daquilo que a maioria de nós considera saudável. Portanto, o trabalho pautou-se pelos aspectos humanos e pela aproximação com as atrizes e os atores. Sergio Penna convidou as intérpretes a olharem para si mesmas e procurar “ecos e reverberações de solidões expostas, desejos fugazes, melancolias profundas, numa identificação densa e verdadeira” (RIBEIRO, 2005, p 79).

Portanto, o trabalho de preparação parte da ativação corpórea (trabalho físico) em busca das sensações que darão vida às emoções da personagem. Para tanto, tem-se como base os estudos de alguns diretores e pesquisadores de teatro do século XX, como Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Vsevolod Meierhold e Jerzy Grotowski, que trabalhavam com o caminho a partir da ação como forma de alcançar a expressão interior e, então, criar a interpretação.

Um dos primeiros a estudar o caminho de fora para dentro (das ações físicas físico para a psíquica) da atriz e do ator foi Stanislavski em sua segunda fase de pesquisas, criando o Método das Ações Físicas, grande influência para os trabalhos de Sergio Penna e, principalmente, Fátima Toledo. Stanislavski afirmava que toda ação física necessariamente evoca um processo interior, alguma sensação visto que ela precisa ser justificada: “Não há ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique” (STANISLAVSKI, 1997, p. 2).

Além das ações físicas, outro princípio citado pelos preparadores como caminho nos seus trabalhos é a respiração, pois esta é um canal para despertar sensações no corpo, como defende Antonin Artaud. A respiração tem capacidade de gerar no organismo uma sensação ou emoção. Cada tipo de respiração dita um ritmo interno diferente para o corpo. A atriz ou o ator pode estudar e diagnosticar qual tipo de respiração tem ligação com uma dada sensação ou emoção e utilizá-la quando necessário (ARTAUD, 2006, p. 156). Artaud afirma: “O que a respiração voluntária provoca é uma reparação espontânea da vida” (2006, p. 156).

Ao observarmos esses métodos citados utilizados na preparação, entendemos o que Fátima Toledo quer dizer quando afirma que tudo o que a atriz e o ator precisam para viver uma cena se encontra dentro deles (RIBEIRO, 2005, p 76). O trabalho do preparador guia a intérprete para conseguir acessar este material.

Eu descobri que a ação física, este binômio movimento e respiração consegue trazer à tona algumas emoções que as vezes os atores nem sabem que tem ou que poderiam se disponibilizar para viver aquelas emoções (...) nesta relação do corpo com a respiração você provoca situações internas muito interessantes. (PENNA apud RIBEIRO, 2005, p 76).

Para Toledo, este material guardado no corpo da atriz e do ator que o trabalho físico busca despertar para aplicar à personagem são as sensações e não as emoções. Ela diferencia os dois

termos, defendendo que a sensação é sensorial, uma reação física vivenciada pela atriz e pelo ator, enquanto a emoção pode remeter à vida pessoal do mesmo, não sendo, portanto, segura para o trabalho. Ela exemplifica: ao ter que encarar a situação de uma morte numa cena a intérprete busca vivenciar a sensação de vazio, do nunca mais acontecer, em vez de buscar a emoção de ter perdido um ente querido, uma pessoa específica com quem tem uma determinada relação (VASCONCELOS, 2010, p. 107).

Para Sérgio Penna, as sensações são as primeiras descobertas da atriz e do ator durante o processo de preparação, e estas despertam posteriormente as emoções que serão usadas na personagem. Ele lembra sobre o trabalho com Rodrigo Santoro em “Bicho de Sete Cabeças”: “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” (VASCONCELOS, 2010, p. 68). O importante para o preparador é buscar a subjetividade que tem por trás de cada personagem, o que ele chama de “lógica interna”.

Após este momento do despertar o corpo da atriz e do ator, do mergulho em seu universo pessoal, da descoberta das sensações e emoções ligadas à personagem, passa-se ao estudo das cenas em si, como descritas no roteiro, e começa-se a dar vida ao filme. Todo o trabalho feito anteriormente dá base para que as cenas sejam construídas sobre personagens sólidos e atrizes e atores envolvidos e conscientes de sua criação: “podemos afirmar que somente através desta descoberta profunda da personagem é que o ator se apropria do texto, podendo trocar palavras, propor pausas, entonações, atribuindo significado e densidade aos diálogos escritos no roteiro” (RIBEIRO, 2005, p 76). É neste momento que a diretora ou o diretor se aproxima de fato do processo, pois deve participar da criação das cenas. Sérgio Penna em suas experiências costuma permanecer neste momento de construção do filme. Já Fátima Toledo afirma que esta é a hora em que ela deve se retirar e entregar o trabalho ao diretor. Ao contrário de seu parceiro de profissão, ela não vai ao set de filmagem acompanhar as atrizes e os atores.

Tanto Toledo quanto Penna afirmam que o processo de trabalho varia de filme para filme, pois cada projeto demanda necessidades diferentes, procuras diferentes. Ambos também relatam que não seguem uma linha metodológica específica. Mas que, somando todo o conhecimento que adquiriram em sua vivência teatral, desenvolveram suas particulares maneiras de trabalhar, lançando mão de técnicas e métodos específicos quando necessários ao filme. Assim, não há uma fórmula fechada a ser seguida no processo dos dois profissionais. Como afirma Rodrigo Santoro, sobre o trabalho de Sergio Penna:

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 por que ele não tem uma fórmula, ele não é igual. Por que nada mais é que uma busca (SANTORO apud VASCONCELOS, 2010, p. 77)

Sérgio Penna, na tese defendida por Adriana Vasconcelos já citada anteriormente, dá alguns exemplos de trabalhos que realizou. Sobre a preparação em “Bicho de Sete Cabeças”, que durou 40 dias, afirma que iniciou com dois núcleos de trabalho: um com o ator Rodrigo Santoro e outro com as atrizes e atores que iriam interpretar os personagens do manicômio. No processo com estes últimos, Penna buscou a verdade e a fuga dos clichês sobre a loucura, como já dito neste texto. Então, em um segundo momento, Santoro foi levado para entrar em contato com os outros intérpretes, que já estavam com seus personagens quase consolidados. O intuito disso foi possibilitar que o ator principal tivesse a mesma experiência do primeiro contato com aquele universo que teria o seu personagem no filme.

Penna também narra a utilização do que ele chama de gráfico das emoções, que é criado em conjunto com a atriz ou o ator e a direção. Nele é traçado o caminho emocional da personagem do começo ao fim do roteiro. A importância deste material no processo foi destacada pelos três envolvidos em sua confecção, pois ele tem a função de tornar visual, palpável para a atriz ou o ator a situação emocional da personagem em cada parte da história, o que é um grande auxílio não só no estudo do papel, mas principalmente para as gravações que são fragmentadas, pois ele possibilita que o profissional ao gravar uma cena saiba como está emocionalmente sua personagem naquele momento da trama.

Outro exemplo de prática realizada por Sérgio Penna e que teve como intuito criar nas atrizes e atores essa noção de caminho emocional de suas personagens, além de coloca-los imersos no ambiente do filme, aconteceu na preparação do longa-metragem “Chega de Saudade”. Este se passa durante uma noite em um baile. Então o preparador propôs que todas as atrizes e atores fizessem uma vivência no local em que as gravações aconteceriam criando este baile em tempo real, com os acontecimentos se passando na sequência em que eles se dão no roteiro. Assim, as atrizes e atores foram chegando ao espaço na ordem em que suas personagens entram na história e ficaram dançando neste “baile” que durou seis horas. A intenção de Penna era que as intérpretes, ao vivenciar esta experiência, guardassem as sensações



de cada momento para que pudessem acessá-las durante as gravações no set de filmagem, que, claro, aconteceram fora da ordem do roteiro.

Essa característica do corpo de reter lembranças das sensações que o perpassam é o que se chama memória corporal. O trabalho físico provoca a ativação corpórea, mexe com os músculos, com a respiração, com os sentidos, e nosso corpo guarda a memória dessas sensações que vivenciou. Portanto, ao ter que começar gravando uma cena do meio do roteiro, por exemplo, a atriz ou o ator consegue saber como tem que estar nesse momento acessando as sensações no seu corpo que foram experimentadas no momento do ensaio e resgatando, assim, “a densidade dramática da cena, o ritmo da ação, os estímulos e as sensações que o ator desenvolveu para determinada cena” (RIBEIRO, 2005, p. 65).

Sandra Coverloni, também em entrevista para Adriana Vasconcelos em sua tese, conta como foi a preparação de Fátima Toledo no filme em que ela atuou, “Linha de Passe” (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008). Ela explica que o elenco ficou durante três meses focado na preparação para o filme, que acontecia durante todo o dia. No começo do processo, a manhã era para treinamento com exercícios físicos e a tarde para trabalho com jogos de interação das atrizes e atores. Só nos últimos 20 dias é que Fátima se voltou para o roteiro. Mas ela não deixou que as atrizes e atores ficassem com ele ou o decorasse. Ela mesma ia lendo as cenas e as intérpretes trabalhavam sobre as instruções dela, sem necessidade de reproduzir o diálogo exato, pois a preparadora acredita que atrizes e atores não devem se prender ao texto escrito.

Uma particularidade do método de trabalho de Fátima é o fato dela não acreditar no conceito de construção de personagem. Em suas palavras:

Na verdade eu não trabalho com personagem. A personagem existe para 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. (TOLEDO apud VASCONCELOS, 2010, p. 106).

Ao analisarmos a forma como se dá a preparação de elenco percebemos que estes profissionais têm como foco a potencialização do trabalho da atriz e do ator no filme. Portanto, atrizes e atores passam a ter um lugar reservado no processo de construção da obra e isso gera uma valorização do seu trabalho. Sergio Penna, por exemplo, destaca que, em seu contato com o elenco, busca estimular a atriz-criadora e o ator-criador, ou seja, que a atriz e o ator sejam também criadora e criador, que proponha, que se envolva no processo criativo do filme, dialogue com as outras equipes, contribua para a criação da *mise-en-scene*, para a construção dos diálogos, que se aproprie, portanto, de sua personagem e da obra que ajudará a dar vida. Em suas palavras:

“...É como se ele fosse lá no fundo para reescrever, ou para se colocar na pele da personagem de uma maneira que não é simplesmente alguém de fora, ou seja, é alguém de dentro que resolve contar realmente aquela história e viver realmente aquelas emoções. Este sentido autoral, este sentido de você escrever o texto junto com o roteirista, você quase dirigir o filme junto com o diretor, você está tão por dentro da história, de tudo, que você começa a sugerir detalhes do figurino, nem que não fique, mas você se apodera de tal maneira, conhece tão a fundo a sua personagem que consegue discutir com o roteirista, com o diretor, com o diretor de fotografia, com o diretor de arte” (PENNA apud RIBEIRO, 2005, p. 75).

O preparador destaca que no cinema contemporâneo observa-se uma mudança na função da atriz e do ator, que se torna autor, que cria e se apropria da obra. Ribeiro cita em sua tese, corroborando com a afirmação de Penna, o filme “Dogville” (Lars von Trier, 2003), no qual a interpretação sobrepõe os elementos técnicos cinematográficos, sendo a responsável pela condução da *mise-en-scene*.

Atrizes e atores como Maria Flor, Genro Camilo e Rodrigo Santoro afirmam como foi benéfica a preparação de elenco que vivenciaram em “Chega de Saudade” e “Bicho de Sete Cabeças”. Maria Flor defende a presença desse profissional dedicado exclusivamente ao elenco, assim como existe um profissional só para a fotografia, outro só para o som, por exemplo. Ela diz que a presença de Penna no processo lhe deu segurança para o trabalho.

Genro Camilo destaca como foi importante o lugar de investigação que a preparação lhe proporcionou, de vivenciar a experiência no cinema de uma outra maneira: “não apenas de uma

experiência fria de ter que chegar lá no set e ter que responder a um desejo do diretor, mas pelo contrário. De descobrir com o tempo” (CAMILO apud VASCONCELOS, 2010, p. 82).

Como toda novidade, a presença do preparador de elenco no cinema contemporâneo, por vezes, gera polêmica. A sua aceitação não é unânime. Da mesma forma, ainda há uma grande parcela de filmes que não contam com este profissional. Mas é incontestável o fato desta função vir ganhando espaço no cinema brasileiro. É perceptível também que ela traz consigo uma nova visão sobre o trabalho da atriz e do ator neste meio, tendo exemplos reais de como o processo de preparação potencializou as interpretações em várias obras e, mais do que isso, gerou uma consequente valorização do espaço da atriz e do ator no cinema no Brasil.

Os maiores nomes na preparação de elenco para cinema no Brasil vieram da prática com o teatro e dela trouxeram o conhecimento e o entendimento sobre o trabalho da atriz e do ator. Assim, colocam-se como um mestre que guia o intérprete pelo caminho da criação. O preparador não é aquele que dá as respostas, mas que propõe as perguntas para que a atriz e o ator possam encontrar dentro deles suas próprias respostas, acessando suas próprias sensações e emoções. A busca de possibilidades passa pelo corpo da atriz e do ator, a partir do trabalho físico, das ações físicas, partindo de um mergulho no universo do filme de uma forma mais ampla. Corpos engajados, atuações potentes e atrizes e atores criadores e empoderados de suas participações na obra são consequências do trabalho realizado por esse profissional.

### 3 PROCESSOS DE ENSAIO E PREPARAÇÃO DE ELENCO NOS FILMES DE REALIZAÇÃO DA UFF

No curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF), são realizados a cada final de semestre, por alunos dos últimos períodos, filmes de realização (em geral, curtas-metragens), que são parte das atividades necessárias para a obtenção do diploma. O ponto de partida para a realização desta pesquisa aqui apresentada foi a vontade de descobrir como nessas obras universitárias é entendido o trabalho da atriz e do ator, principalmente no que tange à preparação deste para o set de filmagens.

Quatro filmes de realização finalizados no primeiro semestre de 2015 foram propostos como objeto de estudo, partindo do pressuposto que ao lançarmos um olhar sobre algumas das obras realizadas poderíamos entender, em linhas gerais, esse universo dos filmes de realização da faculdade de cinema da UFF, visto que todos os realizadores compartilharam da mesma formação acadêmica, do convívio no mesmo ambiente e de condições próximas para realização de seus trabalhos.

As obras realizadas foram: “Uivo”, de Lucas Maia e Vitor Novaes; “À Vera”, de Luís Augusto Guedes, no qual auxiliei na preparação de elenco, “Voz da Experiência”, de Gustavo Lucena e “Lia”, de Quézia Lopes. Os três diretores<sup>6</sup> e a diretora concederam entrevistas individuais para esse estudo falando sobre o processo de ensaios e preparação com as atrizes e os atores para os sets de filmagem. Os quatro filmes contaram com atrizes e atores com formação profissional. O curta “Voz da Experiência”, cujo ator principal tem essa formação, contava também com atrizes e atores amadores, além de não-atores (moradores do Abrigo Cristo Redentor no qual o filme foi gravado).

#### 3.1 Descrição das obras e dos processos de ensaio / preparação

##### 3.1.1 Uivo

“Uivo”, dirigido por Lucas Maia e Vitor Novaes, tem como protagonista Carlos (Lucas Gouvêa), homem de 40 anos, dono de um restaurante herdado do avô. O filme retrata uma festa

---

<sup>6</sup> Apesar do filme “Uivo” ter contado com uma dupla na direção, a entrevista para essa pesquisa foi realizada apenas com Lucas Maia por ter sido ele o responsável por esse período de ensaio/preparação dos atriz e atores.

na casa deste personagem, na qual ele reúne sua mulher Clara, sua filha Sofia, seu primo Fabrício, seu amigo Felipe e a tia dele, Patrícia. Ele anuncia para seus convidados que havia vendido o restaurante e resolvido mudar de profissão: agora seria compositor. A notícia é mal recebida pelos convidados, que não entendem a decisão de Carlos, já que ele nunca compôs. A situação se agrava quando Felipe e Sofia encontram um pergaminho com um símbolo desconhecido no escritório de Carlos e começam a desconfiar dos meios que ele escolheu para sua mudança de vida. Carlos desmaia em seu escritório no momento em que sua primeira composição ia ser tocada em sua festa. Ao acordar, ele se depara com um cenário de horror em seu apartamento, quando todos os convidados se matam na sua frente. Ele então se dá conta do quanto custou as suas escolhas.

Lucas Maia descreve que iniciou o processo de ensaio em “Uivo” com um momento de leituras e conversas sobre o roteiro, realizado de forma individual com as atrizes e atores, pois era difícil conciliar a disponibilidade de todos. Após esta etapa, foram realizados quatro encontros com todo o elenco. Estes duraram por volta de cinco horas cada e tinham o intuito de promover integração das atrizes e atores e preparar as cenas de conjunto. Inicialmente fizeram mais leituras do roteiro juntos e alguns exercícios para que as intérpretes entrassem em contato. Lucas explica que, para esse momento, trouxe exercícios de improvisação que conhecia de aulas de teatro que fez e acompanhou, e alguns com base no livro de improvisação de Viola Spolin<sup>7</sup>.

Assim, em um dado momento ele colocou uma música, próxima da trilha que seria usada no filme, e pediu às atrizes e atores que caminhassem no espaço, ouvindo a música e pensando no filme. Em um dado momento eles se tocavam. Deu outros exercícios com o intuito de trabalhar a concentração das intérpretes e fazer com que estes se sentissem, interagissem entre si, e também se soltassem. O diretor afirma: “Eu tinha muito medo de começar a trabalhar com eles muito duros, com medo. Eu só comecei a trabalhar com texto, improvisação quando percebi que eles estavam soltos.” (2006).

Depois de realizada esta etapa descrita acima, Lucas propôs um exercício de improvisação para as atrizes e ao atores. A situação dada era a festa de aniversário de Carlos, o personagem principal da trama, na qual todos estariam presentes interagindo. Durante a improvisação o diretor foi dando alguns temas para a conversa que se instalara entre os a personagens no jogo, temas estes que, acreditava, dariam alguns resultados quanto à criação das histórias pregressas dos personagens. Por exemplo, ele dizia “restaurante”, referindo-se ao restaurante que Carlos

---

<sup>7</sup> SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

era dono e as intérpretes começavam a fazer comentários sobre este, emitindo opiniões, discutindo, acrescentando informações uns aos outros, até completar uma história sobre o restaurante que de fato não estava no roteiro, mas que a partir dali era parte daquele universo que todos compartilhavam. Lucas acredita que esse exercício foi importante para que as atrizes e os atores tivessem um entendimento em comum sobre a história e pensassem os seus papéis no todo. As atrizes e atores puderam perceber seus personagens pela relação com os outros, notando as falhas do que haviam construído e aprimorando. Assim, percebe-se que foi um exercício muito pautado na construção das personagens. Segundo o diretor, ele foi muito bem recebido pelo elenco, que ficou satisfeito com os resultados.

Após a realização deste exercício, Lucas iniciou o trabalho em cima das cenas do roteiro que tinham todas as atrizes e atores, deixando-as prontas para o set. Passado esse período dos quatro ensaios com o elenco todo, foram realizados outros encontros com foco no personagem principal, Carlos, de quem eram as cenas mais intensas do filme. Foi a primeira vez que o diretor trabalhou com cenas com esta carga dramática e descreve como foi o processo de descoberta do melhor caminho a se seguir.

A sequência de cenas que foi trabalhada com o ator Lucas Gouvêa, que interpretou Carlos, nesses últimos ensaios compõem a parte final do curta-metragem. O diretor descreve que, da parte em que ele vê as primeiras pessoas mortas no chão da sua sala, até o momento em que assiste sua filha pulando da janela, há um crescente de emoções, que passa por muitas transições para o personagem. Primeiro há um baque inicial quando ele vê as primeiras pessoas mortas e não entende; depois, o susto de ver o amigo cortando a própria garganta; nesse momento ele pensa na família, ouve um barulho e corre para a sala; vê a mulher morrendo e é o primeiro momento que tenta reagir, fazer algo, mas não consegue; nesse ponto vem a tristeza e a melancolia, quando ele começa a entender aquilo e assumir a culpa pelo acontecido; quando ele já está afundado na tristeza, ele vê a filha se jogando da janela sem conseguir reagir.

Para o diretor foi muito difícil guiar o ator na busca pela verdade e emoção necessárias nesse trecho do filme. Inicialmente ele tentou lançar mão da Memória Emotiva, prática de grande referência do já citado Actor's Studio. Assim, ele conversou com o ator sobre as perdas que este teve em sua vida pessoal (tinha sofrido com a morte da mãe e de um amigo) e tentaram usar essas memórias em cena. Lucas tentou entender de que forma aquilo poderia ajudar: “fomos tentando trabalhar em cima dele, mas eu não estava vendo resultado nenhum. Ele não conseguia acessar esse sentimento” (MAIA, 2016). O diretor afirma acreditar que “cada ator

tem sua forma de chegar onde chega. Tem gente que vai chegar pela memória emotiva. Tem gente que não. E o Lucas (Gouvêa) não chegava lá.” (2016)

Por isso, o diretor resolveu mudar de tática e focar no trabalho com o toque, o que acontecia no momento presente da ação da cena, e foi dando direcionamentos nesse sentido para o ator enquanto trabalhavam sobre a cena. Um desses direcionamentos foi para o momento em que Carlos segurava nos braços sua mulher que morria. Lucas descreve:

Eu pedi para ele tocar ela no rosto bastante e tentar sentir como se ele quisesse, como de uma forma mágica, segurar aquela vida que estava saindo ali. Ele sentia nesse momento a impotência dele nessa situação. Eu consegui nesse momento trazer o que eu queria (2016).

Assim, vemos o diretor, instintivamente, encontrando um caminho de busca a partir das ações físicas.

Lucas Maia também destaca o trabalho realizado com a atriz mirim, Alexandra Badia. Ele afirma que o processo com ela não foi pautado numa busca de construção de uma personagem, mas de encontrar o que a menina tinha para oferecer no filme, acreditando que a presença dela, da forma mais natural e mais próxima do que ela era, seria mais rico do que tentar fazer esta criança entender a psicologia de uma personagem e construí-la para a cena. Como exemplo, ele narra como realizou com ela entrevistas junto de uma câmera, que tinham o caráter de uma conversa informal, no qual Lucas fazia perguntas sobre a vida da menina, assuntos variados que surgiam, para trabalhar a desenvoltura dela frente à presença desse equipamento. Alexandra se mostrou uma criança muito aberta e extrovertida.

O diretor afirma ter tomado dois cuidados no trabalho com a atriz no filme: o primeiro foi não dar a ela todas as informações sobre a trama, visto que poderia ser forte para uma criança tomar total conhecimento daquela história que envolvia mortes e forças ocultas; outro cuidado foi o de não lhe dar muitas falas, pois ela não tinha ainda muita prática com texto falado. Assim, não fez com a atriz mirim o mesmo trabalho que havia feito com as outras atrizes e atores de ler e reler o roteiro, esmiuçando e conversando sobre ele. Em vez disso fez um trabalho pontual sobre as cenas dela.

### **3.1.2 À Vera**

“À Vera” é um filme de ficção dirigido por Luís Augusto Guedes. Vera (Michele Cosendey) retorna à sua casa com a amiga Adriana (Cintia Ricardo), lugar que guarda marcas de um trágico momento ali vivido. À medida que adentra a casa, Vera vai rememorando as

lembranças do que viveu ali com o marido Carlos (Fausto Amaral): as intimidades do casamento, os ciúmes dele e a agressão que ela sofreu. A lembrança mais dolorida é a do momento em que ela, em um ato de autodefesa, atira no marido, que acaba morto. Adriana dá forças a Vera e a relembra que é hora de um novo começo.

Luís Augusto Guedes, na descrição sobre a preparação de seu filme “À Vera”, explica que iniciou o processo com um estudo sobre o roteiro junto às atrizes e atores. Após este momento, trabalhou com a atriz e o ator principais (Michele Cosendey e Fausto Amaral) exercícios de aproximação, pois acreditava que pelo fato de serem um casal na trama precisavam transparecer uma intimidade grande. Exemplifica citando um exercício para criar confiança, no qual um dos dois é vendado e o outro o guia pelo espaço. Outro exemplo é de uma prática que diz ser aplicada em terapia de casal, e que tem como base a respiração compartilhada: os dois ficam com rostos muito próximos; enquanto um expira o outro inspira ao mesmo tempo, respirando o ar que o outro exala. Eles precisam ir compensando o tempo de expiração e inspiração para que consigam fazer isso juntos, em um único ritmo. É uma prática que traz muita intimidade entre os dois envolvidos, pois há uma aproximação física, sem que seja de uma forma invasiva.

Ao analisarmos os exercícios citados por Luís, percebemos que o diretor quis, para além de trabalhar com suas atrizes e atores a compreensão das cenas do roteiro a serem montadas e filmadas, despertar seus corpos e descobrir sensações necessárias para suas atuações e contracenações. Ele destaca que pensava ser importante o trabalho corporal na preparação: “exercício corporal é muito importante. Quando você realmente vê ele em prática e o resultado depois, você começa a dar valor, porque você começa a ver o ator mais solto, o corpo dele mais livre, até a emoção vem mais fácil” (GUEDES,2016).

Por esse motivo, o realizador decidiu convidar uma pessoa para auxiliar nesse processo de preparação do elenco, assumindo que não se considerava apto de desenvolver sozinho esta parte do trabalho por não ter formação em teatro ou em atuação para cinema e achava ser importante ter alguém com conhecimento nessas áreas para guiar este processo. Ele afirma: “a direção engloba muitas coisas, você tem que ter a humildade de entender que tem certas coisas que você não domina ou não se sente seguro em realizar sozinho e é importante você ter quem te ajude” (2016).

Foi neste momento que eu entrei no processo de preparação de elenco do “À Vera”, a convite do diretor. Luís queria que eu levasse a experiência da minha formação em artes



dramáticas<sup>8</sup> para o trabalho que vinha realizando com as atrizes e o ator, principalmente trazendo exercícios corporais que pudessem ser aplicados. Assim, um dos nossos focos foi trabalhar o corpo das intérpretes para dilatá-lo, buscando aquela abundância, citada no capítulo anterior, de que trata Grotowski, ou seja, a construção do corpo extra-cotidiano.

Aplicamos alguns exercícios trabalhando com diferentes qualidades de movimento (leve, pesado; lento, rápido; cortado, contínuo) com a intenção de despertar sensações no corpo das intérpretes, além de liberar seus corpos para o trabalho com as cenas que viria depois.

Tentamos criar as relações entre as atrizes e o ator por um caminho do físico, do contato, em vez de investirmos no caminho racional. Apesar desse caminho já ter sido iniciado com o estudo sobre o roteiro no começo do processo, pensamos em tentar uma abordagem diferente, como Luís havia já começado ao aplicar o exercício de terapia de casal citado acima com os dois atriz e atores que interpretaram Vera e Carlos. Neste sentido, realizamos uma prática com Michele Cosendey e Cintia Ricardo, que interpretava Adriana, amiga da protagonista na trama, para chegar à sensação da relação que as duas tinham. Percebemos que Adriana tinha uma relação quase maternal com Vera, visto que cuidava dela no momento frágil em que estava. Então vendamos Michele e colocamos Cintia para guiá-la em uma dança/movimentação pelo espaço a partir de músicas que propomos. A intenção era dar à Cintia a sensação corporal da responsabilidade de cuidar de outro ser humano e para Michele a sensação de se entregar e confiar. O exercício foi uma experiência intensa para ambas as atrizes, que se emocionaram ao final. Cintia contou que o exercício lhe remeteu à sensação que tinha quando cuidava de sua filha. Após esta experiência, as atrizes puderam ir para a cena com uma base a partir da qual a relação das duas se tornava viva, verdadeira.

Para a construção das cenas em si, Luís Augusto e eu quisemos buscar um caminho para valorizar o silêncio, o que não é dito, mas está presente na cena por meio dos gestos, das ações. Por isso começamos o trabalho a partir de um conjunto de ações que comporiam cada cena, mas sem colocar inicialmente o texto. Essas ações iam sendo preenchida pelas atrizes e pelo ator com intenções. Para concretizar essas intenções, as intérpretes as materializavam em frases que sempre começavam com “eu quero” seguido de um verbo. Por exemplo: “eu quero convence-la de desistir desse assunto” ou “eu quero sair de perto dele porque estou

---

<sup>8</sup> No momento de preparação do filme, eu cursava artes dramática na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna, na qual me formei no final do ano de 2015.

incomodada”. Ao colocar as ideias desta forma, usando verbos, as atrizes e o ator se instigavam à ação, ao agir necessário para a consolidação da cena.<sup>9</sup>

“À Vera” foi nossa primeira experiência compartilhando a orientação do elenco no momento de preparação, por isso não estava definido até que ponto um poderia interferir no trabalho do outro. Eu, por exemplo, enquanto alguém que foi convidada para auxiliar na preparação, me questionei até onde poderia interferir na montagem das cenas e se essa não era uma função do diretor. Assim, a experiência de inserção da figura da preparadora de elenco neste filme teve um caráter experimental, de descoberta das possibilidades e dos caminhos para as relações atriz/ator-preparador e diretor-preparador. Da mesma forma como ainda é no cinema brasileiro contemporâneo, no qual a presença deste profissional ainda é uma novidade e varia de filme para filme, como visto no capítulo anterior.

### **3.1.3 Voz da Experiência**

“Voz da Experiência”, dirigido por Gustavo Lucena, tem como protagonista Lucas (Richard Maman), um jovem estudante de direito que após ser pego pela polícia pichando um monumento é condenado a cumprir uma pena alternativa em um asilo da prefeitura. O adolescente, que num primeiro momento se revolta em estar sendo obrigado a trabalhar naquele lugar sob os comandos de Paulo (Samuel Cruz), o diretor do asilo, aos poucos percebe a rica experiência de vida guardada por aqueles idosos com quem agora convive. Ele se aproxima em especial de Dolores (Ana Maria Mendonça), uma bailarina aposentada que se encontra em fase terminal de uma grave doença. Sua amizade com Dolores leva Lucas a procurar trabalho para conseguir dinheiro e comprar os remédios da amiga. Mesmo com o esforço do rapaz, Dolores morre, mas deixa uma forte lembrança em Lucas, que volta ao asilo depois de formado para continuar contribuindo com o lugar.

Em “Voz da Experiência”, segundo o diretor Gustavo Lucena, o período de ensaio com o elenco também se iniciou com um estudo sobre o roteiro. Além disso, o diretor cita um

---

<sup>9</sup> Este exercício foi retirado do livro “A Preparação do atriz e ator”, de Constantin Stanislavski no capítulo intitulado “objetivos e unidades”.

pequeno momento de aquecimento corporal e vocal para as atrizes e atores, que ele mesmo guiou, e o processo de construção das cenas.

Gustavo explica que o momento do aquecimento corporal e vocal era pautado por exercícios físicos para o corpo, que ele afirma trazer de suas leituras dos textos de Grotowski, descrevendo-os como movimentos para soltar as articulações, práticas de relaxamento, contração e descontração dos músculos; além de exercícios de respiração e vocais. Como exercício de respiração ele cita pedir às atrizes e atores para inspirar e soltar o ar devagar contando até 10. Já os exercícios vocais, que ele afirma ter aprendido em um curso de oratória que participou, no qual teve acompanhamento de uma fonoaudióloga, descreve a aplicação do “hamming” (exercício de ressonância que é feito a partir da emissão sonora da consoante M levando o som a ressoar na cabeça e preparando, assim, a voz para a projeção), exercícios de projeção e vocalizes com vogais.

Gustavo explica que esse momento de aquecimento, também vivenciado em alguns dias de set, era uma pequena parte do ensaio, depois da qual eles partiam para o trabalho de montagem das cenas do roteiro, que se configurava o foco principal desse momento anterior ao set de filmagens. As atrizes e atores chegaram aos ensaios com as falas memorizadas, pois o roteiro já havia sido entregue com antecedência. O diretor colocava as intérpretes em cena e pedia que fizessem as cenas. Ao final, dava direcionamentos e fazia comentários, como por exemplo, destacando o que não estava natural na interpretação, uma fala que estava muito mecânica e precisava ser mais interiorizada. Depois refaziam a cena. Durante o processo, ele afirma estar sempre buscando maneiras de despertar sensações nas atrizes e atores, estimulando-os a pensar nos objetivos das personagens em cada cena, a dizer o que se passava na cabeça da personagem em um dado momento, para construir o que se encontra por trás de cada fala (subtexto).

O diretor cita também a utilização do exercício do “SE”<sup>10</sup>, de Stanislavski, no qual a atriz e o ator pode se colocar no lugar do personagem, vivenciando com sinceridade alguma situação, ao perguntar a si mesmo “SE tal coisa me acontecesse, o que eu faria?”. Ele considerou um exercício importante para despertar sensações e sentimentos e lançou mão dele durante o processo de trabalho com as cenas.

### **3.1.4 Lia**

---

<sup>10</sup> Este exercício é descrito por Stanislavski em seu livro “A Preparação do ator”, no capítulo 3 intitulado “Ação”.

“Lia” é um filme-ensaio, uma narrativa autorreflexiva, que tem como característica a quebra do ilusionismo narrativo, revelando o processo de construção ficcional da obra. Usa a técnica de mise en abyme, apresentando um filme dentro do filme – a protagonista Lia (Fernanda Esteves) monta o próprio filme que assistimos. O curta, que parte de uma narrativa fragmentada, com imagens que não situam o espectador no espaço e no tempo, apresenta a personagem Lia vivenciando a dor de uma perda, tentando manter ou resgatar momentos cotidianos em que foi feliz, nos quais aparece com Ian (Rodrigo Reinoso), com quem tinha uma relação.

Quézia Lopes afirma que o processo de preparação se iniciou com encontros individuais com a atriz e o ator em que conversaram sobre o roteiro. Ela descreve a primeira reunião com a atriz Fernanda Esteves, que fez o papel de Lia, na qual destrinchou o roteiro junto à atriz, dando a ela todos os elementos de intertextualidade presentes nas cenas – ou seja, passou todas as referências ali contidas, entre elas referências à literatura, ao existencialismo, a personagens de Sartre. A intenção era que a atriz recebesse essas informações, além de outras informações sobre a personalidade da personagem que interpretaria dadas pela diretora, e que, com isso, pudesse juntar as peças e montar uma história pregressa daquela mulher.

Com o ator Rodrigo Reinoso, que interpretou Ian, Quézia também se reuniu para estudar o roteiro e falar sobre o filme. Ela afirma que como o personagem dele aparecia menos no filme, ficou menos tempo falando sobre o papel com ele do que havia ficado com a atriz. Explica também que conversou muito com o ator sobre a personagem principal, pois acreditava que apresentar Lia era apresentar o filme em si, visto que este gira em torno dela. Para os dois, a diretora considerou importante explicar o que cada sequência da obra queria transmitir, visto que esta tinha como maior intenção transmitir sentimentos e sensações, para além de contar uma história.

Após essas conversas sobre o roteiro, aconteceram quatro encontros com a atriz e o atores, a diretora e a assistente de direção, Julia Herkenhoff. Estes foram ensaios com foco na montagem das cenas e aconteceram na locação onde o filme seria rodado. Quézia descreve que, ao chegarem ao espaço no primeiro dia, aconteceram leituras do roteiro com a atriz e o ator juntos, algo que ainda não havia sido feito, e logo após iniciou-se a construção das cenas, que se estenderia por todos os ensaios.

Logo no início do trabalho, a diretora afirma que ela e Julia viram a necessidade de uma adaptação nos diálogos do roteiro para que eles ficassem mais coloquiais, pois sentiam que as falas não soavam naturais quando as intérpretes as pronunciavam.

O foco do trabalho dos ensaios, ao que se percebe, era deixar prontas as movimentações da atriz e do ator nas cenas, visto que já estavam ensaiando na locação. Assim, já pensavam a interpretação com relação aos movimentos de câmera e escalas dos planos. Algumas movimentações eram importantes, pois eram marcas para outras equipes (por exemplo, acender um abajur para mudança na iluminação da cena). No final do processo de ensaio, Quézia afirma ter feito um encontro com o elenco e a equipe de fotografia, no qual foram preparados os planos pensando em conjunto a câmera e a interpretação.

Quézia explica que em “Lia” foi muito importante o trabalho com as histórias pregressas, seja de algum tempo atrás ou de momentos exatamente anteriores ao que se passa em cena, pois, destaca a diretora, em muitas partes do filme o que vemos na tela é um recorte de um momento maior e logo no início do diálogo entendemos que aqueles personagens já estavam conversando antes que o público começasse a assisti-los. Assim, por vezes, a diretora propunha que a atriz e o ator comessem a cena improvisando um diálogo anterior ao que estava escrito no roteiro. Esse não iria para o curta, mas servia como base para que entrassem no diálogo do filme com essa sensação de que era apresentada a continuação de uma conversa.

### **3.2 Análise dos processos de ensaio e preparação nos quatro filmes**

Podemos destacar um importante ponto em comum nos processos de ensaio e preparação de elenco das quatro obras aqui analisadas: o estudo sobre o roteiro. Os primeiros contatos dos diretores com as atrizes e atores foram marcados por leituras e conversas sobre este material que daria origem ao filme. As intérpretes receberam logo no início uma cópia e, nos quatro casos, foram instruídos a estudar em casa.

Os realizadores tiveram uma conduta similar de sentar com as atrizes e atores, fazer uma ou mais leituras sobre o roteiro e conversar sobre a história e as personagens. Lucas, Luís e Gustavo afirmaram que ouviam o que cada atriz e ator tinham a dizer sobre o seu entendimento em relação à personagem que interpretaria. Mas também davam direcionamentos. Como afirma Luís Augusto Guedes: “eu ia aparando um pouco as arestas, mas ia deixando o personagem crescer dentro da pessoa, porque também não adianta você ter uma visão maravilhosa do personagem e querer impor ao ator porque nem sempre acontece” (2016). Lucas Maia também

destaca que queria receber das atrizes e atores possibilidades de entendimento daquelas personagens que ele não conseguiria perceber sozinho. Já Gustavo Lucena destaca que deixava as atrizes e atores falarem primeiro tudo o que eles viam do papel e depois fazia correções sobre o que cabia às personagens ou não, algo que, considerava, já estava determinado pelo roteiro. Em seu filme, este estudo com o roteiro foi igualmente feito com as atrizes e atores profissionais e não-profissionais.

Quézia afirma que, neste momento de estudos das personagens e da história, trabalhou mais dando informações à atriz e ao ator do que recebido descrições sobre o entendimento deles do roteiro. Ela afirma que o roteiro já continha muitas informações, além de muitas referências a outros universos e considerava importante passar isso tudo para as intérpretes, pois eram informações concretas, já consolidadas que eles precisariam absorver.

Os três diretores e a diretora destacaram em suas falas sobre esse processo de estudo com o roteiro a análise com base em alguns elementos de origem no sistema de Constantin Stanislavski. Assim, eles trabalhavam com as atrizes e atores a busca pelo subtexto, aquilo que está por trás das falas e das ações das personagens e que os motivavam àquelas atitudes, bem como o entendimento dos objetivos de cada personagem durante a história e qual a opinião deles sobre as outras personagens e as situações.

Lucas Maia também fez com as atrizes e atores um estudo cuidadoso sobre a história pregressa de cada personagem, pois, segundo ele, este era um filme muito baseado em acontecimento de um passado não mostrado em cena, mas que influenciava na maneira como as personagens se relacionavam. Da mesma forma, Quézia Lopes também se preocupou em ter consolidada a história pregressa de sua personagem principal, dando elementos para que a atriz pudesse entendê-la. A diferença nos dois casos está na forma como cada diretor guiou a construção desta história pregressa: enquanto Quézia tinha todos os elementos dados sobre quem era aquela personagem, Lucas propôs um jogo de criação (a festa de Carlos citada acima) no qual as atrizes e atores puderam criar situações e fatos ampliando as informações do roteiro a partir de suas imaginações e se apropriando de suas histórias.

É interessante perceber que os quatro realizadores partiram do mesmo entendimento de uma necessidade de estudo profundo sobre o roteiro, de destrinchá-lo com as atrizes e atores antes do início do trabalho, com o intuito de fazê-los compreender, de forma racional, do que se trata aquela história e aqueles personagens. Esta visão conseguimos associar à primeira fase das pesquisas de Stanislavski e ao Método do Actor's Studio, que, como já foi visto, influencia a produção cinematográfica no Brasil desde antes do surgimento da figura do preparador de

elenco. Este, por sua vez, nem sempre trabalha dando à atriz e ao ator o contato com o roteiro, como no caso citado no capítulo anterior sobre o processo de trabalho de Fátima Toledo em “Linha de Passe”. Por vezes, nesse processo, o entendimento do roteiro vem pelo corpo da atriz e do ator a partir do trabalho físico realizado com ele.

Os quatro realizadores afirmaram terem feito pequenas alterações nos diálogos que estavam no roteiro em função da troca com as atrizes e atores durante os ensaios. Luís Augusto, Quézia e Gustavo declararam mexer nos textos sempre que percebiam ser necessário adaptar algumas frases para que saíssem mais naturais e verdadeiras da boca da atriz ou do ator. Luís afirma que também analisou se não havia excessos nos diálogos, algumas falas que não estavam sendo necessárias, visto que considerava importante preservar o silêncio em certos momentos como maneira de salientar o não dito e as interações dos personagens.

Lucas Maia foi mais além com esta questão em relação aos diálogos. Ele afirma que estes se estruturavam em seu roteiro mais como uma indicação do que precisava ser dito, e que deixava as atrizes e atores decidirem a forma como diriam aquilo, ou seja, quais palavras usar. O diretor defende que deixar com que as atrizes e atores criem e proponham é importante para trazer uma fala mais orgânica. Ele diz:

Um dos meus maiores medos em filme é que o cara [o ator] dê um texto que soe claramente maquinal e forçado (...) você vê claramente no ator que ele está falando um texto que ele gravou (...) que ele não está falando aquilo porque estava com necessidade, com vontade de falar. (2016)

Os quatro entrevistados narram suas dificuldades durante o processo de trabalho com o elenco e todos citam pontos em que foi difícil guiar as atrizes e atores para que chegassem a um determinado resultado necessário nas cenas. Para Lucas Maia, o grande desafio foi a construção da sequência final junto com o ator principal, Lucas Gouvêa, para que ele chegasse às emoções da personagem ao ver seus amigos e família cometendo suicídio. Maia descreve que tentou diversos caminhos durante a construção da cena: num primeiro momento testou a memória emotiva, técnica a partir da qual a intérprete acessa lembranças pessoais para resgatar a emoção desta e usá-la na cena; ao observar que não chegavam a resultados, o diretor abandonou essa tática e tentou trabalhar com o que acontecia no presente da cena, dando indicações para o ator sobre ações que ele poderia realizar, citando, por exemplo, o momento em que ele orientou-o a segurar e a tocar no rosto da atriz que interpretava sua mulher no momento em que ela estava morrendo. O diretor afirma que esta ação trouxe emoção para a interpretação do ator. Assim, percebemos que houve uma busca, mesmo que talvez intuitiva, para acessar as emoções a partir

das ações físicas, como ensina Stanislavski em sua segunda fase de pesquisa e diversos outros teóricos.

Ao assistir essa sequência final de “Uivo” citada acima, percebo que o ator não estava totalmente imbuído das gigantescas emoções necessárias a essa difícil cena. Pois, para se chegar ao resultado que o diretor pretendia neste momento, de um ser humano que vai do desespero à apatia de quem já perdeu as forças diante de tanto horror, o ator precisaria de uma intensa imersão nas sensações da personagem, afinal este é um momento de catarse no filme. Veríamos então um ator muito vivo em cena, cujo corpo estaria transbordando o estado da personagem. O protagonista, apesar de seu ótimo trabalho no filme como um todo, não chega a este lugar intenso na sequência final. É perceptível, porém, que o investimento feito na construção das ações físicas durante o ensaio da morte da mulher levou a resultados no trabalho do ator, que demonstra mais envolvimento com esta parte da cena do que com as outras. Assim, penso que este mesmo trabalho teria tido a potência de trazer mais viva ainda essas emoções se o investimento nele tivesse sido maior. Poderia ter sido um caminho interessante a aplicação de exercícios físicos, partindo das ações para despertar essas emoções e sensações no ator para que este entendimento depois pudesse ser levado à cena. Seria uma busca não pela via racional, mas pelo físico, o que pareceu ser um caminho que traz resultados para o ator Lucas Gouvêa.

Luís Augusto Guedes afirma que sua dificuldade maior se deu com o ator Fausto Amaral. Ele afirma que diferente da atriz Michele Cosendey, que interpretou Vera, Fausto não era muito propositivo, tinha mais dificuldade de se envolver no processo, de criar e esperava sempre todas as orientações prontas por parte do diretor para saber como agir. Assim, foi mais difícil guiá-lo para acessar emoções honestas para as cenas e não basear seu trabalho em formas vazias e estereotipadas. Durante o processo de preparação, está foi uma preocupação constante em relação ao trabalho de Fausto: tirá-lo do lugar comum do que é uma pessoa violenta e levá-lo a acessar sentimentos honestos que tornassem esse personagem humano, real. Luís sabia, a partir da entrevista feita com o ator no processo de seleção do elenco, que ele tinha vivido um relacionamento em que hoje julga ter se comportado como opressor, controlador e que se arrepende disso. O diretor esperava que por ter tido essa vivência, Fausto acessaria de maneira mais viva esse lugar necessário à personagem. Mas, ao contrário, julga que o ator, no final das contas, quis se afastar dessa experiência pessoal e por isso se fechou ao processo, trabalhando muito na forma.

De fato, quando assisto ao “À Vera”, às cenas em que os dois se encontram juntos, percebo uma diferença na interpretação da atriz e do ator: Michele parece buscar uma



proximidade maior com a personagem que Fausto não demonstra acessar. Penso que em nossa preparação faltou exercícios para que o ator pudesse acessar a si mesmo, conhecer-se, reconhecer seus sentimentos e sensações e se sensibilizar para que estivesse mais envolvido com a história do filme. Como, por exemplo, o exercício da venda já citado que foi realizado com Michele e Cintia, a atriz que interpretou a amiga Adriana, levando à sensibilização das duas sobre a relação das personagens, o que transpareceu nas cenas.

Outro possível erro cometido com relação ao trabalho com o ator Fausto pode ter sido o de entregar-lhe o roteiro para que estudasse, pois ele demonstrou em diversos momentos se apegar às descrições lá contidas e querer cumpri-las, realizá-las como descritas ali sem que a construção daquelas movimentações e gestos passassem por uma criação que as tornassem verdadeiras. Por exemplo, no roteiro em um dado momento era descrita a ação de Carlos, personagem principal, passando a mão no cabelo de Vera. Recordo que na montagem dessa cena, Fausto hiper-valorizava este gesto, levando-o não para uma ação significativa de uma opressão silenciosa que acontecia ali entre aquelas duas personagens, mas para um exagero que não demonstrava verdade e que não condizia com a intenção da direção. Foi preciso fazê-lo entender que aquele gesto não poderia existir por si só, como uma forma vazia, mas que de fato era resultado de um processo maior que levava a personagem àquela ação e que, por sua vez, deveria também gerar nele uma sensação.<sup>11</sup>

Gustavo Lucena narra sua dificuldade em trazer um tom natural para a interpretação das atrizes e atores, principalmente com Ana Maria Mendonça (Dolores) e Samuel Cruz (Paulo), visto que os dois não têm a formação profissional como a do ator protagonista, Richard Maman. Com Ana Maria, Gustavo explica que precisou trabalhar com atenção todas as cenas, todas as falas, adaptando-as quando necessárias para ficar mais natural quando ditas pela atriz.

Já com Samuel, o diretor narra que a relação foi mais complicada, pois o ator não se sentia à vontade em ensaiar muitas vezes. Ele argumentava que no cinema não se deve ensaiar muito, mas deixar a cena mais solta para sair de forma mais espontânea e, conseqüentemente, mais natural. De fato, segundo relatos de Gustavo, e pelo que se pode perceber ao assisti ao filme, a interpretação de Samuel se tornou dura nas cenas, ou seja, as falas saíam como textos decorados, não como uma fala natural daquela personagem. O diretor acredita que o ator queria ficar mais livre para que seu trabalho ficasse mais leve e conseguisse trazer a naturalidade e, por isso, não gostava da repetição. Gustavo não conseguiu entrar em acordo com essa intenção do ator, pois considerava que, na busca pela espontaneidade, o ator estava improvisando falas e atitudes que

---

<sup>11</sup> Este gesto não está presente no filme por ter sido retirado pelo diretor durante a gravação.

não cabiam na concepção da personagem que interpretava. Mas, por outro lado, o trabalho de repetição em busca do aperfeiçoamento que o diretor aplicou com Ana Maria e Richard não funcionavam com Samuel, pois a repetição o tornava mecânico. Gustavo declara:

Existe o problema de ficar muito robótica a atuação. Se você trabalha muito em cima da cena os próprios atores, mas isso depende de cada ator, os próprios atores começam a ficar um pouquinho algemados ao colorido que se dá na cena, à ênfase de alguns pontos. Então eu senti que o Samuel começou a ficar não muito à vontade. (2016).

Este foi um dilema vivido pelo diretor que ele não conseguiu resolver e que é perceptível ao assistirmos “Voz da Experiência”. As falas, tanto de Ana Maria quanto de Samuel, em sua maioria, são dadas sem a intenção necessária, saem como textos que estão sendo lidos da boca da atriz e do ator. Percebe-se que estes não visualizam aquilo que dizem, não trabalham o subtexto e o impulso que antecede à fala e que leva a personagem a dizer tal frase. Parece faltar na preparação com Ana e Samuel um trabalho com os objetivos das personagens ao dizer cada frase, algum exercício anterior à montagem das cenas, ou mesmo concomitante. É difícil chegar ao resultado final necessário para uma cena se o caminho até lá não for bem construído. Dado o fato de que Gustavo declara ter usado como referência a teoria de Stanislavski, penso que poderia ter lançado mão, por exemplo, do exercício, já citado nesse texto, do “EU QUERO”, quando a atriz ou o ator vai concretizando em frases, baseadas em um verbo que gera ação, aquilo que a personagem tem como intenção em cada parte da cena. Este exercício poderia ter sido aplicado a cada frase dos diálogos para que a atriz e o ator se envolvessem com a intenção de cada fala, visto que é esse envolvimento que falta para a interpretação ser mais verdadeira e as falas mais orgânicas.

Quézia Lopes narra uma dificuldade parecida com a de Gustavo na preparação de seu filme “Lia”. Para ela, a relação mais complicada foi com o ator que interpretava Ian, Rodrigo Reinoso, que, da mesma forma que a atriz e o ator citados de “Voz da Experiência”, tinha dificuldade em colocar suas falas de uma maneira natural. A situação se agravava, pois Rodrigo demonstrava não ter decorado completamente as falas. Quézia narra que ele errava muito o texto, as marcações, as intenções ensaiadas e que, principalmente, tinha dificuldades de se envolver com a cena, de ouvir a atriz com a qual contracenava e responder a ela, e não apenas dar seu texto de forma isolada. A diretora explica que tentava fazer com que o ator pensasse no subtexto, que formulasse os impulsos anteriores às falas, argumentando com ele que, no processo da fala, os seres humanos formulam ideias antes de concretizá-las em frases e pronunciá-las, e que era preciso o ator pensar neste processo.

Outra dificuldade que Rodrigo teve foi em transparecer intimidade de seu personagem com a personagem de Fernanda, com quem contracenava. Havia planos detalhes de partes do corpo do ator tocando no corpo da atriz, com o intuito de mostrar a proximidade do casal. A diretora narra que o toque do ator estava mecânico, que ele não conseguia se envolver com aquele momento. A solução de Quézia em ambos os casos era ensaiar o máximo de vezes possível, orientando ao ator caminhos para se envolver e encontrar a verdade para suas falas e ações. Este caso citado do filme “Lia” também parece ser uma questão de se pensar o caminho de construção do trabalho da atriz e do ator, como levá-lo antes de qualquer outra coisa a se envolver com a personagem, com a história e, principalmente, a se livrar de suas limitações para que elas não prejudiquem a cena.

Nos quatro filmes, percebemos os diretores encarando as limitações de suas atrizes e atores: a dificuldade de chegar às emoções à flor da pele que determinadas sequências necessitam, de se envolver com a personagem e trazer intensidade à interpretação, de dar textos e realizar gestos de maneira orgânica e natural. Na maioria dos casos, os diretores tentaram lidar com essas limitações conversando e explicando às atrizes e atores como eles poderiam agir, o que eles poderiam pensar que talvez ajudasse na construção dos momentos mais difíceis.

Grotowski já nos dizia no texto “Em busca de um teatro pobre”, citado no capítulo anterior, sobre a necessidade de o trabalho com a atriz e o ator buscar superar as limitações que impedem o indivíduo de chegar a certos resultados e que este era um caminho mais interessante do que tentar dar à atriz ou ao ator a resposta do que este precisa realizar. Ou seja, em vez de ensinar como fazer, retirar da atriz e do ator aquilo que lhe impede de realizar, pois atriz e ator libertos dessas amarras conseguem acessar o que é preciso e que já está presente em seu corpo. Para isso, faz-se necessário diagnosticar as limitações destes intérpretes: a dificuldade de se envolver com a cena, de acessar as emoções, por exemplo. E, a partir disso, criar exercícios e práticas que possam libertá-los e abrir seus canais para acessar suas próprias sensações e emoções para a cena.

Deve ser claramente estabelecido para cada ator aquilo que bloqueia suas associações íntimas e ocasiona sua falta de decisão, o caos da sua expressão e a sua falta de disciplina: o que o impede de experimentar o sentimento de sua própria liberdade. (GROTOWSKI, 1976, p. 80)

Assim, percebemos que tão importante quanto o resultado é o caminho para se chegar a ele. E que, muitas vezes, é mais produtivo dar à atriz e ao ator mecanismos de construir seu caminho para a interpretação de um papel, acessando aos poucos seu íntimo, do que dar as respostas para as cenas, o lugar ao qual a intérprete precisa chegar naquele momento.

Faz-se importante ressaltar o fato de que as quatro produções, escolhidas como objeto de estudo deste trabalho por terem sido obras de ficção que contavam com atrizes e atores e realizadas no semestre anterior ao corrente na disciplina de Realização, tiveram a preocupação de contar com um momento de preparação e ensaio com o elenco para o set. Não partimos do pressuposto de que todos os curtas realizados na faculdade de cinema da UFF contam com esta preparação, da mesma forma que não selecionamos os filmes por esse critério (ter ou não preparação). Também poderia ter sido importante para este estudo analisar como seria o funcionamento de uma produção na qual as atrizes e atores chegavam para gravar sem o ensaio prévio. Mas não foi o caso, visto que todos os diretores aqui citados viram a necessidade deste momento de ensaio com o elenco.

Luís Augusto, diretor de “À Vera”, declara ter certeza de que se não tivesse havido ensaio seu filme não teria sido realizado, pois nada poderia ser construído no set. Ele ainda cita como foi importante criar as relações e despertar algumas sensações e emoções durante os ensaios para que fossem resgatadas no set. Ele descreve que durante as filmagens as atrizes e o ator, que tinham um espaço reservado na locação, faziam antes de entrar em cena alguns exercícios práticos que Luís chamou de “exercícios de gatilhos”, que tinham a capacidade de fazê-los recordar daquilo que construíram nos ensaios e acessar novamente esses lugares para as cenas – poderia ser uma ação, algum trabalho com uma música específica, algo que se relacionasse aos momentos nos ensaios. Neste ponto podemos recorrer ao capítulo anterior, quando falamos da memória corporal, afirmando que a prática física durante a preparação provoca a ativação corpórea, mexendo com nossos músculos, respiração, sentidos, e marcando, assim, nosso corpo com sensações que podem ser resgatadas durante o set.

Outro indício da importância da preparação com o elenco podemos verificar no filme “Uivo”. Lucas Maia conta que um dia antes da filmagem ser iniciada o ator que inicialmente iria fazer o papel do amigo do protagonista, Felipe, e que havia participado de todos os ensaios e encontros do elenco, avisou que não iria poder fazer a gravação. O diretor precisou encontrar de última hora outro ator que pudesse substituí-lo, visto que não poderia adiar o set. Foi assim que Fill Vidal entrou na produção para o papel de Felipe, indicado por um conhecido do diretor. Vidal não pôde fazer nenhum ensaio por não haver mais tempo. O primeiro contato dele com o filme foi já no set, quando Lucas conversou com ele sobre o roteiro e a personagem. Por sorte, Fill era amigo do ator Lucas Gouvêa (Carlos) e da atriz Dâmaris Grun (Clara), o que facilitou a interação entre eles em cena. Ainda assim, a entrada de um ator que não havia participado do processo de preparação foi um fato negativo para o filme na opinião do diretor, que declara

sobre o resultado do trabalho de Fill Vidal no curtametragem que “ele está um pouquinho fora do tom no filme, está todo mundo em um tom, e ele está levemente desgarrado. Não por ele ser ruim, ele fez até muito bem pelo que ele poderia, mas por não ter tido o ensaio” (MAIA, 2016).

De fato, ao assistir “Uivo” reparo que o ator em questão está um pouco fora da atmosfera criada pelos outros intérpretes. Ele está um tom acima dos demais na interpretação, jogando a voz um pouco mais para o alto, enquanto os outros estão com vozes mais graves, mais intimistas e minimalistas. Percebo como que uma tensão na maneira que as outras atrizes e atores falam e interagem, como se houvesse uma sombra pairando no ar, algo que não é tão forte na interpretação de Vidal. Isto pode ser observado de forma clara na sequência do escritório, quando Carlos expulsa Felipe. Neste momento fica evidente a diferença de tom dos dois atores. Corroborando com o que afirma o diretor, acredito que esta diferença não se dá por Fill Vidal ser um ator ruim, mas simplesmente pelo fato dele não ter vivido o mesmo processo de preparação que o restante do elenco, processo este que os unificou e deu a eles o tom de interpretação que a atmosfera de “Uivo” pedia.

Gustavo Lucena, Lucas Maia, Luís Augusto Guedes e Quézia Lopes afirmam ter bases de estudos teóricos que auxiliaram no trabalho que fizeram com as atrizes e atores. Todos citam os textos de Constantin Stanislavski, principalmente o livro “A Preparação do ator” e de Jerzy Grotowski, “Em busca de um teatro pobre”. Isto porque estas leituras atualmente compõe a bibliografia básica da matéria obrigatória de direção de atores do curso de cinema da UFF a qual todos os quatro cursaram. Quézia também cita o livro “Notas sobre o cinematógrafo”, de Robert Bresson, afirmando que o texto defende uma interpretação própria do cinema, na qual é valorizado o silêncio, a expressão do olhar, a comunicação se dando pelo corpo de uma maneira mais ampla, com foco mais na imagem do que na palavra, algo que ela tenta trazer para seu filme. Já Lucas fala do livro “Directing actors” de Judith Weston, um manual norte-americano que esmiúça o processo de preparação e direção de elenco desde a pré-produção até o set. Ele explica que o manual tem como base o sistema de produção do cinema norte-americano e se estrutura sobre o método de trabalho difundido pelo Actor’s Studio, o que podemos perceber, pelas descrições realizadas neste capítulo, foi uma grande influência para o trabalho que Lucas realizou em seu filme. Luís Augusto também cita outras referências, afirmando que além de ler alguns outros nomes do teatro, como Antonin Artaud, também trouxe para seu trabalho com as atrizes e atores sua experiência com a terapia corporal, a qual julgou poder ser colocada a serviço do trabalho físico em que buscou guiar seu elenco.

O acesso aos textos teóricos durante as aulas de direção de atores foi um ponto importante destacado pelos diretores. Alguns afirmaram que teriam dificuldade de encontrar e saber da importância desses textos se não fosse pela disciplina da faculdade, visto que não são atrizes e atores e nunca fizeram nenhum curso de interpretação. Ao mesmo tempo, destacam a dificuldade de colocar na prática o trabalho com as atrizes e atores, pois este entendimento prático não chegou a ser trabalhado em sala de aula. Assim, percebemos esses realizadores, no processo de produção de seus filmes, aprendendo com o contato com a prática, vivendo uma experiência que não tiveram durante o curso. Além disso, vimos alguns diretores descobrindo técnicas e leituras que não fazem parte da bibliografia da disciplina de direção de atores e, dessa forma, ampliando seus horizontes sobre as técnicas de atuação possíveis.

Lucas Maia e Luís Augusto afirmam gostar muito do resultado do trabalho das atrizes e dos atores em seus filmes. Mas, apesar disso, os dois citam a sensação que tiveram ao final de que deveriam ter tido mais ensaios, principalmente Lucas que, por conta do imprevisto já citado, não teve tempo de ensaio com o ator que interpretou Felipe. Quézia também lamenta o curto tempo que sua produção contou para a preparação do elenco, visto que quando este trabalho efetivamente começou as gravações já estavam muito próximas. Além disso, ela diz não gostar do resultado do trabalho do ator que interpretou Ian, pois chegou a ter que tirar uma sequência do filme pelo fato de que a interpretação não condizia com o que era necessário para a cena. Ela se questiona o que poderia ter sido feito para que o trabalho dele tivesse um resultado melhor para o curta-metragem. Apesar disso, fala com orgulho de seu filme. Assim como Gustavo, que também demonstra gostar da obra que realizou, mas cita o ponto negativo de sua relação com as atrizes e atores. Para ele, foi particularmente difícil a relação com o ator que interpretava Carlos, principalmente quando este pedia uma liberdade de criação da qual nasciam coisas que o diretor não considerava corretas para a personagem. Para Gustavo foi difícil aprender a ceder e a aceitar que algumas coisas não sairiam como ele gostaria e acreditava ser o melhor para a cena.

De fato, percebe-se que o processo de realização destes filmes aqui citados, principalmente no que tange à preparação do elenco, foi um caminho de buscas e descobertas, um processo de aprendizado para os novos diretores em formação, no qual o erro e o inesperado se fazem presentes como deve ser.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar ao final desta pesquisa, vale destacar pontos em comum sobre o trabalho realizado pelas diretoras e pelos diretores dos filmes de realização do curso de Cinema da UFF. Observá-los me interessa, não como forma de generalizar a produção universitária, mas como meio para entendê-la e buscar preencher as lacunas que existem no que tange à preparação das atrizes e atores.

Desta forma, percebo que o trabalho dos diretores junto aos intérpretes tem grande ligação com o roteiro, no sentido de que todos se debruçam sobre este texto a fim de analisá-lo e estudá-lo para retirar dali o material para a construção da cena. Não tivemos conhecimentos de casos em que a construção se desse por meio de uma ideia sobre a qual o improviso criaria cena, ou mesmo não encontramos nesta pesquisa um processo de preparação que não desse acesso livre às atrizes e atores sobre o roteiro. Há muitas outras possibilidades que não vemos exploradas, talvez pelo fato de ser uma característica dos filmes de realização que os roteiros tenham sido escritos pelos próprios diretores, ou talvez ainda pelo caminho de análise racional que ainda é muito forte no trabalho com as atrizes e atores desde quando chegou ao país o Método do Actor's Studio.

Outro fator comum que não nos passa despercebido é a homogeneidade do registro: todos os filmes buscam uma estética realista, em que a interpretação se aproxima da forma como nos relacionamos na vida real. Até mesmo no filme de Quézia Lopes, “Lia”, o qual se propõe a quebrar com o ilusionismo do cinema clássico narrativo, faz uso da interpretação dentro do registro realista, lançando mão de técnicas de preparação do elenco com base na pesquisa de Stanislavski (cujo teatro era essencialmente realista). Não é de se estranhar, porém, tal fato, visto ser o realismo predominante nas produções cinematográficas, principalmente em se tratando das interpretações das atrizes e atores.

Assim, a primeira fase dos estudos de Stanislavski e o Método do Actor's Studio são os maiores guias dos trabalhos dos realizadores nos curtas aqui analisados. Todos se aproximam nas técnicas que utilizam no jogo com as atrizes e atores. Podemos perceber alguns esforços no sentido de trazer o trabalho físico e o Método das ações Físicas para a preparação, mesmo que possa ter acontecido de maneira intuitiva, como vimos no caso de Lucas Maia no filme “Uivo”, quando este buscou junto ao ator ações físicas sobre as quais ancorar a interpretação deste na cena final. Igualmente interessante foi observar a busca do diretor Luís Augusto Guedes em trazer para suas atrizes e seu atores um caminho de pesquisa a partir do físico.

Mas fato é que o Método das Ações Físicas e outras pesquisas contemporâneas de teatro ainda não chegaram de forma intensa na UFF. Parece-me pouco presente até mesmo em renomados cursos de interpretação da cidade do Rio de Janeiro, e de certo um caminho ainda a se percorrer no nosso curso de Cinema.

Na análise feita no segundo capítulo, é possível perceber uma característica do trabalho dos preparadores de elenco que muito me interessa e que poderia ser um foco interessante a se buscar para os realizadores de nossa faculdade. Fica claro que este profissional não pauta seu trabalho pelo resultado final, dando à atriz ou ao ator a resposta sobre qual o lugar que este deve chegar. Mas, antes, propõe à atriz e ao ator as perguntas, tendo como foco o caminho que este vai percorrer na busca pela personagem, guiando-o em sua própria jornada de autoconhecimento e busca de suas potências particulares para a construção do trabalho, visto que tudo o que ele precisa para a construção da cena está dentro dele mesmo. Parte do pressuposto que a personagem não está pronta, dada à atriz ou ao ator pelo diretor, mas que ela vai nascer a partir da relação da atriz ou do ator com o material que lhe foi dado sobre o filme. Este caminho deixa a atriz ou o ator mais livre para a pesquisa, o que pode evitar travas no profissional e suavizar a pressão de seu trabalho, dando resultados melhores para a cena. E, principalmente, valoriza a criação da atriz e do ator, deixando claro que este é um artista que propõe e que empresta sua maneira de olhar para a personagem.

Após toda esta pesquisa, fica mais do que afirmada a importância dos ensaios e do momento de preparação com o elenco para as gravações. Além dos depoimentos e observações que puderam ser feitas a partir do estudo do texto de Nikita Paula no primeiro capítulo e das teses que foram base para o segundo capítulo, os próprios diretores do curso de Cinema aqui citados destacaram pontos em que ensaio foi essencial ao trabalho realizado e, mais do que isso, quando a falta de ensaios foi prejudicial ao resultado obtido nos curtas.

Ficou também evidente a vontade de todos os realizadores entrevistados de entender o trabalho da atriz e do ator, de pesquisar, de ter embasamentos teóricos, tanto os que lhes foram dados pela disciplina de direção de atores na faculdade, quanto aqueles que buscaram em pesquisas pessoais. É gratificante perceber que o espaço da atriz e do ator no cinema é de fato problematizado entre aqueles estudantes que querem trabalhar mais de perto com este profissional no cinema. Todos demonstram perceber a importância do trabalho da atriz e do ator em um filme e buscaram dar atenção à etapa de preparação em suas obras.



Ainda há muito aprendizado para estes profissionais, jovens diretoras e diretores formandos do curso de Cinema, mas o caminho da busca já foi iniciado e a procura pelo conhecimento e a prática sem dúvidas serão capazes de trazer resultados cada vez melhores.

Após ter me aprofundado de forma tão intensa no estudo de como guiar o trabalho da atriz e do ator no cinema, agora me encontro ainda mais instigada com o tema do que ao iniciar a pesquisa, pois ficou claro a necessidade de estudar ainda mais. A preparação de elenco é um campo amplo e ainda recente na história do cinema brasileiro. Muitos estudos ainda precisam ser realizados e percebo cada vez mais que uma formação específica para a área pode ser necessária para a realização de um trabalho que busca potencializar a atriz e o ator em cena em uma obra cinematográfica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BONFITTO, Matteo. *O ator-Compositor: as ações físicas como eixo, de Stanislavski a Barba*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERRAZ, Tiago Campany. *Direção de atores: o método do Actors Studio*. Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Comunicação Social – Cinema da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. Investigação Metódica. In: *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

PAULA, Nikita. *Vôo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências especializadas*. São Paulo: Annablume / Belo Horizonte: Fumec, 2001.

RIBEIRO, Walmeri K. *À procura da Essência do ator*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 29ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. *Manual do ator*. Tradução Álvaro Cabral. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

VASCONCELOS, Adriana Santos. *A relação de troca artístico-criativa entre o preparador de atores, ator e diretor em Bicho de Sete Cabeças (2000) de Laís Bodanzky e O Céu de Suely (2006) de Karim Ainouz*. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNB, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Brasília, 2010.

## FILMOGRAFIA

GUEDES, Luís Augusto. *À Vera*. Digital, cor, 15 min, 2015.

MAIA, Lucas. NOVAES, Vitor. *Uivo*. Digital, pb, 13 min, 2015.

LOPES, Quezia. *Lia*. Digital, cor, 20 min, 2015

LUCENA. Gustavo. *Voz da Experiência*. Digital, cor, 15 min, 2015

## ENTREVISTAS CONCEDIDAS A AUTORA

GUEDES, Luís Augusto. Instituto de Artes e Comunicação Social, Niterói. 4 de março de 2016.

MAIA, Lucas. Instituto de Artes e Comunicação Social, Niterói. 2 de março de 2016.

LOPES, Quezia. Instituto de Artes e Comunicação Social, Niterói. 16 de março de 2016.

LUCENA. Gustavo. Instituto de Artes e Comunicação Social, Niterói. 4 de março de 2016.



Universidade  
Federal  
Fluminense

IACS - Instituto de Arte & Comunicação Social  
Departamento de Cinema & Vídeo  
Parecer de Projeto Experimental

Aluno	CAMILLO BARRA DE OLIVEIRA		
Curso	Cinema e Audiovisual	Mat	

Título O espaço do ator no cinema: um olhar sobre ensaio e preparação dos atores em filmes de realitação da UFF.

Orientador	Prof	CEZARE MIGLIORIN
Banca	Prof	INDIA MORA MARTINS
Banca	Prof	HADIJA CHALUPE DA SILVA

Data de apresentação	4 maio 16
----------------------	-----------

Parecer

Chamamos a atenção para a boa construção, cuidado e atenção com o texto. A banca foi unânime em apontar o TCC como referência para os alunos e alunas que atuam na dissecação de filmes na UFF. Estimulamos ainda a continuação das pesquisas sobre o tema.

Nota final	10 (D.2)
------------	----------

Assinaturas da banca

  