

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CURSO DE TEATRO - LICENCIATURA**



Trabalho de Conclusão de Curso

A Preparação do Ator de Cinema:

reflexões e relatos de um ator-professor-preparador

Felipe Cremonini de Leon

Pelotas, 2018

Felipe Cremonini de Leon

A Preparação do Ator de Cinema:

reflexões e relatos de um ator-professor-preparador

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Prof.^a Me. Lindsay Tarouco Gianuca (Gianoukas)

Pelotas, 2018

Felipe Cremonini de Leon

A preparação do ator de Cinema:
reflexões e relatos de um ator-professor-preparador

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Teatro, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 07/12/2018

Banca Examinadora:

Prof. Me. Lindsay Gianoukas (Orientadora). Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Prof. Dra. Aline Castaman. Doutora em Artes da Cena pelo programa de Pós Graduação de Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Prof. Dr. Josias Pereira da Silva. Pós Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Dedico este trabalho à minha família, em especial às minhas três mães: a supermulher Eliane Cremonini Trindade, minha tia Maria Otilia Cremonini Trindade, e minha avó Maria Cremonini Trindade. Três mulheres que se dedicaram incansavelmente à minha formação como um ser humano cada vez melhor.

Este trabalho é para todos os atores que acreditam em sua arte.

Agradecimentos

À minha mãe, por sempre acreditar em mim, me apoiar, me ouvir e ser uma grande admiradora das minhas conquistas, sempre me incentivando a conseguir mais. Sinto-me privilegiado por ser filho desta mulher.

À minha família materna, principalmente minhas tias e minha avó, que cuidaram de mim e acreditaram que o sonho de cursar universidade seria possível.

À minha grande amiga e irmã Rithiele Damasceno, que teve orgulho de mim e me apoiou sempre que eu precisei.

À minha primeira diretora Tanise Carrali, que me apresentou o teatro e plantou em mim uma semente de paixão pela arte que está florescendo neste trabalho.

Ao meu namorado, Kauê Reis, que segurou minha mão e me incentivou a ser forte nos momentos que mais duvidei de mim, e no final me aplaudiu independentemente do resultado.

À minha família de amigos pelotenses, sobretudo Kellen Ferreira e Giovani Garcez, que sempre estiveram presentes em momentos importantes, difíceis e alegres. É impossível lembrar-me de qualquer tipo de plateia sem ver a imagem deles.

Aos meus anjos negros Marco Antônio e Andy Marques, que me ajudaram no complexo processo de me identificar como artista negro. Eles me ouviram, me ajudaram, e são uma grande referência de vida e arte.

Ao meu colega Márcio Mariot e seu companheiro Mateus Weizenmann, que foram as figuras paternas da minha vida em Pelotas. Sempre pude contar com eles.

À Analu Favretto, uma diretora de cinema incrível que me mostrou pela primeira vez como o teatro pode funcionar no cinema.

Ao Wagner Previtali, que confiou em meu trabalho e me proporcionou a primeira oportunidade de trabalhar com atores do cinema.

Ao Mands Di Martino, que conheço há tanto tempo, e que sempre puxou minha orelha e me amparou como só ele consegue.

Ao elenco e equipe dos filmes *Bicha Camelô* e *Raskh*, pelo respeito e confiança pelo meu trabalho, pela paciência em saber que eu estava aprendendo junto com eles.

À minha orientadora Lindsay Gianoukas, a quem admiro desde meu primeiro ano na universidade, e que me trouxe um olhar tão sincero e único que sem ela, esta pesquisa não teria tomado os rumos que tomou.

Por fim, agradeço também à banca avaliadora que se dispôs a conhecer meu trabalho e me ajudar nessa jornada, e também à Universidade Federal de Pelotas, instituição onde conheci um novo artista e pesquisador em mim.

Obrigado.

CREMONINI, Felipe. **A Preparação do Ator de Cinema: reflexões e relatos de um ator-professor-preparador** – Pelotas-RS, 2018. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal de Pelotas.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo aprofundar reflexões sobre as práticas de preparação de elenco no campo cinematográfico em seu cruzamento com técnicas teatrais. Relata as experiências realizadas nos curtas-metragens “Bicha Camelô”, de 2017, e “RASKH”, de 2018, tratando de práticas teatrais no trabalho de preparação dos atores. O estudo aborda brevemente a contextualização histórica do teatro e do cinema, evidenciando as trajetórias que levaram a uma busca pela *desteatralização* da atuação cinematográfica. Busca expor o teatro como origem do trabalho de atuação e defende que aspectos teatrais são inerentes ao ator em quaisquer que sejam as plataformas de atuação. Aborda a figura do preparador de atores no cinema, mencionando alguns nomes de profissionais em atividade no Brasil para discutir os métodos por eles utilizados. Propõe que a exploração de práticas teatrais instrumentalize a atuação cinematográfica, ampliando as possibilidades para o ator.

PALAVRAS-CHAVE: Ator; Cinema; Teatro; Preparador de Elenco.

CREMONINI, Felipe. The Actors' Training for the Cinema: reflections and reports from an actor-teacher-casting associate – Pelotas-RS, 2018. Monography – Federal University of Pelotas.

ABSTRACT

This work aims to enlarge the thinking of casting associate in the field of cinema when it crosses theatre. It exposes the experiences of theatrical practices on the castings' training in the short-movies "Bicha Camelô", from 2017, and "RASKH", from 2018. The study does a shortly contextualization comparing the history of the theatre and the cinema intending to show the motivations that lead to a *desdramatization* of the performance for the screen. It exposes the theatre as in the beginning of acting and advocates that theatrical skills are inherent to the actors work. It also mentions the position of the casting associate in the cinema and indicates some of them doing such work in Brazil in order to present briefly their methods. After all, it proposes that the exploration of theatrical practices in the casting training can increase the acting for the screen, widening possibilities for the actor.

KEYWORDS: Actor; Cinema; Theater; Casting Associate.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O ator de teatro e o de cinema – Um breve panorama	12
1.1 Contextualização histórica do Teatro e do Cinema	13
1.2 A busca por identidades próprias	15
1.3 A “Desteatralização” da Atuação Cinematográfica	17
2. O preparador de atores de cinema	20
2.1 O polêmico Método de Fátima Toledo: um marco para a preparação de elenco no Brasil	22
2.2 Perspectivas sobre a profissão do Preparador	25
3. A Preparação Teatral para o Cinema.....	28
3.1 A experiência com o filme “Bicha Camelô”	30
3.2 A direção de elenco do filme RASKH	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	45
REFERÊNCIAS:	47
ANEXOS	49
ANEXO I.....	50
ANEXO II	51
ANEXO III	52

INTRODUÇÃO

Desde que ingressei na Universidade Federal de Pelotas (UFPel) em 2015, como graduando em teatro, tenho feito trabalhos como ator em diversas curtas-metragens do curso de cinema da mesma universidade. Neste contexto, em várias ocasiões ouvi comentários de estudantes do curso de cinema que afirmavam ser difícil trabalhar com atores do teatro por conta da atuação ser “exagerada” e “muito teatral”.

Provocado por essas máximas e levando em consideração o fato de eu ser um ator que exerce a função tanto na linguagem¹ cinematográfica quanto na teatral, acredito que o ofício do ator não se resume apenas a uma plataforma de atuação. Versatilidade de atuação faz parte da arte do ator, por ser inerente ao seu trabalho se modificar não só para personagens e poéticas, mas também para diferentes linguagens e plataformas, considerando as novas mídias e formas de disseminação, como internet e *streaming*, por exemplo. Optei por abordar esta temática em meu Trabalho de Conclusão de Curso, trazendo exemplos de trabalhos em que atuei como preparador e diretor de atores nos filmes “Bicha Camelô” (2017) e “RASKH” (2018), com o objetivo de elucidar como o uso da teatralidade pode se dar de forma prática no cinema, e também porque este documento serve como um registro de criações que envolveram duas áreas de conhecimento, a fim de incentivar que essa ponte seja cada vez mais possível e recorrente.

Nas ocasiões em que atuei como preparador de elenco nos filmes já citados, a preparação teve como base técnicas de teatro transpostas para a linguagem cinematográfica. Tal oportunidade representou uma mescla de duas linguagens artísticas que, em suas respectivas histórias, buscaram se reformular e se distanciar. Também representa uma diferente forma de compreender o curso de licenciatura em teatro e praticar a pedagogia em um espaço alternativo, não restrito à sala de aula.

No primeiro capítulo deste documento me detenho a traçar um panorama acerca do trabalho do ator no teatro e do ator de cinema, buscando explicitar como

¹ Neste trabalho, o termo “linguagem” é utilizado de forma genérica, uma vez que o aprofundamento sobre tal conceito distancia-se do foco deste trabalho. A linguagem aqui aparece para definir distintas manifestações artísticas (ex: teatro, cinema, circo, dança, artes plásticas...) ou distintas poéticas dentro de um mesmo campo de expressão.

surgiu a crença de que o ator de teatro não funciona para o cinema. Para isto, exponho uma breve contextualização histórica, explicitando a diferença temporal que existe entre manifestações teatrais (que possuem indícios já na pré-história) e a criação do cinema. Ciente de que não dou conta de abranger toda trajetória histórica de ambas as expressões artísticas, o que não é o foco deste trabalho, apenas apresento brevemente momentos da história com a intenção de localizar temporalmente como se iniciou o processo de divergência do trabalho do ator entre estas duas linguagens.

Reflito também no primeiro capítulo sobre como a necessidade do cinema de criar uma identidade própria perante o teatro gerou a busca por seu próprio tipo de ator, ambicionando um intérprete mais distante dos hábitos teatrais. Essa negação do ator de teatro trouxe um novo profissional para a área cinematográfica, o preparador de atores, figura sobre a qual me detenho no segundo capítulo deste documento.

Nesta parte encontra-se um comparativo entre dicionários do teatro e de cinema, a fim de fazer um levantamento e evidenciar o fato de que o teatro possui um amplo arsenal sobre o trabalho do ator que pode ser utilizado pelo cinema. No mesmo capítulo há uma análise do Método da preparadora Fátima Toledo, que popularizou a profissão no Brasil, e compartilho mais exemplos de preparadores de elenco em atividade no país, além de reflexões sobre a profissão e como o teatro se insere neste contexto.

No terceiro capítulo, proponho uma forma de preparação de elenco que envolve o uso de recursos, técnicas e poéticas teatrais, exemplificando como pude experimentar estas práticas em dois curtas-metragens. Nas considerações finais, explano sobre a experiência vivida como pesquisador durante o desenvolvimento deste TCC e as reflexões a que cheguei ao longo da pesquisa para este trabalho.

A metodologia de pesquisa utilizada partiu da revisitação de anotações da preparação de elenco para o filme “Bicha Camelô” que ocorreram em 2016, utilizei como material de estudo também os cronogramas da época de preparação e os registros de conversas em redes sociais que tive tanto com o diretor como com o

elenco. Utilizei como material bibliográfico nesta etapa os livros de Constantin Stanislávski e Augusto Boal que foram a base da preparação de elenco deste filme.

Ainda pesquisando material bibliográfico, me deparei com o livro de Odette Aslan sobre o trabalho do ator, e estudei a dissertação de mestrado da autora Walmeri Ribeiro da UNICAMP, que trata do trabalho do ator para o cinema, duas obras que me ajudaram a refletir e estabelecer conexões teóricas com a minha vivência de preparador em “Bicha Camelô”. Utilizei como auxílio para as leituras dois dicionários de termos do teatro e do cinema, o que acabou resultando em uma análise comparativa quanto à recorrência de termos concernentes às práticas de atuação.

Concomitantemente ao início da pesquisa para este TCC, eu estava dirigindo o elenco do curta-metragem “RASKH”, o que me permitiu fazer diversas anotações do processo visando a inserção do relato do trabalho com o filme no documento aqui presente. Solicitei também dos diretores de ambos os filmes depoimentos de suas percepções sobre meu trabalho como preparador, que se encontram nos anexos deste TCC. Foram solicitados relatos também dos atores dos filmes que pude preparar, porém com a demanda de trabalhos na universidade e projetos paralelos de cada um, pude colher pouco material do elenco, e para não dar prioridade a alguns, optei por não anexar nenhum. Apesar de saber que os relatos recebidos estão contemplados no texto, seja por atravessamentos de pensamento ou percepções que não tive sozinho e que os relatos me auxiliaram a alcançar.

Percebendo também que o trabalho do preparador de elenco no cinema é muito recente e que, portanto, conta com um referencial bibliográfico escasso, recorri a referências de *sites* e *blogs* que falavam sobre tal profissão, e busquei o livro de Fátima Toledo, uma das principais referências de preparação de elenco no Brasil, o que me ajudou a mapear a popularização da figura do preparador de elenco. O que se encontra neste documento é a reunião de diversas fontes sobre o trabalho do ator no cinema, e reflexões do ponto de vista de um pesquisador do teatro. Consciente de estar investigando um campo de estudos que não é o meu, porém acreditando contribuir com considerações que possam vir a enriquecer a reflexão e prática do trabalho do ator em ambas as linguagens artísticas.

1. O ator de teatro e o de cinema – Um breve panorama

Na intenção de sublinhar algumas semelhanças e divergências de práticas de atuação nas linguagens teatrais e cinematográficas que nos próximos capítulos compreende o eixo principal de observação, apontaremos breves observações sobre a história da atuação em ambos os campos artísticos. Pelo fato do teatro ser uma arte milenar, mesmo que sua origem se distancie da estrutura tal como a conhecemos hoje, e muito mais antiga em termos comparativos com a trajetória do cinema, devemos ter claro o fato de que a figura do ator surge no teatro, passando por um processo de “migração” para o cinema quando este se firma.

Quando o cinema surge em 1895 com os irmãos Louis e Auguste Lumière – momento em que não tínhamos atores ou cinema ficcional, mas ações reais registradas - passa a evidenciar sua identidade perante uma arte tão antiga como o teatro, ao mesmo tempo em que reitera certa identidade teatral. Os atores de cinema, por exemplo, no início costumavam ser majoritariamente oriundos do teatro, com o primeiro registro sendo em 1896 no filme “O Regador Regado”. Quando pensamos que o cinema tem pouco mais de 100 anos, podemos afirmar que seu processo de ascensão foi rápido, e acabou reverberando muito no fazer teatral dos dias atuais. Ou seja, se o teatro nutre a origem do cinema, por outro lado, o advento do cinema repercute na arte teatral, como afirma Odette Aslan no livro “O Ator no Século XX”:

Essas atividades (*Rádio, Cinema e Televisão*), em certa medida originárias do teatro, se desenvolveram à margem dele, conquistando sua especificidade pouco a pouco, mas sem deixar de agir sobre o teatro (...). Esta troca constante de material e de ideias provocou uma espécie de osmose de um domínio para o outro, uma mesclagem de formas e assimilação de um vocabulário quase comum. (ASLAN. 2007, p. 195)

Como outras linguagens artísticas, o teatro passou por diversas estéticas, períodos e escolas durante sua trajetória como o Renascimento, Simbolismo, Romantismo, Realismo, etc. Em resposta a essas correntes, em cada período era colocado em evidência um elemento que refletia seu contexto, fosse o texto, o cenário, ou mesmo o ator.

Por exemplo, no período Renascentista Espanhol, no século XV, surgiram as comédias de “Capa e Espada”, em que o texto era feito para ser encenado e posteriormente publicado, caso a peça fosse considerada um sucesso. Com o foco

sobre a encenação, que representava a vida cotidiana, refletindo o período do Século de Ouro Espanhol, buscava estabelecer um vínculo entre o reino e o povo, com o teatro deixando de fornecer uma lição de moral, como no período antecessor.

Já o período Romântico do século XIX quebrou com as barreiras de regras acadêmicas estabelecidas até então, buscando uma liberdade maior para os artistas e suas obras. A importância então passou a ser o humano, o individual e o subjetivo, refletindo o período de quebra de ideais dos nobres como superiores e as novas descobertas da ciência, influenciando em uma busca pelo autoconhecimento no teatro, seja pela jornada dos personagens na dramaturgia, ou influência da própria vida pessoal dos dramaturgos e encenadores da época, que repercutia nos textos teatrais, modos de atuação, montagens de cenário, etc.

O cinema, por sua vez, tem sua origem no fim do século XIX, com o Teatro entrando no auge de seu período Realista, em consonância com o movimento que emergia de modo geral em todas as artes. Tal período marca um rompimento do Romantismo e do que estava sendo criado até então, trazendo para o palco, no caso do teatro, fatores verossímeis e um retrato fiel da sociedade. O cinema acaba recorrendo a essa fonte, as artes cênicas, como referência, o que influencia de certa forma, sua estrutura até hoje.

Apresento a seguir uma breve contextualização histórica, deixando claro que se trata de um apanhado sucinto e resumido que ignora diversos momentos importantes da história da arte, já que este não é o objetivo deste trabalho, mas busco elucidar alguns aspectos do trabalho do ator no teatro e no cinema.

1.1 Contextualização histórica do Teatro e do Cinema

Para melhor visualizarmos o processo de diferenciação no que tange ao trabalho do ator, e compreendermos a presença e a importância do teatro no trabalho de atuação cinematográfica, neste subtópico, me detenho a pontuar e explicar o contexto histórico de ambas as linguagens privilegiando os aspectos que interessem à discussão aqui apresentada. Como mencionado, o trabalho de atuação

tem sua origem no teatro e, portanto, possui uma importância vital no processo de montagem teatral, já que o ator é um dos pilares da Tríade Essencial².

A necessidade do homem de representar o mundo à sua volta se dá desde o princípio das manifestações humanas até os dias de hoje. Na pré-história, por exemplo, o homem informava seus companheiros de caça da chegada de predadores e presas através de imitações destes animais – ou seja, representação. No mesmo período, os rituais de sepultamento carregavam aspectos teatrais, com caracterizações e a convicção de um universo transcendente, como é possível observar no documentário Franco-canadense “Homo Sapiens: o nascimento de um novo homem” (To Do Today Productions, 2004), e também em diversas outras produções fílmicas e teóricas.

A partir daí, estes rituais se desenvolveram até o período Greco-Romano ganhando cada vez mais artefatos e signos. O teatro progrediu a partir disto, mas foi só com Aristóteles e suas regras para a tragédia, estabelecendo as unidades de Tempo-Espaço-Ação, que podemos perceber uma manifestação teatral com a estrutura parecida com a que conhecemos hoje como montagem tradicional. No período, a obra de Sófocles “Édipo Rei”, foi considerada por Aristóteles o mais perfeito exemplo de tragédia na estrutura proposta por ele. Como mencionado à última página, o cinema tem sua origem no momento em que as manifestações artísticas vivem sua era realista e, no teatro, o trabalho do ator é um dos elementos centrais de expressão e investigação. O nascimento do cinema neste contexto reflete diretamente em sua estrutura, trazendo uma tendência realística, o que acaba influenciando também a relação entre o ator e estas duas linguagens, segundo Odette Aslan:

O cinema dos primeiros tempos foi interpretado por atores de teatro que tendiam a exagerar seus jogos fisionômicos. Até os movimentos ‘naturais’ de uma atriz do Teatro de Arte de Stanislávski foram considerados exagerados pelo diretor Pudovkin (ASLAN, 2007, p. 209)

Divergência tal que vai perdurar até os dias de hoje, como pontua Walmeri Ribeiro em sua dissertação sobre a preparação do ator para o cinema: “(...) desde os primeiros experimentos do cinema ficcional, houve uma necessidade de

² “Para que o teatro dramático exista, são necessários três elementos operativos que podemos chamar de “tríade essencial”: o texto, o ator e o público. Isto é fundamental” (J. GUINSBURG. 2001, p. 13.)

adequação do trabalho do ator de teatro à estética cinematográfica, rompendo com paradigmas teatrais” (RIBEIRO, W.K. 2005). Reforçando a ideia de que as referências teatrais trazidas pelo ator que opta por trabalhar com o cinema devem ser abandonadas para se adequarem a esta linguagem.

Dessa forma, podemos observar uma trajetória distinta em questões históricas entre as duas manifestações artísticas, apesar de encontrarmos várias características em comum que não estão aqui analisadas em sua totalidade, porém uma delas é objeto de estudo dessa pesquisa, o intérprete. A seguir, examinaremos como o teatro e o cinema buscaram se diferenciar, sempre com o objetivo de entender o trabalho do ator em ambas expressões artísticas.

1.2 A busca por identidades próprias

A sétima arte passou então a buscar uma identidade própria, utilizando como base o conhecimento de outras áreas e encontrou no uso de equipamentos e recursos de tecnologia seu grande potencial narrativo. A direção cinematográfica, a decupagem³ das cenas, recursos de edição e pós-produção de imagens entre outros, contribuíram para o desenvolvimento da linguagem audiovisual. Com o uso da câmera em *close-up*, *zoom*, com a fragmentação do olhar, o foco, e outros recursos configuram, provavelmente, a diferença mais notória entre contar uma história nos palcos do teatro e nas telas do cinema, mesmo que o teatro utilize tais recursos nos dias atuais em determinadas produções, através de filmagens com projeções simultâneas, modernos equipamentos de iluminação, entre outros recursos de caráter técnico.

Estes aparatos tecnológicos e a aproximação física do ator ao seu objeto de destino – que, neste caso, é a câmera – acabam exigindo uma atuação cada vez mais realista e movimentos cada vez mais contidos por parte do ator quando a proposta cinematográfica é o realismo. Assim, acabou se criando a necessidade de um novo tipo de atuação, uma atuação voltada para a câmera. O problema é que com isso criou-se também um imaginário de um novo tipo de ator, que trabalhe especificamente para a linguagem audiovisual – muitas vezes em detrimento de um ator que perpassasse essas linguagens, de acordo com o que pude ouvir em minha

³ Recurso técnico da composição cinematográfica que divide o roteiro em sequências, planos e cenas.

pouca – porém válida – experiência como ator em curtas-metragens de alunos do curso de cinema.

Como exposto anteriormente, as ocasiões em que ouvi comentários de estudantes do curso de cinema falando sobre a atuação “exagerada” dos atores de teatro, e o “problema” que é transpor essa atuação para o cinema, foi o primeiro motivacional para a pesquisa aqui apresentada. Isso porque me senti instigado e até mesmo desafiado a compreender de que forma esta máxima foi iniciada e o que leva um pesquisador na área do cinema a pensar desta forma. Posteriormente, durante o andamento da pesquisa compreendi que, de fato, as atuações cinematográficas e teatrais são diferentes, e não se trata necessariamente de uma dificuldade técnica ou de trabalho de atuação, mas sim de transposição de linguagem, porque se faz necessária a adequação de atuação para seja qual for a proposta. Por exemplo, muito dificilmente será possível assistir a um ator em uma peça de teatro e julgar, somente a partir desta observação, se ele é capaz ou não de gerar outra qualidade de atuação para as câmeras.

Acredito que o trabalho do ator só alcança seu resultado com ensaios, pesquisa, aprofundamento, explorando a capacidade de migrar de linguagens, tanto nas poéticas do próprio teatro quanto na linguagem cinematográfica. Por isso a utilização da linguagem teatral nos filmes que pude ser o preparador de atores, cujas experiências estão relatadas no terceiro capítulo deste documento, oferecem elementos para refletir possíveis aproximações em lugar das distâncias entre essas duas artes no que concerne à preparação do trabalho do ator.

O teatro, por sua vez, acaba sofrendo consequências diretas em vista da ascensão audiovisual, como afirma Hans-Thies Lehmann em seu livro *O Teatro pós-dramático*:

A leitura lenta, assim como o teatro pormenorizado e vagaroso, perde seu status em face da circulação mais lucrativa de imagens em movimento. Remetendo esteticamente um ao outro em um processo de repulsão e atração, a literatura e o teatro assumem o status de práticas minoritárias (LEHMANN, 2007, p. 17)

Com isso o teatro entra em uma nova jornada de autodescoberta, encontrando potencialidade em seu caráter de “aqui e agora”: “teatro significa um tempo de vida em comum em que atores e espectadores passam juntos no ar que

respiram juntos aquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente” (LEHMANN, 2007, p. 18). Este foco na exploração da efemeridade acaba permitindo novas formas narrativas e linguagens no campo do teatro, refletindo diretamente no trabalho do ator, que passa a expor-se a riscos em cena, eliminando propostas mais direcionadas de atuação e trabalhando com a fragilidade e exposição no palco.

Em outras palavras: em determinadas obras teatrais, o ator tem possibilidade de criar e ser uma espécie de coautor da obra, um ator-criador, enquanto no cinema, em sua maioria, ele tende a ser mais fiel às propostas do diretor, como pontua Odette Aslan sobre o trabalho do ator de teatro que migra para o cinema: “a humildade é necessária àquele que vem carregado de experiência teatral” (ASLAN, 2007, p. 216), explicando sobre a necessidade do ator de teatro estar disposto a receber novas formas de orientação para o trabalho no cinema. Desta forma, tais orientações cinematográficas têm a tendência de contrapor a atuação teatral, mesmo que as produções fílmicas mais independentes trabalhem com aspectos teatrais, o cinema comercial ainda opta majoritariamente por negar tais aspectos, um processo que será analisado a seguir.

1.3 A “Desteatralização” da Atuação Cinematográfica

A autora Walmeri Ribeiro também propõe em sua dissertação três princípios fundamentais para o trabalho do ator de cinema, são eles: “a organicidade como mola propulsora da criação naturalista” (2005, p. 44), “a representação naturalista e sua relação sígnica com o objeto representado” (p. 49), e a “fragmentação versus a memória corporal” (p. 63). Estes princípios, que partem essencialmente da busca pela naturalização e realismo na atuação gerou uma busca por atores cada vez mais cotidianos, criando um mito de que o ator de teatro não serve para o cinema, ou que se serve, deve passar por uma adequação à atuação, o que considero um processo natural quando se migra entre linguagens em qualquer vertente artística, mesmo dentro do próprio teatro. Esse processo, aqui chamado de *desteatralização*, trouxe à tona vários diretores de cinema que preferem trabalhar com não-atores como por exemplo, Eisenstein, Pudovikin, Sganzerla, conforme sustenta a autora em sua pesquisa.

A *desteatralização* da atuação para o cinema, somado ao fato de que o teatro acaba assumindo um posto de “prática minoritária”, como destacado por Lehmann (ver citação pág. 15), acaba interferindo diretamente na prática de atuação tanto no cinema como no teatro. E é justamente neste ponto que essa pesquisa se debruça. Nos próximos capítulos, pretendo discorrer e exemplificar como o trabalho do ator de cinema pode ser potencializado quando, ao invés de negligenciar a linguagem teatral como encontramos predominantemente ao longo da história do cinema, focamos em uma reapropriação e instrumentalização da prática de atuação teatral.

É claro que cinema e teatro são linguagens artísticas diferentes e com suas próprias características, concepções e objetivos, e isso reflete diretamente na forma de atuação de cada uma delas. Porém, acredito ser um equívoco afirmar que um ator que tem sua origem no teatro não consegue se adaptar a outra linguagem, sendo que o próprio teatro carrega consigo diferentes formas de atuação e poéticas, como as propostas por pensadores/encenadores como Stanislávski, Grotóvski, Brecht, Kantor entre outros que fundam ou experimentam concepções de atuação diferentes.

A adaptação a essas poéticas e linguagens é, afinal, parte do trabalho do ator, como provam grandes artistas como Fernanda Montenegro, Paulo Autran e Wagner Moura, que trabalham conjuntamente com o teatro e cinema, citando apenas alguns. Vale pontuar também que o ator está no cinema não somente como um corpo em cena, mas também como dublador, narrador, aparecendo através de fotografias, figuração e enfim, outras formas de aparição além da atuação “convencional”, porém nos detemos na figura do intérprete nessa pesquisa.

Neste capítulo revisei a construção e contextualização histórica do cinema e do teatro, enfatizando o trabalho do ator para que possamos discutir nos próximos capítulos como estas linguagens podem se mesclar. Além disso, apresentei tal contextualização na tentativa de compreender como se deu a idealização de que existem “tipos” diferentes de ator para cada manifestação artística aqui observada. Vimos que o cinema foi criado com uma certa inspiração teatral, e com o tempo passou a buscar sua identidade na medida em se desenvolveu e ampliou, se distanciando de suas características oriundas das artes cênicas.

Dessa forma, um processo de *desteatralização* do ator acabou ocorrendo e ganhando forma no cinema com a figura do preparador de atores, profissional que surge com a necessidade de adequação do trabalho do ator, o qual nos dedicamos a refletir no próximo capítulo. Por fim, com base no aqui exposto e ciente de que realizei uma breve revisão histórica, acredito ser possível compreender minimamente os aspectos de aproximação e distâncias históricas entre estas duas áreas, considerando especificamente a atuação.

2. O preparador de atores de cinema

Neste tópico abordarei o trabalho do preparador de atores, uma figura que surge por uma necessidade do cinema de trabalhar com um tipo de atuação específica, e que o teatro acaba também se apropriando posteriormente. Entender o preparador de atores nessa pesquisa é importante para compreendermos como o ator se adequou à linguagem cinematográfica, e também porque foi essa função que exerci em ambos os curtas-metragens que estão analisados no terceiro capítulo deste trabalho.

Como apresentado no capítulo anterior, desde sua criação até sua ascensão, o cinema buscou por um tipo de “ator ideal” que pudesse se encaixar na linguagem cinematográfica de forma que se distanciasse da referência teatral. Com essa necessidade de uma adequação dos atores surge a figura do preparador de elenco, profissão que no Brasil, segundo uma matéria publicada em 2012 pelo jornal *Folha de S. Paulo*, ganhou projeção com o trabalho de Fátima Toledo no filme *Cidade de Deus* (2002).

O preparador de elenco é um profissional que, normalmente com uma bagagem teórica e/ou prática de atuação, irá compor uma afinação do elenco que corresponda ao que o diretor de determinada obra deseja, a partir de uma série de exercícios, leituras, técnicas, etc. O famoso crítico de cinema Pablo Villaça escreveu uma matéria intitulada “A Arte do Preparador de Elenco”, publicada no site oficial de Sergio Penna, um diretor de teatro e preparador de elenco de filmes como *Bicho de Sete Cabeças* (2000), de Laís Bodanzky e *Acquária* (2003), da diretora Flávia Moraes. No texto, o autor reforça mais uma vez a ideia de que o ator de teatro destoa da linguagem cinematográfica, em uma passagem na qual afirma que a falta de preparo para atores de cinema se deu por conta da baixa produção audiovisual brasileira que ocorreu entre 1989 e 1994:

Aliás, mesmo antes de 1989 e depois de 1994, são raros os intérpretes que se dedicam com mais intensidade à Sétima Arte, já que o teatro e a televisão se mantêm como reduto principal destes profissionais – e é justamente o costume com estes dois veículos que torna os atores brasileiros tão fragilizados em suas performances nas telonas, já que o teatro exige performances grandiosas, extremadas, ao passo que a televisão investe no close e na emoção mais óbvia, descartando a construção mais delicada por saber que o espectador caseiro encontra-se desatento na maior parte do tempo. (VILLAÇA, 2017)

Ainda sobre a importância do preparador de elenco, Villaça destaca a dificuldade do trabalho do ator no cinema, que muitas vezes precisa gravar cenas fora da sequência cronológica da história por questões que normalmente envolvem aparatos técnicos, e que por isso a atuação cinematográfica “exige, neste aspecto, uma concentração e uma preparação infinitamente maiores do que no teatro e na televisão” (VILLAÇA, 2017). O curioso é que ao relatar uma vivência de preparação de Sérgio Penna o autor cita métodos de atuação que foram “fortemente influenciados por Stanislávski”, uma importante referência no teatro e um dos primeiros nomes a elaborar considerações sistemáticas sobre o trabalho do ator. Então, observo que ao mesmo passo que aponta aspectos teatrais como traços nocivos na atuação cinematográfica, e usa-se uma referência de “segunda mão” que tem seu pilar no trabalho do ator de teatro.

Apresento a seguir os dicionários a que recorri durante a pesquisa para compilações e comparações de termos e abordagens: o “Dicionário de Teatro”, de Patrice Pavis (1997) e o “Dicionário Teórico e Crítico do Cinema”, elaborado por Jacques Aumont e Michael Marie (2003). Enquanto o “Dicionário de Teatro” apresenta expressões sobre o trabalho do ator como *Ação*, *Ensaio*, *Antagonista*, *Caracterização*, *Corpo*, *Dicção*, *Entoação*, *Gesto*, *Improvisação*, *Jogo de Cena*, *Olhar*, *Presença*, entre outros separados em uma sessão própria para o ator no índice, o dicionário “Teórico e Crítico do Cinema” contém além da palavra *Ator* apenas *Actante* e *Personagem*. Sobre o trabalho do ator, o dicionário ainda traz as palavras *Ação*, *Corpo* e *Construção do gesto*, dentre outros raros termos que o citam.

Vale destacar uma interessante passagem no termo *Direção* do “Dicionário Teórico e Crítico do Cinema” que traz uma comparação com sua arte irmã, o teatro:

É o cinema um simples instrumento de registro de textos dito por atores profissionais da cena? Ou é o cinema um “substituto” de uma arte dramática burguesa totalmente esgotada? Essa polêmica ganhou toda a sua extensão quando o cinema se tornou capaz de registrar as vozes. Excelentes homens do teatro sentiram-se ameaçados ou usurpados por esse “encaixotamento do seu talento” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 79)

O termo ainda é finalizado reforçando o papel do diretor de cinema como uma figura capaz de transformar em realidade suas ideias “por intermédio das figuras dos corpos dos atores” (p. 80). Porém, analisando os dois dicionários, é possível

perceber que há uma pesquisa muito maior sobre o trabalho do ator profissional no teatro e esta pesquisa é necessário para que tal “intermédio” nos corpos seja possível, o que é uma questão que toda a produção de um filme deveria considerar, inclusive o preparador de elenco.

O que percebo a partir do trabalho de preparadores de elenco é que, mesmo com os esforços, torna-se quase impossível se desvencilhar da referência teatral no cinema, no que tange à atuação. Um dos maiores nomes em preparação de elenco no Brasil é a já citada Fátima Toledo, criadora do Studio Fátima Toledo, em São Paulo, e desenvolvedora do MétodoFT, Toledo é preparadora de filmes como *Cidade de Deus* (2002), *Central do Brasil* (1998) e *Tropa de Elite* (2007) analisaremos brevemente seu método a seguir.

2.1 O polêmico Método de Fátima Toledo: um marco para a preparação de elenco no Brasil

Meu primeiro contato com o trabalho de Fátima Toledo se deu em uma oficina de preparação de elenco que participei no curso de cinema da UFPel, onde seria utilizado o Método⁴. Essa oficina foi frustrante em vários sentidos, pois trabalhava com memória afetiva e exercícios de exaustão corporal que eu já conhecia e havia praticado em diversas aulas do teatro, porém nessa experiência não tínhamos nenhum aquecimento corporal para enfrentar os desafios propostos, nem um amparo psicológico para os extremos emocionais que eram solicitados, o que soube posteriormente que foi uma falha da ministrante da oficina, já que a própria Toledo fala diversas vezes sobre a necessidade de trabalhar o Método com cuidado e sensibilidade. Nessa época eu já havia preparado o elenco do filme “Bicha Camelô” e queria me aprofundar na prática como preparador de elenco.

Mesmo com as frustrações na oficina, lá descobri que o Método se tratava de uma das mais difundidas e utilizadas técnicas de preparação no cinema Brasileiro (foi usado em mais de 69 filmes, segundo o site da preparadora⁵), vim a descobrir também que se tratava de uma das primeiras preparadoras de elenco do país. Toledo começou seu trabalho com o filme *Pixote* (1981) do diretor Hector Babenco,

⁴ No livro “Fátima Toledo: Interpretar a vida, viver o cinema” usado como referência nessa pesquisa, o autor utiliza apenas a nomenclatura “Método” para falar da preparação de Fátima Toledo, usarei da mesma forma aqui.

⁵ Link:< <https://www.studiofatimatoledo.com.br/>>

pois na época trabalhava na FEBEM⁶, onde se dá a ambientação do filme, e tinha experiência em ministrar aulas de teatro com crianças. Na época não se sabia muito bem qual era o trabalho de Fátima. Em *Pixote*, por exemplo, ela foi creditada como “assistente de direção”.

Após dois trabalhos com o diretor, Fátima foi ganhando reconhecimento e projeção em nível internacional, e a profissão de preparador de atores no cinema foi ganhando espaço no Brasil. Ao longo de sua trajetória, Fátima foi desenvolvendo o que chama de o Método, um trabalho de preparação de elenco intenso, que gera até hoje repercussão e controvérsia no campo cinematográfico. O site *O Tempo Magazine* publicou uma matéria intitulada “Uma preparadora polêmica” que reforça a divisão de opiniões que o Método gera:

Wagner Moura defende o método. “Fátima é intensa, e eu acho que essa intensidade é importante”, diz. Já Marat Descartes abandonou a preparação para o filme “2 Coelhos”. “Achei desnecessário para a construção do meu personagem. Para mim, funciona mais uma boa conversa do que força bruta”. (O TEMPO MAGAZINE, 2014)

A trajetória de Fátima e do Método são narradas no livro de Maurício Cardoso, “Fátima Toledo: Interpretar vida, viver o cinema” (2014), que se trata de uma série de relatos de preparação dos filmes mais importantes de sua carreira. Um livro que soa muito confuso já que em nenhum momento é explicitado que se trata de uma terceira pessoa escrevendo uma vez que toda narrativa é em primeira pessoa, acredito que se refira a um escritor que ouviu e sistematizou os relatos de Fátima Toledo, porém não encontrei em nenhum lugar essa informação. De qualquer forma, é interessante ler os relatos sobre as preparações de elenco de Fátima Toledo, mesmo que eu não saiba de fato quem está relatando. Nestas notas irei discorrer sobre o livro como se fosse, de fato, um relato direto de Fátima.

Ainda em *Pixote*, o método já se desenvolvia próximo à estrutura que é utilizada hoje, Fátima conta como ambientava os não-atores do filme para a história: “Na verdade, lá aprendi que o universo do filme deve ser procurado na experiência em grupo, não deve ser trazido como um objeto externo, confeccionado por mim ou pelo diretor” (CARDOSO, 2004, p. 31). Nessa primeira experiência Fátima também

⁶ Sigla para “Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor”, atualmente chamado de Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (Fundação CASA).

descobriu uma forma de trabalho que ainda utiliza, que é a de não construir um personagem, mas sim situações do filme para os atores vivenciarem.

Para isso, Fátima encontra no roteiro uma situação crucial dos personagens e trabalha a partir desta para desenvolver as cenas, depois o roteiro é abandonado: “Na preparação, pode-se partir de um momento do filme, definir claramente o que estará em jogo na relação e, depois, recuar ou avançar nas situações que devem ser construídas” (p. 167). É interessante analisar a trajetória do Método, pois Fátima, que começou seu trabalho no campo artístico com o teatro e cita inspirações de seus exercícios com base em Stanislávski, Grotowski e Boal, creio que acaba posteriormente reforçando a mesma ideia de *desteatralização* tão presente no meio cinematográfico e comentado no tópico 1.3 deste documento, como é evidenciado nessa passagem da preparação do filme *Cidade de Deus*, do diretor Fernando Meirelles:

Assim como em outros filmes, encontrei os jovens atores impregnados dos hábitos do teatro amador ou da pouca experiência: textos decorados, entonações fabricadas, gestos refletidos. Na primeira fase da preparação, dediquei-me a eliminar estes hábitos e abrir caminhos para a espontaneidade (CARDOSO, 2004, p. 151)

O Método é frequentemente lembrado como uma preparação intensa e, por vezes, agressiva (em *Cidade de Deus*, por exemplo, os atores e diretor contam que chamavam Fátima de “bruxa” no *set*⁷, como uma brincadeira por suas estratégias de condução da preparação), em que Fátima altera sua postura com o elenco de acordo com as necessidades detectadas por ela. Mas o cerne do Método está em, acredito, despertar a organicidade, como conta no livro: “o que o Método propõe é uma atenção honesta e direta com os dados da realidade, o que significa manter uma relação franca com a própria vida” (p. 143). Independentemente da forma como Fátima Toledo conduz o Método e as polêmicas que o envolvem, é inegável a sua importância para o cinema brasileiro e para a profissão de preparador de elenco. O que eu acredito e defendo é que não há necessidade de eliminar a referência teatral presente no ator que vem carregado com tal experiência, pelo contrário, acredito que este aspecto deve ser abraçado e trabalhado até mesmo com quem não possui nenhuma experiência teatral e deseja atuar no cinema, como encontramos no caso de trabalhos do já citado diretor de cinema Serguei Eisenstein, que também era ator

⁷ Local de filmagens de uma produção audiovisual.

e possuía uma relação próxima com o trabalho de biomecânica do teatrólogo Vsevolod Meyerhold, constantemente embaralhando a linha entre teatro e cinema.

2.2 Perspectivas sobre a profissão do Preparador

Em se tratando do trabalho do preparador de elenco e dos já citados Sérgio Penna e Fátima Toledo, é importante esclarecer que existem diversos profissionais trabalhando nessa área no Brasil atualmente. Um exemplo é um dos antigos assistentes de Fátima Toledo, o paulistano Christian Duurvoot que desenvolveu seu próprio método de preparação, intitulado “O Ator Imaginário” aplicado em filmes como *Capitães de Areia* (2011), de Cecília Amado, e o internacional *Ensaio Sobre a Cegueira*⁸ (2008), de Fernando Meirelles. A técnica de Duurvoot é brevemente explicada em seu site⁹:

A técnica é uma prática que visa a obtenção de mais prazer naquilo que se faz. Ao contrário do que se pensa é algo que se desenvolve a partir de uma habilidade adquirida ou inata. A técnica do ator é muito simples e sofisticado. É a capacidade de perceber e processar estímulos. Ter domínio sobre suas ações e ao mesmo tempo estar pronto e disposto para receber a consequência dessas ações. O prazer é uma consequência. O objetivo é ampliar a presença em cena. (DUURVOOT)

Outro exemplo a ser mencionado é a escola de Michael Chekhov, no Rio de Janeiro. Chekhov foi um ator russo do *Teatro de Artes de Moscou* fundado por Constantin Stanislávski que desenvolveu durante sua vida uma abordagem psicofísica de atuação, a partir da criação de um “gesto psicológico” (GP), que é explicado por Paula da Cruz Brandão em seu Trabalho de Conclusão de Curso sobre a técnica de Chekhov: “Os GP’s são gestos arquetípicos, ligados à nossa vida interior, diferentemente dos gestos usuais ou naturais, que são os gestos cotidianos e que não ocupam todo nosso corpo, psicologia e alma, assim como o GP, que toma essa ‘trindade’ inteiramente.” (BRANDÃO, 2014, p. 32). A autora ainda explica mais sobre o método Chekoviano:

Chekhov, nos incentiva a quando formos realizar um exercício ou um GP do personagem, devemos repeti-lo até chegarmos ao cansaço físico. Isso comprova que ao executarmos um movimento com repetição, a força de vontade será ativada, e a ação ou expressão será alcançada com clareza. Assim, o gesto e/ou movimento é considerado a chave para a força de vontade; e a chave para os sentimentos são as sensações e qualidades de movimento. (p. 37)

⁸ *Blindness*, no título original. Trata-se de um filme de produção Brasileira, Canadense e Japonesa, baseado no livro homônimo do português Jose Saramago.

⁹ <https://atorimaginario.com/> Acesso em 17 Out. 2018.

A escola de Michael Chekhov no Brasil realiza oficinas, eventos e preparações de elenco a fim de disseminar a técnica pela América Latina. Estes exemplos servem para ilustrar como a profissão do preparador de elenco vem ganhando espaço no Brasil, com diversas pessoas desenvolvendo seus próprios métodos e técnicas voltados para a atuação cinematográfica, abraçando direta ou indiretamente referências teatrais.

Perto do fim da pesquisa aqui relatada, fui convidado a participar de um debate na cadeira de Preparação de Atores do curso de cinema da UFPel ao lado de colegas do curso de teatro e de uma preparadora que utiliza o método de Fátima Toledo, a fim de discutir e conversar sobre questões de preparação, técnicas e poéticas utilizadas e tipos de abordagem. Foi um momento importante para conversar sobre a pesquisa ainda em andamento e trocar experiências. Discutimos sobre as possíveis diferenças entre atores de teatro e de cinema com destaque para uma pergunta que recebi:

- Mas no cinema, o ator de teatro não deve ter a atuação mais limitada?

- Não, o que é limitado é a área de jogo do ator. No teatro a área de jogo é limitada pelo palco ou focos de luz, no cinema pelo recorte do quadro e pela câmera. O que acontece com a atuação é uma adequação da mesma.

Essa experiência também é um exemplo da difusão da profissão no meio cinematográfico, com cadeira obrigatória em cursos de cinema e discussões com quem está pesquisando e trabalhando na área. Dessa forma, reitero a importância de um preparador de elenco em filmes, com uma bagagem de atuação, para auxiliar a adequar atuações, montar cenas e saber apontar caminhos para os atores.

Como vimos neste capítulo, encontram-se teorias e práticas sobre o trabalho do ator em maior abundância no campo do teatro, sendo a principal fonte de referência quando se trabalha com atores. Portanto, acredito que a via teatral é, se não o objetivo da proposta fílmica, pelo menos o caminho para chegar até ela, como um auxílio para o ator.

Apresentei também neste capítulo exemplos de profissionais da área em atuação no Brasil para esclarecer que existem várias formas de preparação de

elenco, acredito que estou desenvolvendo a minha enquanto reforço a ideia de explorar práticas e técnicas teatrais com os atores. No próximo capítulo irei relatar minhas experiências como preparador de atores em dois curtas-metragens nos quais pude experimentar aspectos teatrais com o elenco, “Bicha Camelô” (2017) no qual a utilização de técnicas teatrais aconteceu na preparação de uma forma muito intuitiva, e “RASKH” (2018), um curta-metragem em que a mescla com o teatro acabou repercutindo em toda a estética do filme.

3. A Preparação Teatral para o Cinema

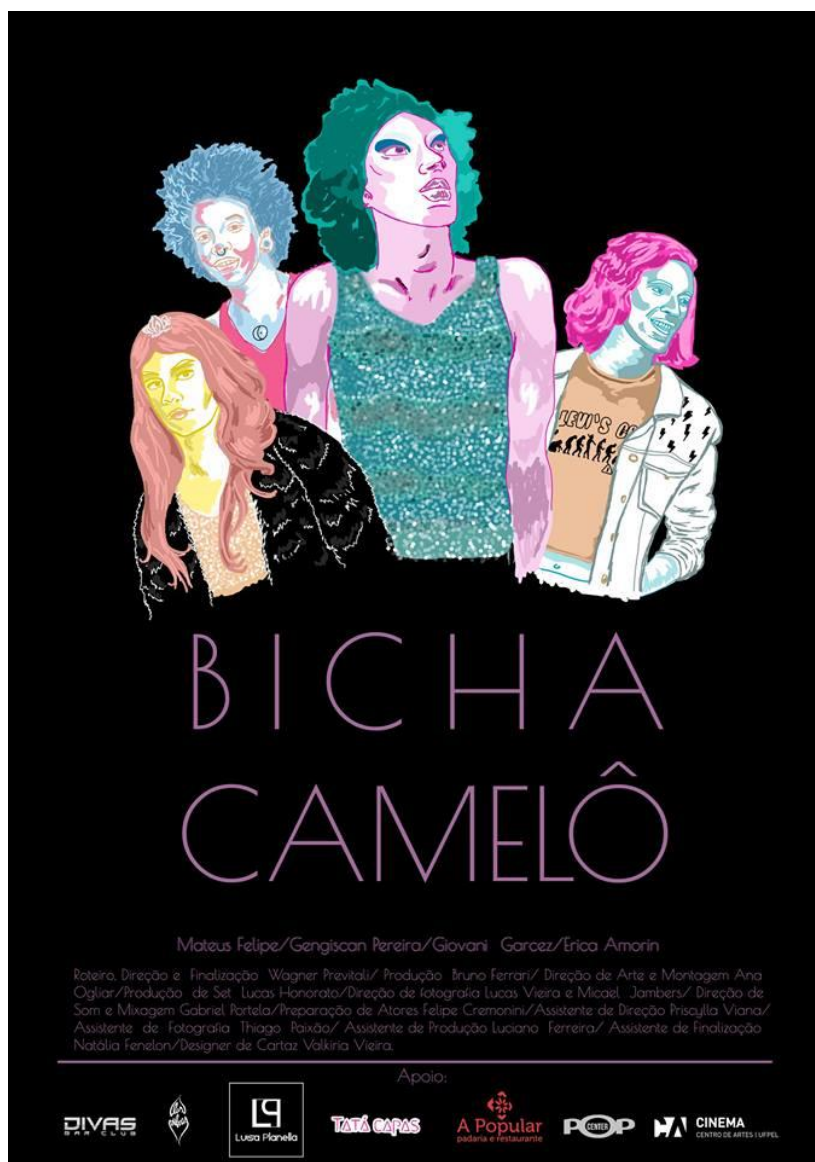
Como já vimos nos capítulos anteriores, historicamente o ator tem sua origem no teatro e, com o advento do audiovisual, ele começa a migrar entre linguagens e trabalhar nas mais diversas plataformas. Para que essa migração ocorra de forma coerente com a linguagem cinematográfica e a proposta fílmica, surge a figura do preparador de atores, um profissional responsável por integrar o elenco ao universo do filme e ajustar as devidas necessidades do ator que vem com referências teatrais, por julgar que a atuação teatral é exagerada.

O problema é que, com isso, se gera uma negação do teatro e até mesmo um processo de *desteatralização* deste ator, isso é observado tanto na história do cinema (como analisado no Capítulo I), quanto no trabalho de grandes nomes como Fátima Toledo e Sérgio Penna (expostos no Capítulo II), que se propõem a deixar a atuação cinematográfica cada vez mais naturalista. O que acredito é que desvincular o ator de referências teatrais é um processo desnecessário, por dois motivos principais:

- 1- Como vimos anteriormente neste documento, o trabalho do ator nasce no teatro, linguagem artística que detém um expressivo número de referências para o ator, técnicas e poéticas pensadas para os mais diversos tipos de situações e possibilidades de montagens de obras. Com a ascensão do cinema e sua necessidade de encontrar um tipo de ator, ele recorre às referências teatrais para criar seu próprio estilo, que mesmo que se transforme em uma nova forma de atuação cada vez menos teatral, vem recheado de embasamento das artes cênicas, o que nos leva ao segundo motivo.
- 2- Acredito ser um trabalho em dobro eliminar a referência teatral do ator, para depois recheá-lo de referências e técnicas que estão intrinsecamente relacionadas ao teatro. Considero ser mais plausível e prático usar os aspectos teatrais como uma base de trabalho, compreendê-los e apropriar-se deles para finalmente guiar o ator para o universo proposto pelo filme ou pelo diretor.

Tendo isto em mente, exponho agora meus relatos de experiência como Preparador e Diretor de Elenco em dois curtas-metragens produzidos por estudantes do curso de audiovisual da UFPel. O primeiro, a partir do qual nasceu a inquietação para essa pesquisa e pude relacionar as teorias teatrais com a prática de atuação cinematográfica, e o segundo em que qualidades teatrais se expandiram e se configuraram como uma base para o resultado final do filme. Se trata da possibilidade que tive de exercer treinamentos de atuação teatral a serviço do ator de cinema, confrontando um dito “tabu” no meio cinematográfico.

3.1 A experiência com o filme “Bicha Camelô”



BICHA CAMELÔ

Direção/Roteiro: Wagner Previtali

Ano: 2017

Elenco: Mateus Felipe, Felipe Cremonini, Giovani Garcez, Érica Amorim, Gengiscan Pereira, Germano Rusch, Shaiane Molina, Maria Laura Magrini, Anderson Soares, Patrícia Bicoski, Lázaro Oliveira, Hakeen Mhucale.

Sinopse: Michael está em processo de mudança, é a partir de suas relações com os outros que ele começa a perceber melhor sua própria identidade e se permitir mais.

A preparação de elenco do filme “Bicha Camelô” e suas gravações ocorreram entre os meses de setembro e novembro de 2016. Com sua estreia no primeiro semestre de 2017, em uma mostra de produções dos acadêmicos de cinema no Cine UFPel, e circulação em festivais regionais no mesmo ano, incluindo o conceituado Festival de Cinema de Gramado. O filme representa minha primeira experiência prática atuando como preparador de elenco.

O curta-metragem conta a história de Michael, um jovem que trabalha em uma loja de camelô e seu processo de autodescoberta como LGBT¹⁰. Entre cenas de ficção e relatos reais de parte do elenco – composto majoritariamente por pessoas LGBTs, o curta exhibe cenas de Michael caracterizado de *drag queen*¹¹ em diferentes cenários, e manifesta o estranhamento que sua figura causa nas pessoas ao seu redor, e de que forma isso reverbera no dia a dia da personagem.

Para o começo da preparação de elenco do filme, o diretor e eu optamos por focar em um primeiro momento na preparação de Mateus Felipe, um não-ator que se identifica como LGBT e também trabalha como *drag queen*. A opção de um não-ator foi motivada por conta do diretor querer um trabalho que representasse uma pessoa real, com dramas reais para a tela, essa foi uma das muitas vezes em que ouvi que um ator de teatro não conseguiria se *desteaturalizar* para o cinema, e que motivou a inquietação para a pesquisa aqui apresentada. Nas palavras do próprio diretor:

Assim como é importante reconhecer o trabalho de atuação realizado por profissionais da área, é preciso salientar que minha escolha pela presença de não-atores, com suas vivências e proximidades do tema tratado, se deu por minha crença no olhar documental que o filme traria. Com o objetivo de gerar uma identificação do público, acreditei que ao trazer pessoas que contassem como cada um foi se descobrindo e aceitando ser minoria traria para público uma maior proximidade, demonstraria processos de autoreconhecimento, talvez possibilitando que quem assiste passe pelo mesmo. (PREVITALI)¹²

¹⁰ LGBT é a sigla que se refere à comunidade formada por Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais. Por vezes ainda é adicionada as letras Q, I e A para contemplar pessoas Queer, Intersexuais e Assexuais, respectivamente, finalizado com um sinal de + para representar qualquer outra pessoa que não esteja na sigla, portanto LGBTQIA+

¹¹ Personagem feminina que se veste e age de forma extravagante, com o intuito profissional. Apesar de ser um sucesso entre o público LGBT, é importante salientar que *drags* podem ser de qualquer identidade de gênero ou orientação sexual. A versão masculina dessa figura chama-se *drag king*.

¹² Ver relato completo de Wagner Previtali sobre a preparação de elenco do filme no Anexo I, ao final deste documento.

Pelo fato do curta se encaixar na categoria de *falso-documentário*, comecei com um trabalho de ambientação, que não fugisse da proposta de retratar a vida cotidiana em um documentário e com o objetivo de trazer o realismo que o filme propunha, isso reverberou nas críticas do filme, como publicado pelo comentarista de cinema Victor Hugo Fernandes do site Papo de Cinema:

O protagonista, interpretado por Mateus Felipe, com um desânimo que tanto pode ser encarado como a desilusão do personagem como despreparo do intérprete, se divide entre permanecer nos grupos de discussão das massas, em maioria banais, e ingressar no bando de jovens alternativos descobridores das novas sexualidades e que não precisam do acolhimento das pessoas que os julgam. (FERNANDES, 2017)

O citado “desânimo” visto em cena, foi pensado e trabalhado intencionalmente visando resultar em tal objetivo, porque eu tinha a convicção de que o personagem desenvolvido por Wagner pedia uma atuação mais *blasé* e passiva das coisas que o rondavam. Mesmo assim, hoje em dia acredito que tal apatia poderia ter um trabalho melhor da minha parte, no sentido de ajudar a tornar este “desânimo” uma potência racional do protagonista, e não uma dificuldade de interpretar do (não-)ator usada como característica da personagem. Explorar este traço usando jogos teatrais traria uma consciência de estado de atuação para o protagonista, porém foi meu primeiro trabalho como preparador, e o tempo disponível também não permitia tal experimentação.

Para a primeira etapa de preparação usei exercícios de Augusto Boal e jogos de iniciação teatral, com o argumento de que a atmosfera de opressão, a qual jovens LGBTs são submetidos todos os dias, poderia auxiliar na criação deste personagem, tendo em vista que o Teatro do Oprimido¹³ de Boal trabalha com o processo de autoidentificação em situações de opressão e auxilia em formas de se desvincular dessa realidade. Para entender melhor este aspecto do trabalho de Augusto Boal e seu TO, me detenho na explicação da pesquisadora Tania Alice:

No Brasil, o artista e ativista Augusto Boal iniciou processos de transformação e de educação popular que conduziram à criação do Teatro do Oprimido, o qual propõe alternativas concretas para situações de opressão, evidenciando situações de exploração tentando transformá-las por meio de jogos teatrais que buscam soluções e alternativas para determinada situação. (ALICE, 2013, p.35)

¹³ Neste trabalho, usaremos a sigla “TO” para nos referirmos a Teatro do Oprimido.

O trabalho com o TO e exercícios teatrais trouxeram para a preparação de elenco referências diretas do teatro a serem exploradas no curta, mesmo que o próprio Augusto Boal tenha criado o TO para que atores e não-atores possam trabalhar a partir dele, como afirma o título de um de seus livros: *Jogos Para Atores e Não Atores* (1997). Mesmo assim, estava presente a utilização de tais técnicas de teatro para resultar em um trabalho cinematográfico.

O diretor Wagner conseguiu um espaço para que eu pudesse trabalhar com Mateus, iniciei o trabalho fazendo um aquecimento de suas articulações e depois sugeri começar com uma caminhada pelo espaço da sala. A partir desta caminhada fui propondo estímulos, como imaginar partes de seu corpo (mão, cabeça, braço...) cada vez mais pesadas e reagir a este peso. Depois, comecei a dar estímulos explorando os sentimentos e situações que remetessem à personagem, pedindo para Mateus se imaginar em algumas situações e buscar compreender como os sentimentos reagiam expressivamente em seu corpo.

Outros exercícios que realizei com Mateus foram decorrentes de práticas vivenciadas no curso de teatro,: o “exercício da bolha”, por exemplo, em que o jogador deve imaginar que em seu espaço pessoal há uma bolha que não pode ser invadida, utilizei esse exercício para instigar Mateus a buscar um sentimento de autoproteção da personagem, resultando no entendimento de algumas atitudes da personagem por parte de Mateus. Por fim, utilizei o exercício da “opressão com o olhar” que vivenciei na cadeira de *Fundamentos da Linguagem Teatral*, em meu primeiro semestre, que consiste em dois jogadores (participei com Mateus neste exercício) manterem o olhar fixo um no outro, e explorar a partir do olhar uma energia, no qual um representa a figura do opressor e o outro do oprimido, este exercício foi realizado com a intenção de que Mateus ampliasse sua percepção sobre a atmosfera de opressão vivida pela personagem no curta e seus desdobramentos expressivos.

As utilizações destas referências repercutiram em racionalizar a opressão que o próprio ator é submetido como pessoa LGBT, e transportar essa sensação para sua personagem no curta. Tive muito cuidado nessa etapa para não mexer com possíveis gatilhos perigosos do ator, trocamos conversas sinceras e experiências para manter o foco, sempre lembrando que o objetivo era o trabalho com o filme.

Posteriormente, trabalhei com técnicas de Constantin Stanislávski para o restante do elenco de uma forma menos intensa, visto que eu só tive um dia de preparação com o elenco que atuou em cada cena, o que resultou em um trabalho aquém do que seria possível com mais ensaios, no sentido de intensificar e explorar a fundo as possibilidades do treinamento de atores para a cena fílmica.

A segunda via da preparação que teve como base Stanislávski aconteceu de forma mais intuitiva, já que os encontros de preparação ocorriam no mesmo período em que eu estava vivenciando experimentações práticas do Sistema Stanislávski¹⁴ em aula. O conceito deste sistema mais utilizado nessa etapa da preparação era o da *Memória Emotiva*, em que o ator usa de suas experiências e memórias como base emocional da personagem, auxiliando na construção psicológica para o ator, como explica o próprio Stanislávski no livro *A Preparação do Ator* (2014): “O ator tem de lidar com todos estes tipos de matéria emocional. Elabora esse material e ajusta-o às necessidades do personagem que retrata” (p. 228).

Mesmo que o próprio Stanislávski tenha superado a ideia de memória emotiva durante sua vida devido ao perigo de utilizar as emoções pessoais dos atores, me detive nessa etapa de seu trabalho para elaborar uma preparação porque, como mencionado, eu estava ao mesmo tempo entrando em contato com o Sistema e trabalhando com ele nesta preparação, em que eu buscava utilizar a própria experiência de Mateus como jovem LGBT para compor emoções para a personagem no filme. Mas hoje em dia eu provavelmente não tomaria este caminho justamente por compreender os perigos que envolvem utilizar-se de memória emocional, termo superado pelo próprio Stanislavski. O maior trabalho com o restante do elenco foi o de ensaiar as cenas do filme e decorar os diálogos, ajustando entonações e pausas de acordo com as solicitações do diretor.

Como resultado, o Sistema de Stanislávski que propõe que a vivência do ator auxilie na caracterização da personagem, somado à obra de Boal que por sua vez visa “empoderar” pessoas para sair de situações de opressão, resultou em uma composição da preparação de elenco que pode ambientar a temática do filme e

¹⁴ Stanislávski é reconhecido como uma das primeiras pessoas a pensar e sistematizar o trabalho do ator. Esse estudo resultou em um “método” de atuação que trabalha, basicamente, com o naturalismo. Talvez por isso, o Sistema Stanislávski seja o mais citado método de preparação de atores no cinema, como pudemos ver no Capítulo II.

ainda utilizar a realidade de Mateus em benefício da personagem. Como estávamos realizando a preparação com um ator LGBT e *drag queen* não só como personagem e que viveria essa realidade no curta, as coisas foram tomando forma. Senti-me seguro e amparado para trabalhar Stanislávski nessa época por conta de um posicionamento do próprio encenador no livro *A construção da personagem*:

Os artistas têm de aprender a pensar e sentir por si mesmos e a descobrir novas formas. Nunca devem contentar-se com o que um ou outro já fez (...). Terão de usá-las para criar seu próprio método e ele poderá ser tão verdadeiro e tão grande quanto qualquer método que já se descobriu (STANISLAVSKI, 2006, p. 17)

Então, se o próprio autor me permitia liberdade para me apropriar e realizar de forma prática a minha interpretação de seu sistema para o teatro, o que me impediria de usá-lo no cinema para auxiliar um (não-)ator mesmo que em uma diferente linguagem? Outro trecho do livro *A preparação do Ator* ainda compara o artista cantor ao ator que canta, e exemplifica o quanto essas pessoas apresentam diversos “vícios” corporais provenientes da prática do canto, mas como é possível trabalhar e se desvincular deste estado de trabalho:

Convencem o cantor de que não pode obter um certo tom se não estiver de pé, nalguma posição forçada, com as mãos se apertando diante do tórax, os ombros jogados para trás e o queixo esticado para diante. Está claro que isso não é verdade. Pode-se formar tonalidades, obter volume, quer o ator esteja deitado de bruços ou de costas, de cabeça para baixo, sentado de cócoras ou dando pinotes no ar. Só depende da vontade do ator. (STANISLAVSKI, 2006, p. 20)

Essa afirmação de Stanislávski discutindo sobre a problemática de que o ator é um profissional que pode se adaptar e trabalhar seu Sistema para determinado propósito apenas reforça o que venho afirmando de que tanto um ator de teatro como técnicas teatrais podem e devem fazer parte do universo cinematográfico, assim como o cantor no teatro de Stanislávski.

Não estive presente com o elenco nos dias de gravação, exceto nos dias que exerci o papel de ator, acredito que minha presença no *set* de gravações teria sido importante para tentar, ao menos, suprir a necessidade de encontros extras que não tivemos durante a preparação, posteriormente entendi que cabe ao diretor querer ou não a presença do preparador de elenco no *set*, porém na época fiquei um pouco frustrado com a decisão. Para mim, essa ausência do preparador no *set* foi a separação mais gritante entre meu trabalho neste curta e no *RASKH*, claro que

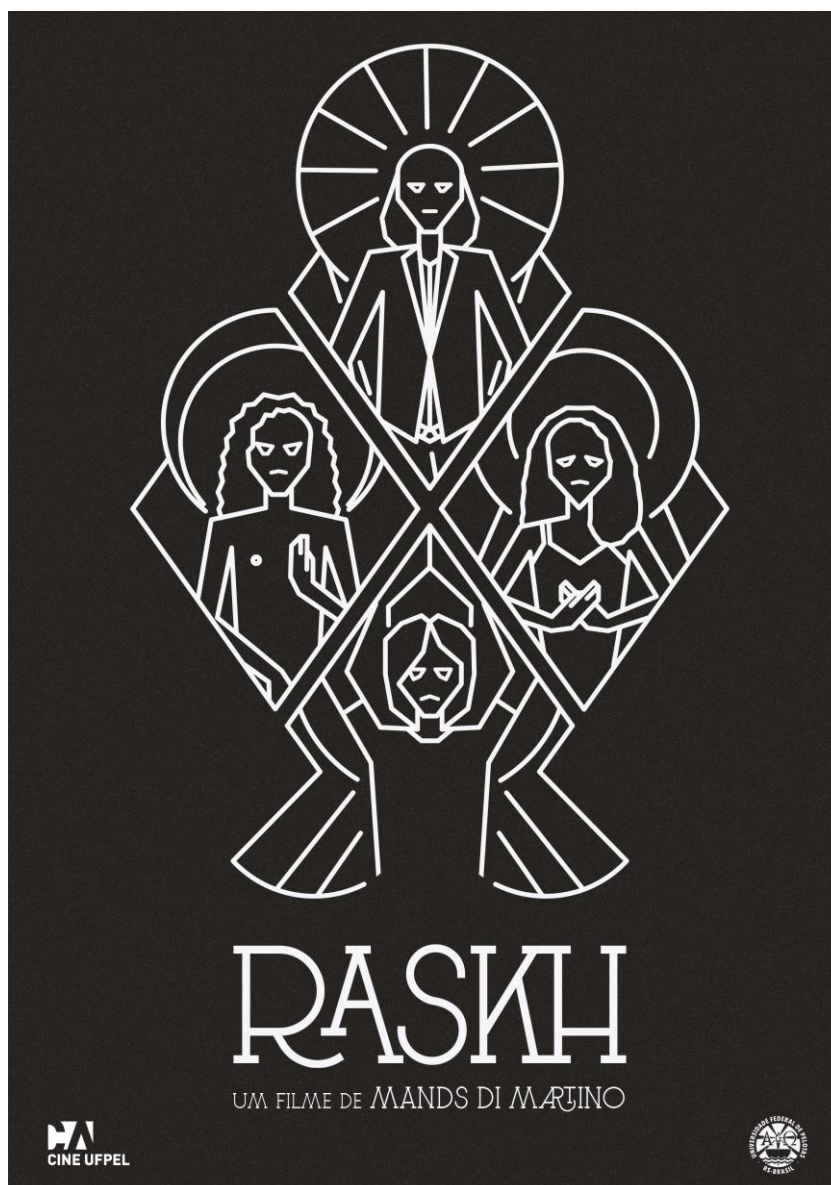
neste segundo fui *diretor de atores* e já estava munido de uma experiência prévia, enquanto no *Bicha Camelô* meu papel foi de *preparador de elenco*, e também minha primeira experiência neste universo.

O filme *Bicha Camelô* representa minha inserção no meio cinematográfico não apenas como ator, mas com a possibilidade e abertura de trabalhar de outras formas, já que mesmo que eu tivesse trabalhado na área audiovisual na condição de ator e usando meu conhecimento teatral para montar meus personagens, neste filme tive a oportunidade de transmitir essa “técnica” que eu já havia utilizado em mim mesmo, de me recheiar de referência teatral para viver um personagem em frente às câmeras.

Existe neste trabalho um caráter inegavelmente pedagógico, uma vez que estudar teorias teatrais e aplicá-las na forma de oficina, ensaios e até mesmo preparação de elenco, significa colocar em prática as diversas cadeiras de Pedagogia do Teatro e Estágios do ensino da Licenciatura no curso. Em meu pré-projeto para essa pesquisa, constava o argumento de que a preparação de elenco é uma diferente forma de encarar a licenciatura, que não significa somente instrumentalizar as pessoas através do teatro dentro de salas de aula, mas também no ensino de teatro para outros fins, como o de uma atuação cinematográfica, por exemplo.

Por fim, o trabalho com o filme *Bicha Camelô* foi o começo de uma nova perspectiva sobre meu futuro, uma possibilidade que eu jamais havia considerado (porque sequer conhecia esta atividade) e abriu portas para outros filmes que pude trabalhar como preparador de elenco. Além de expandir as apreensões possíveis sobre este ofício e a relação entre as atuações teatral e cinematográfica. Minha segunda experiência, com o filme *RASKH*, que se utiliza de referências teatrais em diversas instâncias está relatada no próximo subtópico deste capítulo.

3.2 A direção de elenco do filme RASKH



RASKH

Direção: Mands Di Martino

Roteiro: Rowan Romeiro

Ano: 2018

Elenco: Felipe Cremonini, Kellen Ferreira, Régis Riveiro, Ramiro de Oliveira, Samuel Preto.

Sinopse: Sentado em sua poltrona, Guiomar está completamente desligado da realidade a qual abafa o rumor que salta de seu coração.

Após o relato anterior, em que evidencio que utilizei técnicas teatrais no filme *Bicha Camelô* de uma forma muito intuitiva, irei relatar outro processo de preparação: o filme RASKH, no qual também utilizo de técnicas teatrais, porém com o enfoque de experimentar com mais amplitude a utilização da linguagem teatral em uma produção audiovisual. Durante a pré-produção (período em que acontece a fase de preparação de elenco e produção técnica, locações, equipamentos...) do curta-metragem baseado no “Poema Patético” de Carlos Drummond de Andrade¹⁵, em março de 2018, uma etapa em que eu e o diretor estudamos o roteiro e pensamos no elenco para o filme, ao mesmo tempo em que buscamos juntos uma base teatral para trabalhar com o elenco. Desde que fui convidado para ser diretor de elenco do curta, expus minha vontade de trabalhar com técnicas teatrais na preparação, e manifestei também minha intenção de que aquela experiência pertenceria a este trabalho.

Mas, para entendermos como funcionou toda a pré-produção e preparação de elenco e, portanto, a inserção da linguagem teatral no filme, precisamos entender como funcionou o processo de adaptação do poema ao roteiro do curta a fim de esclarecer o universo da obra e, conseqüentemente, as decisões tomadas para o trabalho com a preparação de elenco. Até então intitulado “Filme Patético”, o curta-metragem contava com os seguintes personagens extraídos do poema: O Homem Enforcado, A Virgem com o Trombone, a Criança com o Tambor e Guiomar, protagonista do filme, o roteiro ainda insere a figura do Homem Nu para compor a narrativa, este último personagem interpretado por mim, e o único que não foi extraído do poema.

O poema trata de uma série de narrações de acontecimentos como resposta à constante pergunta de “Que barulho é esse na escada?”, finalizando com uma passagem que sugere que todos estes acontecimentos estão abafando o rumor do coração do sujeito. No roteiro, isso foi transformado em uma série de intervenções dos personagens ao indiferente Guiomar que vê tudo à sua volta acontecer e não reage a nada (por estar “abafando o rumor de seu coração” no poema). Guiomar ficaria então sentado, passivo, com tudo à sua volta acontecendo, até o Homem

¹⁵ Drummond viveu entre 1902 e 1987, sendo considerado o mais influente poeta brasileiro do século XX, e um dos principais poetas da segunda geração do Modernismo brasileiro. O poema foi utilizado para adaptação com autorização dos detentores dos direitos autorais.

Enforcado (última interação no roteiro, primeira no poema) desistir de tentar recobrá-lo à realidade.

A locação¹⁶ do curta foi definida para o meio de uma floresta, onde seria montada uma sala de estar ao ar livre e ali seriam desenvolvidas as ações (Figura 1). Decidiu-se renomear o filme para RASKH que na, língua persa, significa “a migração de uma alma humana para uma árvore ou planta”, fazendo referência à lógica de Guiomar estar tão “dentro de si” na história que estaria se tornando parte da floresta que serviu de locação.

Durante a pré-produção, houve reuniões semanais em que eu, na condição de diretor de elenco, e o diretor do filme conversávamos sobre as sugestões de elenco que eu trazia (o que me tornou, além de diretor de elenco e ator, também responsável pelo *casting*¹⁷), todas as sugestões trataram de serem atores com experiência¹⁸, a fim de ter uma vivência diferente da obtida com o “Bicha Camelô”, já que neste trabalhei em sua maioria com não-atores, e de comprovar minha convicção aqui exposta: a de que o mesmo ator pode pertencer a diferentes espaços de atuação. Ao mesmo tempo, discutíamos as possíveis poéticas teatrais que caberiam na concepção da preparação de elenco, até finalmente definirmos o uso do Teatro da Morte, de Tadeusz Kantor, que poderia auxiliar na ambientação pessimista sugerida pelo roteiro por conta da forma como o encenador explora o trabalho do ator, muito inspirado na “marionetização” de Gordon Craig: “No meu teatro, um manequim deve se tornar um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos – um modelo para o ATOR VIVO” (KANTOR, 1998, p. 14). Assim, pude me debruçar na direção de elenco baseando-me neste “estudo da forma morta”, criando, conjuntamente aos atores, figuras com traços mecanizados.

¹⁶ Neste documento, o termo “locação” significa o local onde é definido que será o “cenário” da gravação de determinada cena de um filme.

¹⁷ Palavra usada para nomear a seleção de elenco de um filme, seja por testes de elenco ou por indicação da equipe, como foi o caso do RASKH.

¹⁸ Exceto “A criança com o trombone”, todo o elenco foi composto por atores do curso de teatro. Mesmo assim, a criança do curta é filho de uma atriz e professora do curso, a Prof. Dra. Marina de Oliveira.

Com a estrutura da preparação e elenco definidos, a prática propriamente dita começou em abril, com encontros individuais com o elenco¹⁹, além da presença do diretor, para conversar sobre o trabalho de Tadeusz Kantor, a temática do curta e as percepções do elenco em relação aos personagens. Estabelecemos nessa etapa como utilizar essa marionetização proposta por Kantor (que é diferente da de Craig, já que este propunha uma substituição do ator por marionetes, enquanto Kantor incorporava a figura do boneco no corpo do ator) e o que compreendíamos sobre possibilidade de como utilizar o teatro no cinema, assistimos também às cenas gravadas de “A classe morta” (1975), peça de Tadeusz Kantor utilizando sua poética de Teatro da Morte.



Figura 1: Still do filme RASKH, mostrando Guiomar (Régis Riveiro, poltrona), a Virgem (Kellen Ferreira, chão) e o cenário no meio da floresta.

O primeiro a testar corporalmente o personagem foi Régis Riveiro com o personagem Guiomar, ele queria entender como funcionaria corporalmente essa mecânica do personagem na proposta estética de Tadeusz Kantor na qual a corporeidade dos personagens foi inspirada. O seu personagem passa o filme inteiro sentado em uma poltrona, realizando ações simples como apontar um controle remoto para a televisão e, às vezes, clicar no botão de desligar. Com Régis o trabalho maior foi de entendimento do que representava seu personagem dentro da

¹⁹ Importante dizer aqui que a preparação com o ator-mirim ocorreu de forma diferente do resto do elenco. Por se tratar de uma criança de 4 anos, não expusemos totalmente o conceito do filme, apenas a atribuição de seu personagem, e também a carga horária de preparação do ator mirim foi reduzida aos posteriores encontros em conjunto com todo o elenco.

atmosfera e da proposta de Kantor, no que tange sua percepção sobre a morte e mecanismos de atuação “marionetizados”. O ápice da ação é quando o personagem espirra, trabalhamos juntos para que essa ação desmontasse aquele corpo inerte da personagem e retornasse à posição inicial, tudo isso de forma mecânica, remetendo ao estado de inércia da personagem. Interessante pontuar aqui que Régis foi o único a ler o roteiro sem conhecer o poema de origem, então quando conversamos ele já havia investigado todo um sentido lógico para o texto que o ajudaria a experimentar este personagem tão passivo.

Com Samuel Preto, que representou no filme o Homem Enforcado, comecei com o mesmo procedimento realizado com Régis, de conversar sobre as origens do roteiro e a proposta de trabalhar com Tadeusz Kantor. O personagem de Samuel é a interação mais invasiva com Guiomar no curta-metragem inteiro: ele passa a mão no rosto de Guiomar, beija-o, grita, quebra a televisão e, logo depois, se enforca usando como apoio a mesa onde o aparelho se encontrava.

Discutimos e colocamos sentido para cada uma das ações que o personagem realizaria: passar a mão no rosto de Guiomar representava a tentativa de fazer o personagem reagir ou mudar a sua expressão, beijá-lo seria como tentar por uma última vez acordá-lo daquela inércia, o grito como a frustração por não ter conseguido resultados e, por fim, quebrar a TV que estava sendo assistida o tempo inteiro por Guiomar durante o curta e tomar seu lugar, suicidar-se no móvel onde encontrava-se a televisão que Samuel chamou de “inércia coletiva”, e aqui discutimos sobre manipulação de massas e como tudo isso se conecta com a ideia do encenador Kantor sobre morte, que por sua vez representa a “condição do artista e da arte” (1998, p. 94). Corporalmente, o ator apostou em um plano médio, com passos ritmados e variações na posição de braços e mãos, que possibilitava uma leitura de inquietação. O figurino que anteriormente estava desenhado em um traje social acabou sendo transferido para Guiomar e o Enforcado ganhou cores claras que representariam a vida, para trabalhar com o contraponto entre vida e morte.

A Virgem com o Trombone, personagem de Kellen Ferreira, teve uma criação de personagem mais rápida. No roteiro original, a personagem estaria em um vídeo na televisão e logo em seguida sairia do interior do aparelho e realizaria sua ação na floresta como os demais personagens. Depois de um tempo de problemáticas em

como ela sairia de dentro de uma televisão, foi constatado pela produção e direção que a cena talvez remetesse à Samara do filme *O Chamado*²⁰ (2002), a ação foi reduzida a uma imagem na televisão, e depois de um corte de imagem a personagem já estaria no cenário, portanto resolvido com recursos cinematográficos e não teatrais.

Na justificativa de roteiro apresentada para a disciplina em que o curta é vinculado, a personagem representa o distanciamento entre o que é real e o momento presente do curta, no qual Guiomar já se encontra inerte. Pensando nessa divergência temporal, eu e Kellen realizamos um trabalho de separação do corpo: da cintura para baixo a personagem teria movimentos firmes, marcados e rígidos, já seu tronco teria movimentos mais fluídos e arredondados, remetendo a este distanciamento entre o real e a realidade de Guiomar. Isso ocorreu tanto nas gravações externas na floresta, quanto nas internas com o Trombone.

Por fim, o Homem Nu, personagem interpretado por mim, teve um prévio trabalho psicológico, já que não fazia parte do poema de Carlos Drummond de Andrade, eu e o diretor conversávamos sobre sua representação: no filme, o Homem Nu representa a parte reprimida de Guiomar, o que ele tenta esconder e lutar contra, e por isso a opção de nudez que traz além de grande exposição, ainda um certo tabu. A ação do personagem é basicamente atravessar o cenário atrás da televisão, parando no meio do percurso para encarar Guiomar. O primeiro ensaio vivendo o Homem Nu se deu na primeira preparação em conjunto com Kellen, Samuel, eu e o Diretor. Enquanto eu dirigia a atuação de Kellen e Samuel, os dois mais o Diretor dirigiram o meu personagem, pela necessidade um olhar externo à criação que eu não seria capaz de ter.

Partindo da lógica do “eu interior reprimido” do Guiomar, optei por fazer uma caminhada que mostrasse dificuldade, como se eu caminhasse contra a vontade de Guiomar. Inicialmente, a caminhada era lenta e vagarosa, e se tornou pés arrastando no chão, como se correntes o prendessem e puxassem para trás, o

²⁰ Filme de terror do diretor Gore Verbinski, em que uma personagem com cabelos negros caídos em frente ao seu rosto sai de dentro de uma televisão. A cena ficou marcada na cultura popular ganhando várias versões e paródias, por exemplo no filme de comédia *Todo Mundo Em Pânico 3* (2003), e por esta razão a cena foi retirada do *RASKH*.

arrastar de pés ganhou ritmo e tônus muscular, com movimentos dos braços reforçando essa ideia da caminhada com dificuldade.

Com os personagens concebidos no corpo dos atores, começaram as preparações coletivas com todo o elenco, nessa parte eu e o Diretor dividimos muito a preparação, eu dirigia os atores e o andamento da cena conforme ele queria que se desenrolasse a história no momento em que as câmeras estivessem presentes, nas palavras do diretor:

Com relação à preparação de atores, esta foi construída junto com os mesmos, uma vez que lhes foi dada a liberdade de criar a movimentação de corpo de seus personagens. Assim, munidos das instruções de Felipe e utilizando a poética de Kantor, juntamente com suas próprias interpretações de seus personagens os corpos foram sendo construídos e aprimorados encontro a encontro. (MARTINO)²¹

Também houve a inserção da Criança com o Tambor, que reforçava o que a personagem da Virgem representava, mas de uma outra forma: enquanto Kellen chorava deitada em frente à televisão, a criança corria alegre e saltitante em volta dela.

Até este momento tudo ocorreu como planejado e fiquei satisfeito com os resultados. As gravações ocorreram em três dias na floresta, ocasião que pude estar presente no *set*, e foi onde acredito que falhei como diretor de elenco. Com o tempo de maquiagem que era necessário, montagem de cenário e ajustes da câmera, ainda havia a preocupação com a iluminação natural da floresta e que não fosse visivelmente alterada na filmagem, houve pouco tempo para preparo e afinação com o elenco no *set* de filmagem, principalmente na diária com A Virgem e a Criança.

A segunda diária, que era comigo, eu precisava ser meu próprio preparador. Com o Enforcado, no entanto, houve ajustes e afinações da atuação no *set*, mas provavelmente porque isso partiu de solicitação do ator, e foi quando percebi que era um trabalho que eu deveria ter feito todos os dias. Mas de qualquer forma, terminei satisfeito com meu trabalho, por considerar que a mescla da linguagem teatral com a cinematográfica ocorreu sem grandes conflitos de ideias neste trabalho, permitindo que eu pudesse ser mediador dessa conversa entre linguagens,

²¹ Ver relato de Mands Di Martino sobre a preparação de elenco do filme no Anexo II, ao final deste documento.

de forma que pude realizar experimentos práticos da inserção do teatro no cinema sob novas perspectivas.

Neste trabalho, ficam claros os ajustes que pude fazer em relação à preparação com o filme “Bicha Camelô”, munido de uma experiência prévia como preparador, pude ter uma visão mais clara de como o trabalho teatral se insere em uma proposta cinematográfica. No entanto, o filme RASKH passou por um processo específico nessa mescla de linguagens: enquanto no primeiro filme a proposta era realista, o RASKH possuiu uma estrutura experimental que permitiu uma verdadeira absorção da linguagem teatral que verteu para o áudio, a fotografia e diversos outros setores do filme, resultando em um trabalho final muito teatral. Neste caso, é importante esclarecer que trabalhar com aspectos teatrais para preparar os atores não necessariamente resultará em uma atuação teatral, mas pode acontecer se a proposta permitir, como foi este caso.

A experiência aqui relatada com a preparação de elenco destes curtas-metragens serve para elucidar e exemplificar como o emprego de técnicas teatrais pode fazer parte de uma obra audiovisual, mesmo quando esta característica teatral não é seu objetivo. Importante frisar que o apanhado bibliográfico reunido neste trabalho não serviu de base de trabalho para as preparações, visto que a pesquisa realizada é posterior às experiências com ambos os filmes.

Os trabalhos realizados, tanto no filme “Bicha Camelô” quanto em “RASKH”, possuem uma forma de condução e execução diferentes entre si, e acredito que pude transpor essa diferença nos relatos apresentados, seja por distintos referências teóricas utilizados, pelo tempo de preparação disponível por cada diretor, como também pela minha metodologia enquanto preparador em cada filme. Busquei em ambos os filmes encontrar uma linha teatral que correspondesse à proposta do roteiro e da direção, investigando e pesquisando sobre as mais diversas poéticas cênicas até entrar em acordo com o universo fílmico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a pesquisa e na compilação para este documento, pude expor uma frustração que nasceu em trabalhos com o curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas, que se refere à crença de que o ator de teatro não serve para a linguagem audiovisual. Se antes a pesquisa começou com a intenção de provar que faz parte do trabalho do ator migrar entre linguagens e narrar a preparação de elenco do filme *Bicha Camelô*, agora faz parte deste argumento um mapeamento de como esta ideia teve origem na história e conhecimento de uma profissão que se dedica a adequar o ator aos papéis no cinema, além de relatos de outras experiências dentro do campo cinematográfico.

A partir de todo o conteúdo exposto neste documento, desde trajetória histórica, análise da profissão de preparador de elenco e relatos aqui apresentados, acredito que independentemente da linguagem que o filme se proponha a seguir, o trabalho do ator parte inegavelmente de referências teatrais, seja este um ator profissional ou um não-ator. Não faz sentido o movimento de fugir do trabalho teatral para elaborar oficinas e preparações que possuem exercícios das artes cênicas como pilares. O trabalho com as técnicas de teatro pode ser uma via para chegar a seja qual for a proposta do diretor ou do filme. Acredito então que a referência teatral deve ser apropriada pelo preparador de elenco e pelo ator, mesmo que este segundo venha abrir mão dela num momento seguinte em prol das intenções estéticas do trabalho. O teatro é, acredito, a base para o trabalho do ator.

Antes de me debruçar sobre essa pesquisa e chegar a essas considerações, pude preparar os elencos de dois curtas-metragens de alunos do curso de cinema da UFPel, o *Bicha Camelô* (2017) e *RASKH* (2018), dois filmes nos quais pude trazer propostas e poéticas teatrais para trabalhar com os atores. Foram experiências em que pude, além de reunir meus conhecimentos enquanto ator de teatro, tornar o próprio curso de teatro mais esclarecedor. Durante toda minha formação como aluno na UFPel, foi clara a divisão de cadeiras teóricas, práticas e pedagógicas e, apesar de alguns destes setores conversarem entre si em vários momentos, houve sempre uma divisão muito grande entre as áreas pedagógicas e práticas, era como estudar em um curso onde eu me formaria em coisas distintas, um curso com crise de identidade, na minha opinião.

A experiência em preparar o elenco para ambos os filmes fez finalmente com que essas disciplinas conversassem entre si, a teoria do que eu estava trabalhando somado à prática de iniciação teatral proposta para os atores, que cruzava com os ensinamentos pedagógicos para ministrar vivências teatrais. Dessa forma, tive uma experiência que pôde me trazer uma nova forma de entender a licenciatura como não apenas uma formação para trabalhar em sala de aula, mas também para lidar com atores, ensinando e sendo, por que não, o professor-preparador deles?

Assim, além de intuir e poder verificar como o trabalho do ator está intimamente ligado ao trabalho teatral e que este pode ser um meio para chegar a uma proposta cinematográfica, pude ainda encontrar um novo significado para minha formação acadêmica, uma formação que não faz parte do nosso currículo, mas que tive a oportunidade de vivenciar. Ademais, participei do 4º SIIPE²² da UFPel apresentando parte da pesquisa aqui descrita, com foco no trabalho realizado no *RASKH* e ainda estou envolvido na preparação de elenco de um novo filme que será gravado no próximo ano.

Por ora, as notas aqui reunidas dão conta de expor considerações acerca do trabalho do ator e pretendem incentivar a utilização do conhecimento do campo teatral para treinamento de atores em propostas fílmicas. Não proponho aqui uma fórmula de preparação de elenco teatral, tampouco sugiro que seja utilizada a mesma técnica que utilizei em quaisquer que sejam os filmes em que as preparações estão aqui relatadas. O que pretendo com este trabalho é incentivar os atores, diretores e pessoas envolvidas em um filme a buscarem referenciais teatrais e também desmistificar o conceito de “ator teatral demais”. Entendo que basta proporcionar ao ator um campo de trabalho propício ao desenvolvimento e criação de sua personagem que será possível obter um trabalho fílmico que realize a proposta pensada pelo diretor, integrando ator, preparador de elenco e o teatro.

²² Semana Integrada de Inovação, Ensino, Pesquisa e Extensão.

REFERÊNCIAS:

Bibliográficas

ALICE, Tânia. **Diluição das Fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos**. Catálogo Nacional, 2013.

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX** – São Paulo: Perspectiva, 2007.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema** – Campinas: Papyrus, 2003.

BOAL, Augusto. **Jogos Para Atores e Não Atores** – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BRANDÃO, Paula da Cruz. **Michael Chekhov e sua técnica psicofísica desafiando os sentidos no ambiente escolar** – Pelotas-RS, 2004. Monografia (graduação) – Universidade Federal de Pelotas.

CARDOSO, Maurício. **Fátima Toledo: Interpretar a vida, viver o cinema** – São Paulo: LiberArs, 2014.

GUINSBURG, Jacob. **Da cena em cena** – São Paulo: Perspectiva, 2001.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. Folhetim, nº zero, Rio de Janeiro – 1998

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático** – São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro** – São Paulo: Perspectiva, 2015.

RIBEIRO, Walmeri Kellen. **À procura da essência do ator: um estudo sobre a preparação do ator para a cena cinematográfica** – Campinas-SP, 2005. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem** – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator** – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

Websites e Blogs

FERNANDES, Hugo. **Bicha Camelô, de Wagner Previtali**. Papo de Cinema. 2017. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/especiais/45-festival-de-gramado-mostra-gaucha-de-curtas/bicha-camelo-de-wagner-previtali/>. Acesso em 01 Nov. 2018.

MAGENTA, Matheus. **Atores questionam preparadora de elenco de cinema**. Folha de S. Paulo. 2012. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/22766-atores-questionam-preparadores-de-elenco-do-cinema.shtml>> Acesso em 18 Nov. 2018.

O Ator Imaginário. Disponível em: <<https://atorimaginario.com/>>. Acesso em 17 Out. 2018.

O Tempo Magazine. **Uma Preparadora Polêmica**. 2014. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/uma-preparadora-pol%C3%AAmica-1.775290>>. Acesso em 02 Out. 2018.

Studio Fátima Toledo. Disponível em: <<https://www.studiofatimatoledo.com.br/>>. Acesso em 13 Set. 2018.

VILLAÇA, Pablo. **A Arte do Preparador de Elenco**. Sérgio Penna. 2017. Disponível em: <<https://sergiopenna.com.br/a-arte-do-preparador-de-elenco>>. Acesso em 13 Set. 2018.

Outras Mídias

HOMO SAPIENS: **O Nascimento de um novo homem**. Direção: Yves Coppens. Produção: Boréales et Productions Pixcom. França-Canadá: BOREALES – PIXCOM – France 3 – France 5 - TSR – RTBF – To do Today Productions – ZDF – **Rainbow Angels**, 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=82oNLeHJh7g>> . Acesso em: 10 Jun. 2018.

ANEXOS

ANEXO I

Depoimento de Wagner Previtali sobre a Preparação de Elenco do filme

Bicha Camelô:

Bicha Camelô foi um curta-metragem realizado entre o final de 2016 e início de 2017. Sendo um trabalho universitário, foi minha primeira experiência como diretor, tendo assim contato com todas as áreas que envolvem a construção de um filme. Destaco aqui, as etapas que envolveram a preparação de elenco do projeto, que envolveu trabalho com atores e não-atores.

É importante ressaltar a presença de um preparador de elenco, Felipe Cremonini, que é estudante de teatro, responsável por ajudar na construção dos personagens em cena, principalmente no desenvolvimento do protagonista. O filme tinha como proposta juntar momentos documentais e ficcionais, trazendo processos e etapas de reconhecimento como alguém LGBT, como minoria, devido a isso veio a escolha por formar parte do elenco do filme, assim como o protagonista, por pessoas que teriam uma vivência aproximada com a realidade representada.

Assim como é importante reconhecer o trabalho de atuação realizado por profissionais da área, é preciso salientar que minha escolha pela presença de não-atores, com suas vivências e proximidades do tema tratado, se deu por minha crença no olhar documental que o filme traria. Com o objetivo de gerar uma identificação do público, acreditei que ao trazer pessoas que contassem como cada um foi se descobrindo e aceitando minoria traria pro público uma maior proximidade, demonstraria processos de autoreconhecimento, talvez possibilitando que quem assiste passe pelo mesmo.

A necessidade da preparação de elenco vem junto a essa proximidade com o outro, tendo o cinema sua característica como arte coletiva, é através do conhecimento de um grupo múltiplo que pode tornar a construção de um filme mais rica. Assim, junto à preparação de elenco vinha a necessidade de uma linguagem de corpo/teatral que construa de maneira positiva com as outras etapas do cinema, passa pelo papel do diretor saber construir junto essa rede de linguagens que se espalham pelo filme.

ANEXO II

Relato de Mands Di Martino sobre a preparação de elenco do filme

RASKH:

Inspirado no Poema Patético de Carlos Drummond de Andrade, Raskh é um curta metragem realizado entre o final de 2017 e início de 2018 que traz como protagonista Guiomar, um homem que está completamente alheio de sua realidade e por isso a percebe como uma floresta isolada. Durante o curta, personagens presentes no poema de Drummond como a Virgem com o trombone e a Criança tocando tambor interagem com Guiomar, o qual não demonstra reação alguma.

Raskh foi minha segunda experiência como diretor, e minha primeira experiência com um curta metragem experimental. Para atingirmos o resultado esperado, Raskh foi conduzido como um projeto colaborativo, buscando sempre integrar as áreas de uma produção audiovisual.

Após optar por uma atuação mais teatral para o curta metragem, escolhi Felipe Cremonini como Diretor de Elenco e Preparador de Atores por confiar em seu trabalho e experiência com teatro e cinema. Assim, quando Felipe me apresentou a poética teatral de Tadeusz Kantor, construímos juntos uma identidade para o curta que foi expandida para outras áreas criativas. Na arte, por exemplo, foram colocados elementos como uma urna funerária preenchida com cravos brancos, ambos fazendo referências à ausência de vida que Kantor utilizava em sua poética e à ausência de vida do próprio protagonista. Para além dos elementos visuais da arte, optamos (eu e a Diretora de Som, Tamiris Almeida) pela presença sonora das ações dos atores. Como exemplo temos o uso de sons de correntes se arrastando ao termos a passagem d'O Homem Nu pela narrativa, o qual caminha como se tivesse correntes em seus braços e pernas atrasando sua caminhada.

Com relação a preparação de atores, esta foi construída junto com os mesmos, uma vez que lhes foi dada a liberdade de criar a movimentação de corpo de seus personagens. Assim, munidos das instruções de Felipe de utilizarem a poética de Kantor, juntamente com suas próprias interpretações de seus personagens os corpos foram sendo construídos e aprimorados encontro a encontro. Para base, utilizaram tanto a descrição de seus personagens do roteiro quanto a relação dos mesmos com o próprio poema de Drummond, de forma a compreender melhor o significado da presença de cada um dos elementos na narrativa.

Cabe ressaltar que esse entrelaçamento entre as áreas criativas também se deu na esfera pessoal, resultando em uma equipe unida sem a qual jamais teríamos conseguido atingir o resultado esperado e maravilhoso que conseguimos.

ANEXO III

Arquivos multimídia²³.

Acesse os conteúdos digitando os *links* aqui expostos ou a partir da leitura dos códigos QR²⁴. Para isso, faça o *download* de um leitor de QR code em seu *smartphone* ou *tablet*, abra o aplicativo e aponte a câmera do aparelho para o código, liberando acesso ao conteúdo.

- Curta-metragem *Bicha Camelô* na íntegra.



Link: <https://goo.gl/vfeRLj>

- Vídeos da preparação de elenco do curta-metragem *RASKH*.



Link: <https://goo.gl/2AgrrD>

²³ Observações: Até o momento de conclusão deste documento, o filme *RASKH* não estava finalizado. Os vídeos e imagens da preparação do filme *Bicha Camelô* também não foram enviadas a tempo de integrarem os anexos.

²⁴ Siga em inglês para *Quick Response*, Resposta Rápida em português.