

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**À PROCURA DA ESSÊNCIA DO ATOR:
Um estudo sobre a preparação do ator para a cena cinematográfica**

Walmeri Kellen Ribeiro

Campinas - 2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**À PROCURA DA ESSÊNCIA DO ATOR:
Um estudo sobre a preparação do ator para a cena cinematográfica**

Walmeri Kellen Ribeiro

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. Rubens José Souza Brito.

Campinas – 2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

R355p

Ribeiro, Walmeri Kellen.

À procura da essência do ator: um estudo sobre a preparação do ator para a cena cinematográfica. / Walmeri Kellen Ribeiro.
– Campinas,SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Rubens José Souza Brito.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes.

1. Cinema. 2. Interpretação. 3. Ator-preparação. 4. Atores.
I. Brito, Rubens José Souza. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

À memória de Renato Cohen

Agradeço a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste estudo. Especialmente à Ana Cristina Pilchowski, César Baio, Rubens José Souza Brito e Sérgio Penna.

Resumo

Percorrendo caminhos que vão da linguagem à criação, de aspectos técnicos e materiais à organicidade humana, este estudo busca apontar princípios que contribuam para o desenvolvimento do trabalho do ator para a cena cinematográfica, entre eles a representação naturalista, a organicidade, a construção da personagem versus a disponibilidade do ator e a adequação da ação e do gesto.

Em busca desses princípios nos enveredamos tanto pelo caminho prático quanto pelo teórico, buscando nas teorias teatrais, cinematográficas e semióticas, embasamento e fundamentação, para a solidificação da relação entre o ator e a linguagem cinematográfica.

Portanto, “*À procura da essência do ator*” parte de um estudo teórico-prático e de um olhar sobre o processo de preparação de atores empregados ao cinema brasileiro contemporâneo, com o objetivo de pesquisar o trabalho do ator em favor da singularidade e da poética da arte de representar aliada à técnica e à tecnologia cinematográfica.

Abstract

Traveling roads that are going from the language to the creation, of technical and material aspects to the human organicity, this study search to aim beginnings that contribute to the development of the actor's work for the movie scene, among them the naturalness, the organicity, the construction of the character versus the donation and the actor's readiness and the adaptation of the action and of the gesture.

In search of those beginnings in the so much traveled for the practical road as for the theoretical, looking for in the theatrical theories, movies and semiotics, grounds that it solidifies the relationship between the actor and the movies scene.

Herefore, "*À procura da essência do ator*" essence leaves of a theoretical-practical study and of a glance on the movie scene contemporary Brazilian with the objective of researching the actor's work in favor of the singularity and of the poetic of the art of to represent formed an alliance with the technique and the technology the movies.

Índice

Introdução

O ator e o palco cinematográfico	09
--	----

Capítulo 1

O palco cinematográfico	15
1.1 A representação naturalista : A relação ator-linguagem	17
1.2 Técnica e Criação: A câmera como instrumento criativo.....	23
1.3 Montagem: A Justaposição da imagem e a construção do sentido.....	31

Capítulo 2

Princípios empregados ao trabalho do ator para a construção da representação cinematográfica: relatos de uma experiência	36
2.1 O laboratório	37
2.2 A organicidade como mola propulsora da criação naturalista	44
2.3 A representação naturalista e sua relação sígnica com o objeto representado.....	49
2.3.1 O corpo como elemento de representação icônica do sentimento	53
2.3.2 O corpo como elemento de criação da representação indicial da ação	56
2.3.3 O diálogo e a representação simbólica	59
2.4 Fragmentação versus memorial corporal	63

Capítulo 3

Um olhar sobre a preparação de atores para o cinema brasileiro contemporâneo	67
3.1 O preparador de atores	70
3.2 O processo de preparação	73

Conclusão	85
------------------------	----

Bibliografia	88
---------------------------	----

Introdução

O Ator e o Palco Cinematográfico

No cinema, posso ver tudo de perto, e bem visto, ampliado na tela, de modo a surpreender detalhes no fluxo do acontecimento dos gestos (...) para que o espetáculo do mundo se faça para mim com clareza, dramaticidade e beleza.

Ismail Xavier

Uma câmera fixa e o registro de imagens cotidianas deram origem à imagem cinematográfica. E, durante muito tempo a câmera permaneceu fixa assistindo e registrando cenas da realidade, mas, num mero acaso descobriu-se a possibilidade de um *travelling* e, daí em diante a libertação da câmera possibilitou a descoberta de novos pontos de vista, resultando em uma grande variedade de enquadramentos, planos, ângulos e movimentações.

Colocado desta maneira parece que toda esta evolução técnica foi rápida e que hoje temos ferramentas bem definidas a serem exploradas na construção da cena cinematográfica, mas esta evolução perpassa as barreiras do cinema clássico, das escolas e tendências cinematográficas e chega ao cinema contemporâneo com muitas possibilidades a serem ainda exploradas, observadas e estudadas. Entre estas possibilidades nos deparamos com o trabalho do ator e as bases da representação para o cinema.

Neste estudo buscamos discorrer sobre o processo de preparação do ator para o cinema, mas, antes de adentrarmos o universo do trabalho do ator, propriamente dito, é importante ressaltarmos princípios inerentes à linguagem cinematográfica que estão presentes na concepção da “cena”.

Retomando o objetivo deste estudo, podemos analisar a concepção da cena cinematográfica a partir de algumas rupturas importantes para o seu desenvolvimento e, como ponto de partida, tomamos a crítica e oposição dos filósofos ilusionistas ao teatro clássico, com a teoria da "Quarta-parede" propondo a delimitação do espaço de representação e de observação, que fundamenta o espaço de exibição cinematográfico. Ademais da construção do espaço cênico, o cinema também se espelhou na representação teatral ilusionista para a formulação da construção visual através do “ator” e do cenário e não através da palavra. Como não tardou para que o cinema descobrisse seu potencial ficcional, ele também buscou no teatro, atores, para representar o Homem cotidiano e, com isso baseou-se nos princípios da representação naturalista para contar suas histórias, seguindo a estética realista-naturalista¹ e a indicialidade na representação da imagem.

Daí resulta que, explorando a linguagem cinematográfica em analogia a teatral, podemos percorrer infinitas possibilidades de análise, entretanto, nosso objetivo específico neste estudo não é o de comparar, mas sim, o de apontar princípios da linguagem cinematográfica que interferem diretamente no trabalho do ator, influenciando assim no processo de preparação desse ator para esse meio.

Se por um lado no teatro a construção visual da cena se dá no todo criado sobre o palco, por outro no cinema, o olhar fragmentado da câmera e a justaposição das imagens é que constroem a narrativa do filme. A partir então, dessa construção, podemos pontuar como o grande fator de ruptura entra a concepção de cena para o teatro e para o cinema, o

¹ Segundo os teóricos Jacques Aumont e Michel Marie em “Dicionário Teórico e Crítico de Cinema”, não existiu movimento cinematográfico naturalista, entretanto, “o cinema narrativo surgiu em seu início inteiramente marcado por essa tendência”.

Ressaltamos, ainda, que na história do cinema não há somente a estética realista-naturalista, entretanto, após o Neo-realismo italiano, o cinema tomou por base esta estética e o que podemos verificar no cinema contemporâneo é o emprego do naturalismo tendo como objeto de criação o homem atual com seus códigos culturais, gestos e ações.

olhar aproximado e fragmentado da câmera cinematográfica, pois, no cinema a “cena” é composta através da justaposição de planos.

Diante das rupturas entre a linguagem teatral e a linguagem cinematográfica, abordamos no primeiro capítulo desta dissertação a relação do ator com a linguagem cinematográfica, apontando três paradigmas essenciais ao desenvolvimento de seu trabalho neste palco, são eles: a representação naturalista, a câmera como instrumento de criação e a montagem como elemento de construção do sentido através da justaposição da imagem/signo.

Ao pensarmos em linguagem e, principalmente, na relação referencial da linguagem cinematográfica com seu objeto representado, tomamos como fundamentais para a elaboração desta pesquisa os conceitos semióticos sobre os níveis de interpretação e representação do signo. Baseando nos na teoria Peirceana, aplicamos estes conceitos tanto na fundamentação da concepção da linguagem quanto na do trabalho do ator, já que este é tido neste estudo como o signo do Homem real.

No decorrer de toda a pesquisa lançamos mão da teoria peirceana sobre o estudo geral dos signos em favor da objetivação do trabalho do ator para a construção da representação cinematográfica, pois falar em cinema implica em falar em um processo de significação.

Além da teoria semiótica peirceana, recorreremos a teóricos do cinema tais como: Bela Balázs, Hugo Münsterberg, Laura Mulvey, Serguei Eisenstein, Jacques Aumont, Ismail Xavier e ao também filósofo Gilles-Deleuze, para fundamentar a concepção da linguagem cinematográfica e a relação do ator com esta linguagem mediada pelo aparato tecnológico que, ao mesmo tempo que media, compõe, criando inúmeras possibilidades de olhar, como exposto por Ismail Xavier:

“Há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações que favorecem uma identificação do meu olhar com a câmera, resultando daí um forte sentimento da presença do mundo emoldurado na tela (...) discutir essa identificação e essa presença do mundo em minha consciência é, em primeiro lugar, acentuar as ações do aparato que constrói o olhar do cinema.”²

À procura da essência do ator para a construção da representação cinematográfica é que este estudo percorre caminhos que vão da linguagem à criação, de aspectos técnicos e materiais à organicidade humana, buscando discutir com jovens atores que pretendem atuar no cinema, alguns princípios inerentes ao trabalho do ator para este meio, entre eles os conceitos de naturalismo, de construção da personagem versus doação e disponibilidade do ator e da adequação da ação e do gesto à linguagem cinematográfica diante do olhar aproximado e mediador da câmera.

Para a realização deste estudo buscamos através da prática experienciar alguns princípios que pudessem solidificar a preparação do ator para a representação cinematográfica, e realizamos, então, o processo de preparação do elenco do filme longametragem (em finalização) intitulado “Ainda Somos os Mesmos”, o qual denominamos nesta pesquisa de laboratório.

Como linha de trabalho e pesquisa escolhemos o princípio da *ação física*. Esta escolha se deu por entendermos, como proposto por Stanislavski, que o principal ponto das ações físicas não está nelas mesmas, mas sim no que elas evocam. Partindo da ação física, como principal princípio de preparação do ator, buscamos nas teorias teatrais desenvolvidas por Constantin Stanislavski, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, a fundamentação teórica acerca do trabalho do ator.

² XAVIER, Ismail. “O Olhar e a cena”. Pág 35

Com a finalidade de ilustrar os resultados obtidos durante o laboratório preparamos um CD-ROM com algumas cenas que foram desenvolvidas pelos atores durante o processo de preparação. Devido a falta de estrutura técnica não foi possível registrarmos os exercícios propostos, por isso dispusemos em imagens apenas algumas cenas realizadas após os exercícios diários.

No segundo capítulo desta dissertação buscamos discorrer sobre o laboratório com os atores, sobre os resultados obtidos e, a partir destes resultados desenvolvemos um estudo acerca de três princípios propostos como fundamentais para o desenvolvimento do trabalho do ator para o cinema, são eles: a organicidade como mola propulsora da criação naturalista, a representação naturalista e sua relação sógnica com o objeto representado, e a fragmentação versus a memória corporal.

Desvendar os caminhos que podemos percorrer num processo de preparação de atores para o cinema é um trabalho sem limites, pois aliar o humano ao tecnológico nos lança possibilidades de criação e transformação das linguagens. Esse liame do trabalho do ator com a criação cinematográfica vai muito além do como se relacionar com a câmera, do como doar-se numa cena fragmentada, ultrapassa as formas e fórmulas e, sobretudo, observando esse caminhar não há como prescindirmos lançar um olhar sobre o processo de preparação de atores para o cinema brasileiro contemporâneo.

No terceiro capítulo, o qual denominamos “*Um olhar sobre a preparação de atores para o cinema brasileiro contemporâneo*”, buscamos discutir e observar como os princípios pesquisados neste estudo estão sendo aplicados à preparação dos atores e, principalmente, se os princípios aqui apontados são coerentes com esse meio, tendo em vista, que no cinema contemporâneo o ator deixa de ser o instrumento de representação de

uma personagem, para contribuir na construção da *mise-en-scène* estabelecendo uma relação de co-autoria com a obra.

Para a realização desta pesquisa acerca do cinema contemporâneo analisamos o processo de preparação de atores dos filmes “Bicho de sete cabeças” e “Cidade de Deus”, abordando os princípios empregados pelos preparadores Sérgio Penna e Fátima Toledo na preparação dos atores.

As cenas dos filmes citadas nesta dissertação, assim como a entrevista realizada com Sérgio Penna e o depoimento de Fátima Toledo, estão disponíveis no CD-ROM anexado a este trabalho, com a intenção de facilitar a leitura pela visualização dos exemplos citados, uma vez que os mesmos pertencem ao universo audiovisual.

O caminho traçado em “À procura da essência do ator” busca, ao aliar a teoria à prática, um direcionamento de coisas tão simples de serem entendidas e tão difíceis de serem aplicadas, como por exemplo, a doação plena do ator, o que nesta pesquisa denominamos essência.

Capítulo 1- O palco Cinematográfico

Como as simples coisas da vida. Pessoas, operários, que após um dia de trabalho saem pelos portões de uma fábrica rumo às suas casas e tornam-se atores de um filme ao serem registrados por uma câmera, bem como, o pátio de uma simples estação ferroviária torna-se um cenário por onde pessoas comuns e ações comuns são realizadas naturalmente.

E assim surgiram as primeiras experiências cinematográficas, realizadas por Louis Lumière. Referimo-nos ao período da história que traz para o cenário artístico um momento de rupturas estilísticas³, o final do século XIX, e que não podemos abandonar ao abordar os princípios de concepção da linguagem cinematográfica, pois, as teorias teatrais vigentes naquela época influenciaram diretamente o desenvolvimento da cena, desde sua concepção realística até o modo de exibição baseado na divisão palco-platéia. Essa movimentação é que faz com que não tarde para que, tanto o cinema quanto o teatro, busquem suas próprias identidades, aprofundando os estudos acerca de suas possibilidades e potencialidades.

A partir dessa investigação, o cinema não demorou a descobrir seu potencial ficcional, passando a utilizar-se da narrativa e de atores para representar suas histórias. Entretanto; a idéia de representação do real, que vinha desde o nascimento do cinema ao registrar imagens cotidianas, como a dos operários de uma fábrica, de um bebê sendo alimentado ou mesmo de um trem chegando a uma estação ferroviária, seguiu aliada à estética cinematográfica tornando-se uma das matrizes de criação dessa linguagem, influenciando diretamente a construção da narrativa e o trabalho do ator.

³ O cenário teatral do fim do século XIX foi marcado pela ruptura com a teoria da "quarta-parede", instituída pelos filósofos ilusionistas no século XVIII em busca de uma nova dramaturgia e de um novo modo de representação com base na estética realista-naturalista. Sobre este assunto ver os estudos de Jean-Jacques Roubine em "A Linguagem da encenação teatral".

Analisando o conceito de representação a partir de um olhar semiótico, teremos a imagem cinematográfica como um signo do real. Segundo Charles Sander Peirce⁴ o signo ou "representâmen" é toda coisa que substitui outra, representando-a para alguém, sob certos aspectos e em certas medidas, ou seja, o objeto realidade é representado pela imagem fílmica e interpretado pelo espectador.

Seguindo ainda por uma análise semiótica, Lúcia Santaella⁵ em seus escritos sobre as matrizes da linguagem, diz que a linguagem visual é indicial, tendo como matriz a relação referencial com o objeto representado.

Podemos, portanto, observar que desde as primeiras imagens cinematográficas temos a relação indicial entre signo e objeto representado, aproximando o espectador do objeto através da identificação.

Verdade ou invenção, o realismo empregado à imagem cinematográfica justifica o susto que as pessoas levaram ao assistirem as primeiras projeções cinematográficas de *L'arrouser arrosé* (Louis Lumière), no Grand-café em 1895 na França, pois, a relação de identificação do espectador com o objeto representado, fez com que o público presente naquele local acreditasse que o trem ultrapassaria a tela atingindo a platéia.

É essa relação indicial existente entre a imagem fílmica e a realidade, o fator motriz para o emprego da estética naturalista ao trabalho do ator de cinema, assim como, para a construção de um realismo dramático.

Marcel Martin em "A Linguagem Cinematográfica" diz que:

⁴ PEIRCE, Charles Sander. "Semiótica".

⁵SANTAELLA, Lúcia. "Matrizes da Linguagem e Pensamento: Verbal Visual Sonora".

*"O que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade (...) A representação é sempre mediatizada pelo tratamento fílmico(...) A realidade que aparece na tela não é jamais totalmente neutra, mas sempre o signo de algo mais(...) Essa ambiguidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai da crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma linguagem"*⁶.

Podemos, portanto, observar que desde os primeiros experimentos do cinema ficcional, houve uma necessidade de adequação do trabalho do ator de teatro à estética cinematográfica, rompendo com paradigmas teatrais.

Neste capítulo abordaremos a relação do ator com a linguagem cinematográfica, apontando três paradigmas essenciais ao desenvolvimento de seu trabalho nesse palco: a representação naturalista, a câmera como instrumento de criação e a montagem como construção do sentido através da justaposição da imagem/signo.

1.1 A representação naturalista: a relação ator-linguagem

Nikita Paula, em seu estudo sobre o ator de cinema, explora a necessidade da adequação do trabalho do ator à estética cinematográfica, citando que:

"Na base da definição do trabalho ou da arte do ator, o fundamento representação permite o trânsito e, de certa forma, autoriza o exercício da profissão nas múltiplas linguagens. Mas (...) a desteatralização do espetáculo cinematográfico provoca mudanças significativas na interpretação (...) prevalece para o ator a necessidade de revelar a dimensão dos sentimentos, dos estados de alma, das intenções, dos pensamentos etc., da personagem.

⁶ MARTIN, Marcel. "A Linguagem Cinematográfica" Pg. 18

Distante da necessidade de projetar o movimento para além do palco teatral, no cinema os gestos do ator são contidos."⁷

Os gestos contidos, a ação naturalista, são elementos intrínsecos ao ator de cinema, pois, neste suporte de produção, o ator possui o olhar da câmera como elemento de mediação com o espectador.

Se no teatro a construção visual da cena se dá no todo criado sobre o palco, no cinema este "todo" é fragmentado pelo olhar da câmera, ou seja, enquanto no teatro acompanhamos o desenvolvimento da cena num plano geral, no cinema o "tamanho do olhar" deixa de ser do espectador que observa para ser do diretor que através do "olho da câmera" enquadra em tamanhos de planos diferenciados.

Segundo, o diretor e teórico húngaro, Béla Balázs⁸, *"A base e a possibilidade de uma arte do cinema residem no fato de que todas as coisas pareçam o que são"*, pois a vitalidade dramática é proposta pela sensibilidade da câmera e pela sua capacidade de nos mostrar a qualidade existente em um gesto, em uma ação e até mesmo em um objeto.

Esta sensibilidade do olhar próximo faz com que a adequação do ator à estética cinematográfica vá além do gesto, da ação e da voz, pois, no cinema os atores adequam-se também à fragmentação e às especificações físicas e de fotogenia exigidas pelo meio, já que esta é uma arte de fotografia em movimento na qual tecnologia e ator trabalham juntos na construção do filme.

Para aprofundarmos a discussão acerca da estética naturalista relacionada ao trabalho do ator no cinema, devemos retomar a idéia da indicialidade da linguagem

⁷ PAULA, Nikita. "Vôo cego do ator no cinema brasileiro - experiências e in experiências especializadas". Pg.22

⁸ BALÁZS, Béla In XAVIER, Ismail. "A Experiência do Cinema". Pg 92.

cinematográfica, que atribui ao cinema a característica de ser uma arte de fazer com que todas as coisas pareçam o que são, ou seja, uma arte da representação da realidade através da imagem fílmica.

Se a imagem fílmica transforma todos os seus elementos em signos do real, podemos deduzir que o ator é um signo que representa o Homem real e, portanto, levará consigo a tarefa de representá-lo universalmente, já que o cinema nos possibilita a projeção do mesmo filme em lugares, cidades e países diferentes simultaneamente.

Prosseguindo com essa idéia de tarefa atribuída ao trabalho do ator, o que podemos ressaltar é o surgimento de uma necessidade de empregar à sua criação o conceito de naturalismo. Para estabelecer então, este conceito aliado a estética cinematográfica recorreremos aos princípios da estética realista-naturalista aplicado à cena teatral no fim do século XIX.

A atriz e professora de representação, Stella Adler⁹, ao apresentar os conceitos do teatro realista, diz que a cena realista propõe a busca da verdade, da sinceridade, representando temas cotidianos que pertenciam à vida de qualquer pessoa e, que para uma nova cena era então necessário, um novo modo de representar.

*"Dizer alguma coisa verdadeiramente significativa sobre a vida exige toda uma técnica de representação para combinar com a nova técnica de escrever(...) Um novo ator era preciso para representar a realidade, um interprete com enorme sensibilidade(...) Um dos componentes do realismo e não o menos intimidante era sua total dependência da arte de representar ."*¹⁰

⁹ Estamos aqui embasados em nos estudos de Stella Adler contido no livro "Stella Adler sobre Ibsen, Strinderg e Chekhov" Rio de Janeiro: editora Bertrand Brasil, 2002.

¹⁰ Adler, Stella. "Stella Adler sobre Ibsen, Strinderg e Chekhov". Págs. 37/38.

Para a autora o realismo chega ao teatro com os primeiros textos de Ibsen, embora a escola realista de pensamento tenha começado com os romancistas, entre 1830 e 1880, mas a representação naturalista empregada à cena surge com o trabalho de Stanislavski no começo do século XX.

A representação naturalista, proposta por Stanislavski, visa estabelecer o laço entre realidade e representação, buscando no trabalho do ator a sinceridade em cena através da emoção verdadeira no ator. Para isso era preciso romper com as técnicas de representação existentes e com a dialética do teatro clássico.

Assim como a linguagem teatral realista, a linguagem cinematográfica é também fundamentada na representação da realidade e, portanto, exige de seu ator uma representação naturalista, visando a verdade e a sinceridade do ator aliados ao olhar próximo da câmera na construção da ação e do gesto cinematográficos.

Por outro viés, assim como no teatro, o emprego da estética naturalista ao trabalho do ator e sua relação próxima com a corporeidade cotidiana do Homem real introduz a idéia de que utilizamos o corpo em seu estado cotidiano para o desenvolvimento da representação para estas mídias.

Esse pensamento justifica o porquê de muitos diretores de cinema preferirem trabalhar com os “atores da vida”, ou seja, os não-atores, a trabalhar com atores que possuem uma formação teatral. Foram adeptos deste pensamento grandes diretores, como Eisenstein, Pudovkin, Rossellini, Bresson, entre outros.

Entretanto, como exposto pelo filósofo francês Gilles Deleuze, ao falar do corpo no cinema:

"A atitude cotidiana é o que põe o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo, o corpo como revelador do termo (...) Mas há outro pólo do corpo, outro vínculo cinema-corpo-pensamento."Dar" um corpo, montar uma câmera

*no corpo, adquire outro sentido: não é mais seguir e acuar o corpo cotidiano, mas fazê-lo passar por uma cerimônia, introduzi-lo numa gaiola de vidro ou cristal, impor-lhe um carnaval, um disfarce que dele faça um corpo grotesco, mas também extraia dele um corpo gracioso ou glorioso, a fim de atingir, finalmente, o desaparecimento do corpo visível."*¹¹

O "processo", denominado por Deleuze de "cerimônia", de utilização do corpo cotidiano como substrato de criação do corpo cinematográfico, empregando-o não em sua forma pura e simples, mas doando-o como matéria-prima para a criação da personagem e construção da narratividade cinematográfica, apresenta-nos como as representações convencionais do nosso corpo, poderão tornar-se representações estáveis através da arte, pois, o modo como empregamos nosso corpo na vida cotidiana é substancialmente diferenciado de seu emprego em situações de representação, como explica o sociólogo Henry-Pierre Jeudy:

*"É a arte que, por sua aventura, por suas extravagâncias, pelas rupturas operadas no tempo e no espaço, pela subversão exercida no que diz respeito aos tabus, gera um semelhante efeito de estabilidade, as mais impróprias imagens corporais tornando-se representações estáveis, até mesmo de modelos culturais de percepção"*¹²

Através do corpo criamos e reproduzimos milhões de imagens na vida cotidiana, sem possuir controle sobre seu surgimento, movimentação, irrupção ou velocidade, diferentemente do que acontece na arte, pois, em situações de representação podemos viver as imagens além da realidade cotidiana, ou mesmo representá-las com poesia e plasticidade diferenciadas, o que significa um processo no qual o ator, ao recriar as imagens corporais

¹¹ DELEUZE, Gilles. "A Imagem-Tempo". Pág. 228

¹² JEUDY, Henry-Pierre. "O corpo como objeto de arte". Pg.28

cotidianas, reaviva seus sentidos, explorando suas possibilidades na construção da ação e do gesto.

O corpo cotidiano, reavivado, é o que move o trabalho do ator neste palco intermediado pelo olhar de uma câmera e iluminado por muitos graus kelvin em defesa de um realismo representado pela imagem em movimento.

E para reavivar o corpo cotidiano, o ator caminha por princípios e técnicas que o levarão a um trabalho concreto e a uma disponibilidade para doar-se em cena.

Segundo o preparador de atores para cinema, Sérgio Penna,¹³ o ator deve estar disponível para viver cenas cotidianas e que tal disponibilidade advém de um treinamento intenso.

A preocupação da técnica aliada ao trabalho do ator de cinema é recente na história do cinema brasileiro, porém, já podemos destacar uma grande quantidade de obras, tais como: Bicho de sete cabeças, Cidade de Deus, Carandiru, Contra Todos, Sonhos de Peixe, Nina, entre outros filmes que se encontram em pré-produção, produção ou finalização, mas que já incluem em seu quadro de profissionais um preparador de elenco, com o objetivo de explorar o ator como elemento de criação do filme.

Diante do exposto acima o que se pode observar no cinema contemporâneo é um rompimento paradigmático da função do ator. O ator neste cinema contribui para a criação da *mise-en-scène* e não apenas executa as ações direcionadas a ele. Já não temos mais o ator que decora seu texto e sim o ator que propõe seu texto, assim como, suas ações e sentimentos, enriquecendo a cena e conduzindo a representação naturalista.

¹³ Anotações realizadas durante as oficinas de preparação de ator para cinema ministrada pelo diretor de atores Sérgio Penna em março de 2004 na cidade de São Paulo.

Como tendências da contemporaneidade podemos também aqui ressaltar filmes como “DogVille”, no qual o trabalho do ator sobrepõe-se à tecnologia e à linguagem cinematográfica, sendo o responsável pela construção da *mise-en-scène*.

1.2 Técnica e Criação: a câmera como instrumento criativo

"Começa aqui a arte do Cinema. A mão nervosa que agarra febrilmente a arma mortífera pode súbita e momentaneamente crescer e ocupar toda a tela, enquanto tudo o mais literalmente some na escuridão.(...) o detalhe em destaque torna-se de repente o conteúdo único da encenação..."¹⁴

Durante todo o estudo sobre a concepção da cena cinematográfica nos deparamos com a câmera como seu principal instrumento de construção. Numa palestra realizada no museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, Ismail Xavier¹⁵, ao falar da construção da cena e do olhar do cinema disse que *"desde que a câmera esteja presente as pessoas fazem teatro, ou seja, desde que a câmera esteja presente representamos algo, deixando de ser um mero registro e tornando-se cena"*.

Mas então o que chamamos de cena cinematográfica?

Jacques Aumont e Michel Marie em *"Dicionário Teórico e crítico do Cinema"*¹⁶ atribui ao conceito “cena” três possibilidades, são elas: espaço dramático, unidade de ação e “o cinema da cena” reportando-se ao cinema realista. Segundo os autores, enquanto espaço dramático e por uma nova extensão de sentido “cena” designa um fragmento de ação

¹⁴ MUNSTERBERG, Hugo In XAVIER, Ismail. “A Experiência do Cinema”. Pág. 34

¹⁵ Palestra realizada pela associação brasileira de cinema (ABCine) em maio de 2004 no Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro, com a participação do Professor Dr. Ismail Xavier.

¹⁶ AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. “ Dicionário Teórico e Critico de Cinema” Ed. Papirus, Campinas/SP, 2003.

dramática, agindo por uma certa unidade de duração; já a aplicação de “cena” à unidade de ação, refere-se ao conjunto de planos sucessivos.

Entretanto, para tentar responder o que estamos denominando cena cinematográfica nos reportamos diretamente ao espaço cênico delimitado pelo olhar da câmera, à fragmentação deste espaço em planos e a delimitação da imagem.

Assim, ao relacionarmos a câmera de cinema como mediação do olhar nos referimos a dois momentos distintos e separados por um processo. O primeiro momento é do olhar da câmera sobre o objeto filmado, o que denominamos como produção, ou seja, nesta etapa o olho da câmera é conduzido pelo diretor e pelo fotógrafo, na representação do objeto real. Já num segundo momento nos referimos ao olhar do espectador sobre a imagem projetada e sua identificação com a realidade representada através do aparato de projeção.

Ao tratarmos do trabalho do ator no palco cinematográfico, nos referimos diretamente ao olhar da câmera sobre a ação e o gesto, assim, o primeiro contato do ator com o palco cinematográfico dar-se-á através deste olhar próximo, dividido em tamanhos diferenciados, capaz de captar uma simples respiração. E é justamente na relação do ator com o olhar da câmera que se encontra a vivacidade do seu trabalho no cinema, pois, este olhar é capaz de apresentar ao espectador os sentimentos mais íntimos através de um *close-up*. É diante desta capacidade que a relação ator-câmera perpassa o modo de apresentação/projeção, referindo-se, sobretudo, à criação e à essência do trabalho do ator.

A flexibilidade do olhar da câmera sobre o objeto filmado, a torna não apenas um aparelho mecânico, mas sim um olho capaz de enquadrar de maneiras diferenciadas, de substituir um olhar, através do que conhecemos como câmera subjetiva, criando e participando ativamente da construção da narrativa, como uma personagem, pois, segundo

Balász "a câmera cinematográfica nos revelou novos mundos, como a alma dos objetos, o ritmo das multidões e até mesmo a linguagem secreta das coisas mudas"¹⁷.

O que nos cerca para falarmos da câmera como elemento de criação no cinema, é sem dúvida, sua flexibilidade de enquadramento e movimentação.

Marcel Martin relata em seu texto "O papel criador da câmera"¹⁸ dois momentos importantes na descoberta da câmera cinematográfica como elemento de criação no cinema. O primeiro aconteceu em 1896 quando um operador de câmera de Lumière, ao colocar sua câmera sobre uma gôndola em Veneza, descobriu a possibilidade de um *Travelling*, ou seja, do deslocamento da câmera. A segunda descoberta foi do inglês G. A Smith, que em 1900, modificou o ponto de vista de uma mesma cena passando de um plano a outro, libertando a câmera de sua posição até então estática.

Estas descobertas foram apenas o pontapé inicial para que rapidamente a câmera se tornasse o grande atrativo cinematográfico, brincando com a subjetividade, com a objetividade, com o tamanho de planos, movimentos e irrupções das tomadas.

A flexibilidade da câmera e suas possibilidades técnicas dariam vazão à exploração do conteúdo dramático de cada plano. Griffith¹⁹, considerado um diretor à frente de seu tempo, é tido como uns dos primeiros cineastas a explorar a complexidade dramática de um *close-up* em *Broken Blossoms*. Com uma interpretação minimalista, com gestos contidos, a personagem Lilian Gish, marca não só a utilização do *close-up* na história do cinema, mas também a da representação cinematográfica.

¹⁷ idem. Pg 84.

¹⁸ MARTIN, Marcel. "A Linguagem Cinematográfica". Pg 30

¹⁹ Estamos aqui embasados nos dados fornecidos por Luiz Carlos Merten em seu livro "Cinema entre a realidade e o artifício" Porto Alegre/RS: Ed. Artes e Ofícios, 2003.

Ao citarmos a exploração do *close-up* por Griffith, queremos ressaltar a representação para o cinema, ou seja, a mudança na forma de representação.

Chegamos assim, ao principal elo de relação entre o ator e a câmera cinematográfica. A partir do momento em que o olhar se aproxima do objeto representado, os detalhes e especificidades deste objeto são expostos, e à medida que este olhar vai se distanciando, deixamos pouco a pouco as pequenas partes para alcançarmos o todo exposto em cena. É neste percurso do olhar mais próximo ao mais distante que encontramos nomes e siglas que denominam o que compõem cada quadro visual, os chamados planos do cinema.

Fixo ou contínuo, o plano como observa Béla Balász ao falar do *close-up*, nos "*revela as partes mais recônditas de nossa vida polifônica, além de nos ensinar a ver os intrincados detalhes visuais da vida*"²⁰.

Ressaltamos porém que, independente do tamanho do plano, a sensibilidade do olho da câmera em aproximar ou distanciar o seu objeto representado é que explica a ligação do cinema com a necessidade de uma representação naturalista por parte dos atores.

Ismail Xavier em "Olhar e a Cena" diz que:

*"Com o cinema, a percepção humana ganhou um acesso especial à intimidade dos processos - nele, a aparência é já uma análise. O close-up não é o lugar do fingimento, é uma presença que revela o que se é, não o que se pretender ser (inúteis as caretas dos atores)."*²¹

O *close-up* sem dúvida é o plano que mais expõe o ator em cena, diante de sua proximidade, entretanto o "acesso especial à intimidade" proporcionado pelo olhar cinematográfico, alastra-se por este palco ditando os princípios aplicados à preparação do

²⁰ BALÁSZ, Bela. "A face das coisas" in XAVIER, ISMAIL "A experiência do cinema" pág.90.

ator para o cinema, buscando a essência do ator como matéria-prima para construção da personagem.

A proximidade da câmera e a representação naturalista são questões que vem sendo discutidas desde o princípio da cinematografia, entretanto, esta discussão faz-se renovada a cada nova geração de cineastas e atores, seja pelo uso de novas tecnologias ou em busca de um aprimoramento da imagem fílmica, decorrente da história do cinema e de suas rupturas estéticas.

Outro ponto importante que gostaríamos de ressaltar é que se a câmera aproxima, ela também delimita. Sendo assim, o tamanho dos planos e a possibilidade de enquadramentos, podem ser considerados como elementos de delimitação do espaço cênico cinematográfico, mas ao analisarmos este espaço temos de nos ater a duas delimitações distintas: a delimitação da câmera, conhecida como campo visual, e a delimitação do espaço cênico do ator.

Jacques Aumont em "A estética do filme" ressalta ao definir campo visual que:

*"O importante(...) é observar que reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário(...) a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço. É essa porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de campo."*²²

Assim, campo visual é a imagem que vemos, delimitada pelo quadro, e a esta imagem denominamos plano, cuja noção envolve muitos conceitos além do tamanho do olhar sobre a cena e que elencamos a seguir: a duração, o ritmo, o movimento e a relação com outras imagens.

²¹ Xavier, Ismail. "O olhar e a Cena". Pág. 42

²² AUMONT, Jacques e outros. "A Estética do Filme". Pág. 21

Citando novamente Aumont, recordamos que, para ele, em estética do cinema o termo "plano" se vê utilizado em pelo menos três contextos, quais sejam: a)- o tamanho dos planos; b)- plano fixo ou em movimento; c)- o plano como unidade de duração. Seguindo ainda, o fio das explicações desse autor lembramos que, nessa subdivisão pode-se depreender que em relação ao tamanho dos planos, podemos estabelecer dois referenciais teóricos: o primeiro sobre o enquadramento em favor da relação câmera - objeto representado; e o segundo que se refere às proporções humanas apresentadas na cena e o seu conteúdo dramático. Dando continuidade a essas idéias salientamos que como tamanho de planos, podemos citar: plano geral, plano de conjunto, plano médio, plano americano, plano aproximado, primeiro plano e *close-up*.

Ao falarmos em plano fixo ou em movimento, nos referimos aos movimentos de câmera e, estes podem ser divididos desde uma câmera fixa até a um *travelling* (deslocamento do olhar em cena, no qual a câmera se move), uma panorâmica (a câmera permanece fixa, o olhar é que se move) e o Zoom (foco de atenção da cena).

O outro aspecto que enfocamos a seguir, dando continuidade a este assunto, é sobre o plano. O plano como unidade de duração, refere-se à montagem, dividindo-se em planos curtos e longos que comporão a cena do filme.

Diante desta conceituação sobre o campo visual e o plano, podemos dizer que o espaço cênico da câmera é composto pelo campo visual de cada plano e que através da justaposição de planos é que constituirá a cena, o espaço cênico da câmera situará o espectador no tempo e espaço do filme.

Pois, segundo Marcel Martin, o espaço cinematográfico se dá de duas formas: a primeira seria através da reprodução do próprio espaço numa perspectiva fotográfica aliada

ao movimento de câmera, ou então, através da produção de um espaço global, sintético, percebido pelo espectador como único pela justaposição de espaços fragmentados pelo plano.

Já temporalmente, segundo Marcel Martin, o cinema introduz uma tripla noção: o tempo da projeção (a duração do filme), o tempo da ação (a duração diegética da história contada) e o tempo da percepção (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador).

Para Martin o cinema é ‘a arte *do* espaço’, pois:

“O cinema reproduz de forma bastante realista o espaço material real e, além disso, cria um espaço estético absolutamente específico(...)De qualquer forma, o espaço dramático tal como aparece na tela não é de maneira alguma dissociável dos personagens que ali evoluem: não é um suporte, um lugar onde a ação seria encenada(...) só o que aparece na tela que é verdadeiramente específico desta arte...”²³

Acrescentamos ainda que o espaço cênico do ator não se limita ao que aparece na tela ou à reconstrução do espaço real, mas é expandido em partes. Aqui vamos dividi-la em três, seguindo de acordo com o espaço de atuação:

1. O set de filmagem, constituído por cenário, objetos de cena, iluminação (distribuída em vários pontos de luz para preenchimento do espaço, além de rebatedores), captação de áudio (microfones), uma grande equipe disposta em suas funções e, é claro, a câmera.
2. O espaço de ação, ou seja, o espaço de movimentação do ator na locação ou cenário.
3. O campo visual, ou seja, a imagem que aparece na tela.

²³ MARTIN, Marcel. “A linguagem Cinematográfica” Pg. 209

A este espaço cênico podemos associar a noção temporal do filme da seguinte forma: ao set de filmagens relacionamos um espaço constituído por um tempo real, ou seja, o tempo de duração das filmagens; já ao espaço de ação associamos o tempo de duração da cena a ser filmada e ao campo, a duração do plano.

Cerceando a noção espaço-tempo entre a construção do espaço cênico da câmera e do espaço cênico do ator encontramos o grande elo entre estes dois pólos: a direção. Chegamos então à tríade de criação da cena cinematográfica, ator-câmera-direção. Uma tríade que opera num único compasso, o que não poderia ser diferente, pois diante de tanta parafernália e tanta gente envolvida, uma direção magistral faz-se necessária, para orientar quais os passos a serem seguidos, passos que chamamos em linguagem técnica de marcações.

Numa arte de marcações precisas e/ou previamente combinadas a relação ator-câmera beira muitas vezes à mecanização, pois, a preocupação do ator com o plano com a precisão das marcações, pode fazer com que com ele mecanize sua atuação, preocupando-se com o foco da luz, com que parte do corpo está em quadro, e isto poderá conduzi-lo à reprodução de clichês e ao tensionamento das partes expostas, resultando em um comprometimento da qualidade da representação e da cena.

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

Para esclarecer, se mudarmos de suporte, utilizando uma outra linguagem, teremos de nos adequar às suas especificidades e no caso específico do cinema, falamos em uma cena intimista, de um olhar próximo, de um corpo mediado.

O conhecimento de planos e de sua intensidade dramática faz-se importante ao ator de cinema para que este se aproxime da linguagem cinematográfica, empregando os artifícios tecnológicos como elementos de criação. Entretanto, a doação do ator em cena independe do plano utilizado. Ao doar-se o ator se entrega completo a cena e nunca em partes.

1.3 Montagem: a justaposição da imagem e a construção do sentido

Não pretendemos neste estudo, nos aprofundar a cerca da teoria da montagem e, sim, estabelecer a relação existente entre a montagem e o trabalho do ator, detendo-nos aos conceitos de unicidade e construção dramática e estética do filme, pois quando falamos em montagem, nos referimos à organização dos planos de um filme em uma certa ordem e duração, dando unicidade à narrativa e à estética.

Eisenstein²⁴ em seu livro "O sentido do filme", diz que a montagem é um componente tão indispensável à produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento, pois, esta é a etapa em que justapomos os fragmentos captados pela câmera, gerando a partir de uma sequência de planos, a cena, conforme elucida o autor:

“A imagem total do filme, determinada tanto pelo plano quanto pela montagem, também emerge, dando vida e diferenciando tanto o conteúdo do plano, quanto o conteúdo da montagem”²⁵

Assim, ao analisarmos a montagem, já não nos referiremos mais aos planos isolados e nem as suas justaposições e, sim à relação entre os dois, pois:

²⁴ Estamos embasados na teoria da montagem explorada por Serguei Eisentein exposta no livro: O sentido do filme. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2002.

²⁵ EISENSTEIN, Serguei. “O sentido do filme” Pág. 18

*"...cada fragmento da montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura cria e faz surgir aquela qualidade geral que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num todo, isto é, naquela imagem generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema."*²⁶

Ao estabelecermos uma relação entre o trabalho do ator e a montagem, discutimos primeiramente a fragmentação da ação, pois se justapusermos dois ou mais planos diferenciados para a constituição de uma mesma cena, haveremos de ter no trabalho do ator uma continuidade da ação e do gesto, implicando num trabalho de ordem físico (corpo) e energético (Tônus).

A fragmentação da cena em vários planos é um dos maiores fatores de estranheza para o ator que não está habituado a trabalhar com a linguagem cinematográfica, pois independente de ser o ápice da ação ou não, o "corta!" rompe com o processo natural de desenvolvimento da cena num *continuum*, retomando-a muitas vezes de onde parou em diante, sem qualquer vestígio da ação que estava sendo executada anteriormente.

Além da ruptura no momento da ação, no cinema contamos com uma filmagem sem ordem cronológica das cenas, podemos filmar a última cena de um filme no primeiro dia de filmagem, assim como podemos filma-lo de trás para frente e de frente para trás, pois não existe nenhuma exigência técnica que modifique este procedimento, já que temos a montagem como recurso de organização da narrativa. As exigências de continuidade numa filmagem ficam a cargo dos planos, enquadramentos, movimentos e conteúdo dramático das cenas.

²⁶ Idem. Pg 18

Aliando-se à fragmentação da cena cinematográfica temos também, a possibilidade de escolha ou seleção de planos, takes e imagens.

Ao filmar, o diretor refaz muitas vezes o mesmo plano e somente na montagem ele irá selecionar qual *take*²⁷ ficou melhor, seja por razões técnicas ou de interpretação do ator. Neste processo de seleção, temos a possibilidade de justapor um fragmento do primeiro *take* filmado a outro do último *take*, assim como, podemos entrecortar a interpretação do ator com imagens externas como: paisagens, pessoas, objetos.

Um outro exemplo de seleção é a fragmentação do plano contínuo. Alguns diretores optam por trabalhar com planos longos, ou seja, sem cortes, o que denominamos plano contínuo. Entretanto, na montagem o plano contínuo poderá ser utilizado da maneira em que foi filmado ou então ser fragmentado.

Este processo de seleção e justaposição de planos possibilita manter a unicidade narrativa do filme já que o cinema é uma arte de associação de imagens, uma arte composta por vários processos de criação, do roteiro à montagem, contudo, e é na montagem que a possibilidade de justaposição de diferentes planos, de diferentes imagens, constrói o *corpus* da obra cinematográfica.

A potencialidade da montagem não se restringe apenas à justaposição de fragmentos de cenas (planos), quer dizer, a imagem total de um filme é determinada tanto pelo plano, quanto pela montagem. Em primeiro lugar, ao justapormos dois planos diferentes, formando uma única cena, tanto o conteúdo dos planos, quanto o da montagem já não operam separadamente, pois, a justaposição é o fator construtor do significado.

²⁷ Take é o número de vezes que o plano será repetido. Um mesmo plano pode ser filmado diversas vezes até que o resultado seja satisfatório.

Essa idéia da justaposição é recorrente em outro momento, ou seja, aquele em que ao justapormos dois fragmentos, duas imagens, estas deixam de operar com o significado inerente à imagem, para o operar com um terceiro significado gerado pela justaposição de uma imagem e outra imagem, ou seja, a montagem cinematográfica se dá através da sintaxe, como explicamos em seguida trazendo as idéias de Peirce, pois semioticamente podemos explicar, a sintaxe cinematográfica através da tríade de níveis do signo abordadas pelo autor. Para o semioticista a relação sígnica se dá em três níveis: sintático, semântico e pragmático. O nível sintático estabelece as relações formais do signo entre si, o semântico estabelece a relação entre o signo e seu referente e o pragmático é o nível que implica as relações entre a significação e o interpretante.

Ao falarmos em sintaxe como nível sígnico da montagem, aplicamos este conceito também ao trabalho do ator em cinema, pois, como explicitado por Renato Cohen²⁸ o novo paradigma da cena contemporânea, estabelece nesta, um modelo de justaposição característico da modernidade e acelerado pelas novas tecnologias que refletirá no trabalho do ator.

Eisenstein, por sua vez, já atribuía ao trabalho do ator no cinema, a qualidade da montagem, pois, para ele, ator e montagem seguem um mesmo caminho em busca da vivacidade e da essência da vida real.

"(...) o eficaz trecho de interpretação amalgamado é nada mais do que uma justaposição de primeiros planos deste tipo, os quais, combinados, criam a imagem do conteúdo da interpretação(...) Mesmo se sua interpretação for toda tomada de um único ângulo(..) apesar disso(...) a interpretação terá a qualidade de "montagem".

²⁸ COHEN, Renato. "Work in Progress na Cena Contemporânea". Pág. XXV(introdução).

É diante desta “qualidade de montagem” aplicada à representação cinematográfica e ao trabalho do ator, que podemos tomar como princípio de preparação do ator a fragmentação e a sintaxe fílmica.

Capítulo 2 - Princípios empregados ao trabalho do ator para a cena cinematográfica: relatos de uma experiência

Como vimos, o palco cinematográfico aponta, em sua matriz de linguagem, princípios²⁹ a serem empregados ao trabalho do ator, tais como a ação e o gesto naturalista, a mediação do corpo e as possibilidades do olhar e a sintaxe fílmica dada através da justaposição de imagens.

Neste capítulo buscamos estabelecer uma relação entre estes princípios e o processo de preparação do ator para a linguagem cinematográfica, partindo de pressupostos e teorias teatrais que se aplicam à preparação do ator para o cinema.

Como linha de trabalho e pesquisa permeamos a vertente da *ação física* explorada por pensadores teatrais, tais como: Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, entre tantos outros que, direta ou indiretamente, buscam na ação corpórea, os princípios de preparação do ator.

A escolha da *ação física* como caminho teórico se dá por entendermos, assim como proposto por Stanislavski, que o principal ponto das *ações físicas* não está nelas mesmas, mas sim no que elas evocam. Assim, ao falarmos em *ações físicas* relacionamos estas a uma busca da essência do ator, em despertar sensações que o conduzirão na construção da ação e do gesto cinematográfico, explorando também o potencial técnico que esta linguagem oferece como suporte de criação.

Apontaremos neste capítulo três princípios que estamos propondo como fundamentais para o desenvolvimento do trabalho do ator para o cinema e são eles: a

²⁹ Os princípios apontados nesse estudo como inerentes à linguagem cinematográfica foram aplicados durante o processo de investigação laboratorial realizado como parte dessa pesquisa.

organicidade, a representação naturalista e sua relação sígnica com o objeto representado e a memória corporal.

Como metodologia para o desenvolvimento desta pesquisa, propusemos a realização de um laboratório prático de preparação de atores, com o objetivo de aliar a teoria à prática, e assim, investigar alguns princípios que se aplicassem ao trabalho do ator para o cinema.

Esse laboratório foi realizado parte em São Paulo e parte em Campinas. Foram vinte dias de trabalho, divididos em duas fases: na primeira fase, realizada em dezembro de 2002, trabalhamos com seis atores durante cinco dias, sendo o objetivo desta etapa de trabalho apresentar aos atores iniciantes em cinema a linguagem cinematográfica, suas especificações e possibilidades de criação.

Na segunda fase, realizada entre os meses de maio e junho de 2003, desenvolvemos o trabalho, mais específico quanto à criação de personagem. Contamos nesta etapa com seis atores, durante quinze dias de trabalho, adequando os horários das oficinas à disponibilidade dos atores. Em todo o período do laboratório trabalhamos com uma câmera presente, embora a falta de estrutura não nos possibilitasse gravar todos os exercícios, gravávamos as cenas criadas pelos atores, para que depois pudéssemos assistir e discutir uma a uma. Algumas destas cenas podem ser vistas no CD-ROM que acompanha esta dissertação no ícone laboratório/cenas.

2.1 O laboratório

Em meados de agosto de 2002 recebemos um convite para realizar a preparação do elenco do filme longa-metragem intitulado “Ainda Somos os Mesmos”. Na etapa de produção em que o filme se encontrava, parte dos atores já havia sido selecionada, entretanto, estes atores nunca haviam trabalhado com cinema, por isso, o diretor do filme

Marcos Sigrist, recém chegado dos Estados Unidos onde se formou em cinema pela USC (University of South Califórnia), sentiu a necessidade de um profissional que trabalhasse com esses atores para adequá-los à linguagem cinematográfica, e assim, iniciamos o processo de preparação do elenco.

Entre agosto e novembro do mesmo ano, o diretor junto à produção realizou os testes finais de seleção e com o elenco já selecionado iniciamos a fase de discussão e análise do roteiro entre direção e preparação e, posteriormente os trabalhos com os atores.

Inicialmente, a proposta da direção foi para que o processo de preparação fosse simplesmente o de adequação dos atores à linguagem cinematográfica, mas no decorrer do processo inevitavelmente surgiu a necessidade de trabalharmos também o desenvolvimento das personagens e das ações.

“Ainda Somos os Mesmos” conta a história de Júlio, um menino de dezesseis anos, que no dia do velório de seu avô descobre que é filho bastardo de Raul, um escritor de *best sellers* e novelas, e então, parte da pequena cidade do interior na qual foi criado em direção a São Paulo à procura de seu pai e da vida que sempre sonhou.

Diante da proposta inicial do filme, as filmagens foram divididas em duas fases:

- Primeira fase: as filmagens aconteceram numa fazenda no interior de São Paulo. Nesta etapa estavam previstas as filmagens das cenas da infância de Rita e Raul (pais de Júlio), o velório do avô e a saída de Júlio da pequena cidade.
- Segunda fase: nessa fase foram filmadas as cenas da chegada de Júlio a São Paulo, do encontro com o pai e de todas as cenas do presente de Raul e Júlio.

Como a filmagem da primeira parte do filme estava agendada para janeiro de 2003, durante o mês de dezembro nos ativemos a desenvolver com os atores uma preparação mais voltada para a exploração da linguagem cinematográfica, estabelecendo a relação ator-câmera e ator-cena.

Nesta etapa trabalhamos com seis atores: Denise Cecchi (Rita), Daniel Gonzáles (Júlio), Hércio Henrique (Raul), Marcos Bueno (Raul jovem), Janaína Avyla (Rita Jovem) e Talitha Cardoso (Penélope).

Nos primeiros dias de trabalho a ansiedade dos seis atores em trabalhar pela primeira vez com o olhar mediador da câmera, nos motivou a apresentar-lhes algumas possibilidades de enquadramento e movimentação. Partimos, então, para o que denominamos a desconstrução do olhar do ator sobre a cena cinematográfica, pois o que pudemos observar acerca desta primeira experiência é que todos os atores levavam suas experiências de teatro para o palco cinematográfico, mas não sabiam como aplicá-las a essa nova linguagem.

Em nossa primeira experiência com a câmera e também o nosso primeiro contato, pedimos para que cada ator apresentasse uma cena, qualquer uma, com texto de teatro ou baseado em crônica, em conto, enfim... uma cena. No primeiro dia de trabalho iniciamos com um aquecimento e depois cada ator apresentava a cena que havia preparado (estas cenas foram pedidas em nossa primeira reunião), gravávamos com uma câmera fixa, em três planos diferentes. Após gravarmos todas as cenas, assistíamos juntos e comentávamos a experiência de cada ator e o resultado visto na tela.

Durante o primeiro dia de trabalho gravamos e regravamos a mesma cena várias vezes, sempre assistindo, comentando e partindo de um processo intuitivo do ator alterando o que cada um achava necessário à sua representação.

No final desse primeiro dia realizamos uma grande reunião, explicitando a metodologia proposta para o laboratório e a necessidade de fazer com que cada ator ao analisar o seu próprio trabalho buscasse possibilidades a serem aplicadas no desenvolvimento da representação cinematográfica. Essas possibilidades deveriam surgir da necessidade que cada ator encontrasse e deveria ser aplicada a construção da representação.

“A grande dificuldade do nosso primeiro dia de trabalho, foi adentrar aquela sala cercada de espelhos, multiplicadores, dos sete pares de olhos que nos olhavam em busca de uma fórmula de como representar para cinema. Neste momento tudo aquilo que tinha sido investigado, estudado e preparado para aquele momento, parecia desnecessário àqueles olhos que pediam apenas por uma resposta”³⁰

A partir do segundo dia de trabalho a ansiedade em lidar com este novo palco foi ficando de lado e o medo de não conseguir chegar ao naturalismo exigido pela linguagem cinematográfica, tomando conta dos atores. Este era um processo normal e positivo para esta pesquisa, pois, a partir da desconstrução do que os atores tomavam como sendo a verdade para o cinema, os encaminhava no rumo a seguir, pois eles próprios sentiam que precisavam ir além, buscar algo novo, algo que só dependia deles mesmos, como podemos conferir no depoimento da atriz Talitha Cardoso:

"Confesso que ao final do primeiro dia de trabalho, apesar de bastante entusiasmada com o que fizéramos, fiquei um tanto quanto preocupada. Parecia-me que teria de esquecer tudo o que já havia feito no teatro para poder aprender a interpretar para a câmara. Tive a impressão de que jamais seria capaz de fazer um trabalho de qualidade fora do palco. Felizmente, já em nosso segundo encontro, fui me dando conta de que não se tratava de esquecer um determinado tipo de interpretação, mas sim de readaptá-lo. E esta "readaptação" começou a se mostrar mais simples do que eu imaginava."

(relatório de sala da atriz Thalita Cardoso em 16/12/2002)

³⁰ Anotações pessoais acerca das impressões diárias sobre o laboratório com os atores. 15/12/2002.

Durante todo o período de experimentação, buscamos respeitar o limite de cada ator, incentivando-os a buscar em suas experiências de vida o material necessário para a construção da ação e do gesto cinematográfico.

É claro que, ao lidarmos com atores de formações tão diferenciadas e experiências tão distintas, em muitos momentos lidamos com a recusa, a repulsa, a indisponibilidade de alguns atores, problemas que um preparador de atores poderá encontrar quotidianamente na preparação de um elenco.

Durante os cinco dias de trabalho desta primeira etapa do laboratório, buscamos conduzir os atores à ação e ao gesto naturalista em favor da linguagem cinematográfica, investigando, através da presença da câmera, a relação ator-câmera e a plenitude da *ação física* na preparação do ator para o palco cinematográfico. Ainda nesta primeira etapa fizemos um rápido trabalho, diante do pouco tempo que tínhamos, de criação da personagem e apropriação textual. Passos que explicamos a seguir.

Como a proposta inicial visava a *ação física* como princípio fundamental para o trabalho do ator em busca da representação naturalista em cena, partíamos diariamente de exercícios corporais, propostos como aquecimento. A este aquecimento diário íamos acrescentando estímulos retirados das cenas do roteiro ou que julgávamos coerentes com a personagem em desenvolvimento, propondo situações, ações e objetivos e, assim fomos dando vida a pequenas ações que não estavam no roteiro do filme, mas que poderiam fazer parte da história de cada personagem. Algumas destas ações acabaram sendo incorporadas ao roteiro.

Após a filmagem da primeira fase do filme, dificuldades financeiras atrasaram a produção da segunda etapa e, somente em meados de março de 2003 voltamos a nos reunir

(direção, preparação e elenco) para conversarmos sobre as mudanças que aconteceriam no roteiro, as novas propostas da direção e, então, em maio retomamos a preparação.

Nesta segunda etapa, nosso foco de pesquisa estava direcionado para a criação das personagens, os atores neste momento já estavam acostumados com a presença da câmera e assistir em seguida o resultado dos seus trabalhos na tela, a lidar com a fragmentação da imagem, com o movimento de câmera, com o olhar aproximado. Iniciamos, nessa fase, um trabalho de criação, buscando na essência do ator a matéria-prima para a construção de uma cena verdadeira, orgânica e genuína.

“Era o início de um novo trabalho, tínhamos como proposta um trabalho físico intenso, buscávamos na construção de partituras corporais, na respiração, na entrega do ator uma personagem viva. Um olhar que transpusesse a mediação técnica e conduzisse o espectador à veracidade representada em cena. Buscávamos a essência do ator a ser doada à sua personagem”³¹

Tínhamos por objetivo experimentar alguns princípios na preparação do ator para a construção da personagem. Seguimos por um trabalho físico intenso, partindo da criação de partituras corporais e aplicando-as à composição das personagens. Neste momento nos desligamos completamente do roteiro, até porque o roteiro estava sendo reestruturado e algumas personagens estavam passando por modificações bruscas. Optamos, então, trabalhar apenas com a estruturação das ações das personagens, ou seja, construímos um roteiro da personagem, pontuando as ações mais importantes desta personagem no decorrer da história, e a partir deste roteiro iniciamos um trabalho individual, solitário, no qual cada ator poderia escolher elementos, que fizessem parte do universo de sua personagem e um espaço.

³¹ Anotações pessoais, segunda fase do laboratório com os atores. 24/05/03

Este trabalho durou no caso de alguns atores, como o Daniel Gonzáles³², alguns dias, para outros atores apenas algumas horas. A atriz Talitha Cardoso³³, por exemplo, após algumas horas deste trabalho individual, optou por dedicar-se apenas a uma cena de sua personagem, a qual já havíamos discutido junto com o diretor, buscando a partir desta cena a essência de Penélope. Adicionamos a este trabalho a relação entre a personagem e a locação (um banheiro) proposta pela atriz.

Após esta experiência, passamos a trabalhar com partituras corporais. Partindo de um trabalho físico intenso, pedimos aos atores para que guardassem alguns movimentos e depois trabalhassem sobre eles. A esses movimentos associamos textos de espetáculos teatrais e depois fomos, a partir somente dos estímulos que estes movimentos traziam aos atores, tornando cada movimento cada vez mais orgânico ao ator e, aí então, adicionando os sentimentos de cada personagem, individualmente.

Quando cada personagem já estava estruturado para viver as cenas do roteiro, o diretor Marcos Sigrist assumiu a preparação dos atores, os ensaios de cenas e as marcações. Durante a segunda etapa de filmagens o diretor do filme optou para que o preparador não estivesse presente no *set* e, por isso, não acompanhamos o desempenho dos atores na filmagem das cenas.

A partir desta investigação prática discorremos neste capítulo os princípios experienciados e propostos como fundamentais para o trabalho do ator no cinema que foram aplicados durante o processo de preparação.

³² Parte deste trabalho realizado pelo ator Daniel Gonzáles pode ser visto no CD-ROM anexo a esta dissertação no ícone laboratório/ roteiro da personagem.

³³ A cena realizada pela atriz também pode ser vista no CD-ROM anexo no ícone laboratório/cenas.

2.2 A organicidade como mola propulsora da criação naturalista

Durante o laboratório experimental buscamos, além de caminhos para conduzir o ator à representação naturalista exigida pela linguagem cinematográfica, investigar a relação ator-câmera e a plenitude da *ação física* na condução do ator à vivacidade e à sutileza propostas para a atuação no palco cinematográfico, visando a organicidade³⁴ como um dos princípios de fundamentação para a criação naturalista.

Mediante a essa proposta, dois questionamentos importantes surgem: Diante de tantos princípios a serem trabalhados como fundamentais ao processo de preparação do ator, por que nos atermos à organicidade? Afinal o que chamamos de organicidade e como ela se aplica ao trabalho do ator no cinema?

Segundo Thomas Richards³⁵, para Grotowski a organicidade indica algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos do corpo humano, quase uma corrente biológica, que vêm do interior e é empregada na construção de uma ação precisa. Quanto a este impulso Grotowski diz que é um segredo da mente, porque o impulso é uma reação que começa dentro do corpo e que só é visível quando se torna uma pequena ação. Para Stanislavski organicidade significa que as leis naturais da vida “normal”, por meio de uma estrutura e composição, aparecem na cena e se torna arte.

Contudo, seja a organicidade este impulso proposto por Grotowski ou a lei natural da vida como exposto por Stanislavski, ela, a organicidade, surge como estruturação de um trabalho que parte do interior do corpo do ator para a construção da ação que será colocada em cena, diante do pensamento explicitado pelos dois teóricos. E é esta organicidade que

³⁴ A organicidade nesta pesquisa é aplicada como princípio e não como uma relação entre organicidade e naturalismo.

³⁵ RICHARDS, Thomas. “At work with Grotowski on physical actions”. Pg 93

buscamos como fundamentação do trabalho do ator para o cinema. O ser orgânico e a doação plena do ator em cena estão diretamente relacionados à estruturação da ação que parte do interior do corpo do ator despertada pelos impulsos em busca do fluxo essencial de vida.

É a partir deste ponto de vista que recorreremos à *ação física* como propulsor do ser orgânico, pois ao possuir a linguagem cinematográfica como matriz estética o realismo-naturalismo, impulsiona a que o ator tenha que responder a esse naturalismo buscando princípios que fundamentem essa relação e necessidade e, principalmente, que alimente esta criação.

Como proposta prática do emprego da organicidade na preparação do ator para o cinema, desenvolvemos durante os laboratórios de pesquisa um trabalho de construção de partituras corporais, visando com estas partituras buscar os estímulos que levariam os atores às ações que posteriormente seriam empregadas às cenas. Junto a essas partituras adicionamos o elemento texto, numa proposta de aliar a apropriação textual à *ação física*. Num outro exercício partimos também da construção de partituras corporais aliando-as à utilização de objetos e locações reais, sendo que nesta etapa cada ator escolheu objetos e um cômodo da casa, onde estávamos trabalhando, para desenvolver sua pesquisa pessoal.³⁶

A partir da análise dos exercícios propostos durante o laboratório e das bases teóricas que fundamentam esta pesquisa, podemos observar que a organicidade do ator rompe com a utilização do corpo em seu estado cotidiano e, portanto, com os estereótipos e clichês que este corpo possa trazer à cena, conduzindo o ator a essência que será empregada na construção naturalista da representação cinematográfica.

³⁶ O resultado deste exercício pode ser visto no CD-ROM que segue anexo à dissertação.

Grotowski³⁷ em seus escritos sobre a organicidade diz que o ator procura por uma corrente essencial de vida e que os impulsos estão profundamente arraigados dentro do corpo e, ao despertá-los acontece o desbloqueamento que os encaminha para uma abundância que não é a mesma que utilizamos na vida diária. É esta abundância, apontada por Grotowski, que conduz o ator a um corpo que transcende a funcionalidade cotidiana, ativando não somente os estímulos que compõem a ação, mas também a sensação que conduz o ator à emoção da personagem e da cena.

Ao falarmos, então, em organicidade aplicada à representação cinematográfica, nos referimos à mola propulsora que alia a essência do ator, sua vivacidade, ou seja, o elemento íntimo do ser a construção naturalista da ação e do gesto da personagem, rompendo com a lógica em busca da essência criativa e vital.

Em cena o ator cinematográfico além de estar preocupado com as ações e emoções da personagem tem de saber lidar com o todo que está a sua volta, relacionando-se com o espaço, com as pessoas e com tudo que o cerca, inclusive com o olhar da câmera que capta suas ações e emoções.

Para lidar com este universo real em favor do ficcional, buscamos durante o processo de preparação do ator a relação entre o corpo e a respiração ativando os estímulos na composição da ação, assim como, as sensações para o desenvolvimento das emoções da personagem.

Esta ativação das sensações através da associação entre ação física e a respiração, foi proposta pelo artista francês Antonin Artaud, ainda no século XX, como base para o desenvolvimento das emoções, partindo da base orgânica do ator em busca da ativação, do

³⁷ GROTOWSKI, Jerzy In “Em busca do teatro pobre”.

que o artista denomina ‘musculatura afetiva’ na construção da emoção e, assim sendo, o ator é capaz de diagnosticar qual tipo de respiração pode ativar tal sensação que o conduz a determinada emoção.

“Nós localizamos essa respiração, nós a dividimos em estados de contração e descontração combinados (...) nesse mesmo tempo prolongado emitimos uma expiração pesada; enquanto isso, os músculos de todo corpo, vibrando por regiões de músculos, não pararam de trabalhar. O importante é tomar consciência dessas localizações do pensamento afetivo (...) os mesmos pontos sobre os quais incide o esforço físico são aqueles sobre os quais incide a emanção do pensamento afetivo. Os mesmos que servem de trampolim para a emanção de um sentimento (...) Tomar Consciência da obsessão física, dos músculos tocados pela afetividade, equivale, como no jogo das respirações, a desencadear essa afetividade potencial (...) E assim qualquer ator (...) pode através desse conhecimento físico, aumentar a densidade interior e o volume de seu “sentimento...”³⁸

O termo ‘musculatura afetiva’ empregado por Artaud está diretamente relacionado à memória corporal do ator. Esta memória é muito importante na preparação do ator para o cinema, pois, a memória corporal pode ser aplicada pelo ator no momento das filmagens em favor da fragmentação e da repetição, necessárias para a produção da cena. Discorreremos sobre este assunto ainda neste capítulo.

Diante deste pressuposto da organicidade como a mola propulsora da criação naturalista da ação, do gesto e da emoção cinematográficos, a *ação física* alcança um estado de importância plena na preparação do ator, despertando e disponibilizando este ator por completo para a representação. Independente do tamanho do plano construído através do olhar da câmera, o ator envolve todo o seu corpo mesmo que este esteja sendo visto somente em partes. Este é um ator pleno. Nas ações e emoções da personagem podemos ver o ser orgânico, seja através do olhar, do detalhe das mãos, dos pés, num *close-up* ou num plano geral, o ator está ali pronto a ser fotografado pela olhar da câmera.

A prontidão do ator em ser fotografado pela câmera envolve a sua relação com a câmera, em saber aproveitar o que este olhar aproximado oferece em contribuição a seu próprio trabalho, assim como, a relação entre o ator e a direção. A organicidade do ator envolve diretamente a espontaneidade em lidar com as marcações precisas exigidas pela linguagem cinematográfica e delimitadas pelo diretor. Assim, já não falamos mais em marcações, mas em indicações incorporadas à ação diante da organicidade do ator. Todo este quadro contribui então, para que o ator alcance uma plenitude cênica. Esta plenitude é expressada em seus olhos e está pronta para em qualquer momento ser comungada com o público através de um *superclose*. Como disse Bela Balázs, o olhar é a janela da alma do ator, através dele podemos enxergar com os olhos da personagem. E é através deste olhar genuíno que o espectador desconstrói a figura do ator mergulhando na personagem, pois este olhar sincero, expressivo e objetivo, contém a emoção e até mesmo a ação da personagem que conduz o espectador a adentrar neste palco ilusório chamado cinema, abandonando seu olhar externo para enxergar através do olhar do ator/personagem.

Essas colocações acerca das *ações físicas*, exploradas ainda hoje por grande parte dos pensadores teatrais, são empregadas neste estudo com a finalidade de fundamentar o trabalho do ator para o cinema, buscando possibilidades de romper com o automatismo cotidiano e propondo que esta organicidade que se busca desde o início do século XX seja aliada à naturalismo da cena, conduzindo o trabalho do ator à tríade ação, emoção e diálogo aos níveis de representação do signo: indicial, icônico e simbólico, como será proposto a seguir.

³⁸ ARTAUD, Antonin. “O Teatro e seu Duplo”. Págs157/158/160

2.3 A representação naturalista e sua relação sógnica com o objeto representado

Como vimos no capítulo anterior, a cena cinematográfica estabelece uma relação indicial como o objeto representado, mantendo uma relação direta com a realidade e tendo, portanto, como base estética o realismo-naturalismo. Contudo, diante desta relação indicial estabelecida pela cena e do ator como signo do Homem real, faz-se necessária uma averiguação dos princípios que fundamentam o naturalismo empregado ao trabalho do ator em complementaridade à estética cinematográfica.

Neste *locus* da representação naturalista, a tríade ação, emoção³⁹ e diálogo, que compõem o trabalho do ator, opera em função da relação indicial estabelecida pela cena com o seu objeto e, se associada aos níveis de representação do signo apresentados pelo semiótico americano Charles Sanders Peirce em sua Teoria Geral do Signo, teremos, então, as sensações do ator aplicadas ao sentimento da personagem associadas ao nível icônico de representação, o corpo/ação ao nível indicial e o diálogo ao nível simbólico. Para Peirce o nível icônico está relacionado às sensações, ou seja, a qualidade do signo assemelha-se à do objeto e provoca sensações análogas na mente do interpretante/espectador; O nível indicial, por sua vez, possui uma relação de referência com o objeto representado e, assim o interpretante/espectador alia o signo ao objeto; já o simbólico opera em uma relação convencional, preestabelecida entre signo e objeto.

No trabalho do ator estes três níveis de representação do signo operam juntos na construção da personagem e na busca pelo naturalismo inerente à linguagem cinematográfica, tendo como princípio fundamental para a representação cinematográfica.

³⁹ Ao falarmos em emoção estamos associando emoção e sentimento. Esta associação e seu emprego no trabalho do ator será explorado no item denominado: O corpo como elemento de representação icônica do sentimento.

Retomando a idéia de que a essência do trabalho do ator independe da mídia para a qual ele atua, mas sim de que o meio interfere diretamente na forma, na disposição sobre o palco, na relação ator-espectador, ator-cena, encontramos como eixo de construção do trabalho do ator para a cena cinematográfica a organicidade caminhando par e passo na criação da representação naturalista-realista.

Segundo Stanislavski⁴⁰ a realidade vincula-se à criação de uma verdade essencial originada na individualidade do ator através de sua imaginação e estruturação de lógicas de pensamento, de sua capacidade corporal de geri-los plasticamente para além do automatismo cotidiano, dado o contexto ficcional em que se insere o trabalho, tendo todos estes aspectos intrínseca relação com a natureza orgânica do ator.

Seguindo esta lógica de pensamento, a individualidade do ator e a sua capacidade de aliar a essência orgânica do ser à criação de sua arte, rompe com a lógica cotidiana do pensamento e da ação, em proposição a uma nova condução tanto do pensar quanto do fazer, ultrapassando os limites do imitar ou reproduzir em busca de uma verdade essencial que será doada à personagem.

E assim, neste palco que representa o real, propondo uma confusão entre real e ficcional, filmando em ruas, casas, bares, enfim, locais nos quais a figuração é composta pelo próprio movimento cotidiano das pessoas que por ali passam, exige-se do ator algo que vai além da ação naturalista, mas sim a organicidade e a espontaneidade em lidar com as ações e com os imprevistos da vida, do dia-a-dia, sem perder o objetivo do seu trabalho e de sua personagem.

⁴⁰ STANISLAVSKI, Constantin In FORNO, Adriana Dal. A Organicidade do Ator. Pág 56.

Se ao falarmos em cinema, falamos em uma estética naturalista, nos referimos, portanto, a dois momentos que atuam juntamente na construção do trabalho do ator. O primeiro ao ser orgânico do ator empregado na construção da representação naturalista, já o segundo refere-se à organicidade gerando a espontaneidade em lidar com situações cotidianas e com a mediação do corpo através do olhar próximo da câmera. Entretanto, o ator é capaz de responder e interagir a estas situações do cotidiano e ao olhar aproximado da câmera com mais tonicidade ao lançar-se da organicidade como base de desenvolvimento de seu trabalho.

Essa organicidade pode ser provocada de várias maneiras na preparação do ator para o cinema. Para o preparador de elenco Sérgio Penna, o fundamental é que o ator esteja consciente da dramaturgia, da entrega necessária que ele, o ator, terá de fazer para viver as emoções da personagem e, então, a partir do momento que tenha consciência da dramaturgia e da plenitude de sua personagem, consiga romper com a preocupação estabelecida pelo olhar da câmera e faça disto um artifício para a sua ação, ou seja, incorpore à cena e à ação o olhar aproximado, buscando neste mecanismo o estímulo ao naturalismo.

“O ator não pode estar preocupado com o que está fora, o ator não está preocupado pra fora, ele deve estar preocupado com as emoções a serem vividas, porém, sempre estar de prontidão para responder a estímulos cotidianos inesperados”⁴¹.

Para lidar, seja na relação com o inesperado ou na disposição/doação do ator, existem alguns caminhos que podem ser percorridos, e um deles, é a ativação corpórea em busca das sensações que darão vida as emoções da personagem.

⁴¹ Sérgio Penna em entrevista realizada em 13/10/2004

Durante esta pesquisa buscamos sempre partir do emprego do corpo na ativação das sensações e na apropriação textual, entendendo que a relação de apropriação/criação textual é fundamental para uma representação naturalista, pois como explorado pela professora Stella Adler, a cena realista exige do ator uma representação em busca da verdade, mesmo que seja a mais simples e, isso se dá porque o realismo utiliza uma linguagem comum, contendo idéias que se dispõem em camadas e em profundidade, como explica a professora:

*“... Não é o que está na superfície. Nem o que você ouve. É o que vai treinar a si mesmo para ouvir, à medida que entendermos como a linguagem cria personagens e idéias”.*⁴²

Costurando então estas idéias, podemos afirmar que somente através desta descoberta profunda da personagem é que o ator se apropria do texto, podendo trocar palavras, propor pausas, entonações, atribuindo significado e densidade aos diálogos escritos no roteiro.

Devemos aqui ressaltar que esta apropriação não advém de decorar o texto, mas sim do desenvolvimento de um trabalho de preparação e da intuição do ator em propor, acreditar e experimentar.

Além da apropriação do texto, visamos num processo de preparação do ator romper com a lógica das ações e das emoções, em busca da verdade e da sinceridade que se pode imprimir na construção das ações e das cenas. E assim sendo, a representação para o cinema está relacionada ao emprego do naturalismo e não da utilização do corpo cotidiano.

⁴² ADLER, Stella. “Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov”. Pág.35

2.3.1 O corpo como elemento de representação icônica⁴³ do sentimento.

Ao propormos a *ação física* aliada à respiração como princípios a serem empregados à preparação do ator em busca da organicidade e da representação naturalista apontamos a respiração como elemento de ativação das sensações que conduz o ator à criação dos sentimentos e emoções da personagem em cena.

Antes de adentrarmos o campo da semiótica para explicitar sobre a utilização do corpo no nível icônico de representação, faz-se necessário esclarecermos o que estamos denominando por sentimento, sensação e emoção na construção do trabalho do ator, buscando uma definição instituída. Segundo o dicionário Aurélio⁴⁴, o sentimento é o ato ou efeito de sentir, estando relacionado à sensibilidade, à disposição afetiva em relação às coisas, sejam estas de ordem moral ou intelectual. Já a sensação é função ou ação dos sentidos, um processo nervoso que se inicia num órgão receptor quando este reage especificamente a um estímulo externo ou interno. Enquanto que a emoção é uma perturbação súbita ou uma agitação passageira, causada por alguma ação ou sentimento estimulante como a surpresa, o medo, a alegria, etc.

Retomando os princípios da *ação física* e da respiração como ativadores das sensações do ator que serão empregadas na construção da ação e do sentimento da personagem, podemos dizer que o ator parte destas sensações despertadas em seu corpo dando vida a sentimentos e emoções da personagem, que por sua vez serão aplicadas na

⁴³ Segundo Lúcia Santaella o ícone estabelece uma relação de qualidade com o objeto representado, sendo responsável por todas as criações na ciência, na arte e na experiência cotidiana. Os ícones nada podem representar além de formas e sentimentos, pois suas principais características são o acaso, a espontaneidade, a imediaticidade, a potencialidade, a presentidade e a incerteza. (Lúcia Santaella em *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonoro visual verbal*. São Paulo: ed. Iluminuras, 2001.)

⁴⁴ FERRREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. “Dicionário Aurélio”.

construção das personagens e das ações. Estas emoções e sentimentos da personagem aliadas à ação ao serem projetadas diante de um público passam a estabelecer com este público uma relação de ação e reação, nas quais o sentimento da personagem é a ação, que provoca estímulos que conduzirão o espectador à emoção.

Sendo assim, ao relacionarmos o corpo como representação icônica do sentimento, nos referimos primeiramente à qualidade do signo aplicada à sua relação com o objeto, ou seja, o ator ao ativar através de seu corpo as sensações que o levarão aos sentimentos da personagem em cena, está conduzindo seu trabalho ao nível icônico de representação, não codificando o sentimento, mas sim, despertando-o e aplicando-o genuinamente em cena.

Esta comunhão entre o ator e sua personagem, gerando o signo icônico, estabelece com o espectador uma relação em primeiridade⁴⁵. Seguindo os princípios semióticos de Peirce, a primeiridade é o nível das sensações, o nível de interpretação no qual o interpretante é envolvido pela sensação que o signo estabelece com o objeto sendo tomado por esta sensação, sem decodificá-la, e sendo conduzido, portanto, à emoção.

Eis então, que quanto mais genuíno for o sentimento da personagem maior será a iconicidade da cena e, para atingir tal plenitude lançamos mão, mais uma vez, da organicidade em comunhão com o naturalismo-realismo da cena cinematográfica, aliada aos princípios da respiração e da *ação física*.

Esta disponibilização do corpo em favor das sensações, além de conduzir o ator à representação icônica do sentimento, provoca estímulos rítmicos que são aplicados à construção das ações e dos gestos da personagem e, portanto, da própria cena.

Segundo Artaud:

⁴⁵ Sobre os níveis de interpretação e representação do signo consultar Charles Sanders Peirce. “Semiótica”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

“ Não há dúvida de que a respiração acompanha o esforço, a produção mecânica da respiração provocará o nascimento, no organismo que trabalha, de uma qualidade correspondente de esforço. O esforço terá a cor e o ritmo do esforço a ser produzido(...), pois, a respiração reacende a vida, atíça-a em sua substância.”⁴⁶

Porém, se na vida é o ritmo interno que determina a respiração, no trabalho do ator, a respiração é que estimula o ritmo interno que será exteriorizado através da ação e do gesto. Para Luís Otávio Burnier⁴⁷ ‘o ritmo é, sobretudo, a pulsação do tempo da ação e de seu movimento’ e, portanto, está intrinsecamente ligado ao tempo dos sentimentos e das emoções.

Apontar a respiração como princípio fundamental para o desenvolvimento do sentimento, da ação e do gesto cinematográficos nos faz retomar a relação de proximidade estabelecida entre o olhar da câmera e a ação do ator. Pois, neste palco de gestos contidos e ações precisas, no qual o sentimento mais ínfimo da personagem é capaz de transpor a tela, exige-se do ator uma afinação entre o gesto, a ação e o sentimento. Esta afinação tem como base a organicidade.

Diante desta proposta da respiração aliada à *ação física*, provocando reações internas no corpo do ator, que o levará a despertar as sensações e os estímulos rítmicos contribuindo para a construção da representação icônica do sentimento e indicial da ação, buscamos durante os laboratórios propor diversos tipos de exercícios que seguissem este propósito, podendo observar as etapas de desenvolvimento e busca das sensações e do ritmo e da aplicabilidade destes princípios em cena.

⁴⁶ ARTAUD, Antonin. “O Teatro e seu Duplo”. pg. 155.

⁴⁷ BURNIER, Luís Otávio. “A Arte de Ator: da técnica à representação”. Pg. 45

Nesta etapa trabalhamos cada ator, individualmente, respeitando o limite e buscando novas possibilidades de alcançarmos o resultado desejado.

Para a atriz Denise Cecchi⁴⁸, que participou das duas fases do laboratório com os atores, o olhar aproximado da câmera ressalta detalhes do trabalho do ator, e isso exige do ator uma coordenação mais fina do gestual, num olhar, num movimento com as mãos, com a cabeça, ou até mesmo nas sobrancelhas. À medida que as ações tornam-se mais sutis, a impressão de realidade torna-se mais verdadeira. E assim a economia de gestos e a consciência corporal tornam-se muito importantes para que os detalhes possam dizer sobre a personagem e a história.

O cinema traz consigo, diante de sua linguagem, detalhes que ressaltam as expressões faciais e os sentimentos aplicados a ela, o ritmo das ações, a leveza e precisão gestual, sendo muito fácil de o espectador verificar se o conjunto, ação, sentimento e gesto são orgânicos ou não passam de simples marcações pontuadas pelo diretor.

Béla Balázs⁴⁹, diz em seu texto intitulado “*A Face do Homem*”, que quando vemos a face das coisas, fazemos o que os antigos fizeram quando criaram os deuses a partir da imagem do homem e neles imprimiram uma alma humana. Para o teórico, a expressão facial é a manifestação mais subjetiva do homem, ela é completa e compreensível em si mesma.

2.3.2 O corpo como elemento de criação da representação indicial da ação

Segundo Lúcia Santaella⁵⁰ o índice estabelece uma relação direta com o objeto representado, exercendo uma influência compulsiva no interpretante forçando-o a atentar

⁴⁸ Depoimento extraído do relatório de sala da atriz realizado em 15/05/03

⁴⁹ BALÁZS, Béla In XAVIER, Ismail. “A experiência do Cinema”. Pág.92/93

⁵⁰ Lúcia Santaella In “Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonoro visual verbal”.

para o objeto, pois o índice forçosamente se introduz na mente do interpretante, independente de ser interpretado ou não como signo, sendo a principal característica do signo indicial, a singularidade do objeto.

Diante desta relação do signo indicial com o objeto representado, podemos dizer que as ações da personagem compõem a indicialidade da imagem cinematográfica. Ao romper com o emprego do corpo em seu estado cotidiano em busca da potencialização deste corpo e da organicidade como elemento estimulante da ação, dispondo da *ação física* como princípio fundamental para ativar esta organicidade, o ator cria ações que ao serem colocadas em cena serão interpretadas e relacionadas pelo espectador às ações cotidianas do Homem. Reafirmando assim, a necessidade da espontaneidade e da potencialização da ação em função da representação indicial do signo.

Segundo Grotowski⁵¹, o que tem importância no trabalho do ator é a operação de um trabalho interno intenso, pois a cena só terá significado se o homem puder experimentar o que é real e, para isso o ator precisa ter se libertado de todas as fugas e fingimentos do cotidiano, descobrindo-se e desvelando-se em cena. O diretor ainda diz que, o “método” para se aprender isso é o ator aprender por ele mesmo suas limitações e bloqueios e a maneira de superá-los. Mas, este processo deve partir de estímulos corporais e não de uma busca racional, pois, o meramente racional pode nos levar ao óbvio, ao que já conhecemos.

As propostas de Grotowski para a cena teatral aplicam-se plenamente à preparação do ator para o cinema, pois no cinema as ações se dão no nível de representação indicial e, portanto, são recebidas pelo espectador através da percepção e decodificadas de acordo com esta percepção. Assim, o ator ao desenvolver as ações da personagem guia-se dentro

⁵¹ GROTOWSKI, Jerzy. “Em Busca do teatro Pobre”.

de suas descobertas e de seus estímulos interiores rompendo com a obviedade da ação em respeito à singularidade do objeto representado.

Seguindo os pressupostos da Teoria Peirceana a representação indicial estabelece com o espectador uma interpretação em secundidade, ou seja, no nível da percepção, estabelecendo uma relação de referência com o objeto representado. Segundo Lúcia Santaella, a relação do espectador com o signo se dá no nível da secundidade porque o olhar do espectador é guiado pelo signo indicial para o objeto da atenção e o que ele vê é uma referência de algo material.

A materialidade da ação no cinema é também composta por sua relação com o espaço físico real e pelo olhar fragmentado e justaposto da câmera cinematográfica, como podemos observar na cena do hospital psiquiátrico do filme “Bicho de sete cabeças” com direção de Laís Bodansky.

Nesta cena, Neto (personagem de Rodrigo Santoro), ao sair para o pátio interno do hospital onde havia sido internado se depara com os internos do hospital. De um ponto de vista subjetivo a câmera mostra ao espectador que aquele lugar é um hospital psiquiátrico e não uma casa de recuperação de drogados. Por que esta referência ao hospital psiquiátrico e não a uma clínica de recuperação? Será que podemos discernir entre uma e outra apenas pelas instalações físicas?

Não. O espectador estabelece esta associação entre o local mostrado e uma clínica psiquiátrica, materializando as ações das personagens que compõem este espaço.

Todos os internos do hospital psiquiátrico são atores e passaram durante um mês por um processo de preparação com o preparador de atores Sérgio Penna, buscando

desconstruir a imagem pré-estabelecida sobre doentes psiquiátricos em busca da singularidade do “ser” um doente mental⁵².

Diante deste exemplo podemos solidificar a importância da desconstrução, ou melhor, do esvaziamento dos signos sociais/culturais em favor da construção de um signo indicial. Neste caso, especificamente, partindo do trabalho corpóreo do ator aplicado à criação da representação para o cinema.

2.3.3 O diálogo e a representação simbólica

Chegamos ao nível simbólico de representação, e no dizer de Peirce, o símbolo estabelece uma relação convencional com o objeto representado, isto é, o símbolo é regido por uma lei pré-estabelecida, como por exemplo, a língua portuguesa.

Lúcia Santaella em seus estudos sobre as matrizes da Linguagem e do pensamento diz que, a linguagem verbal encontra-se no nível simbólico de representação, pois o símbolo é um signo convencional que depende de um hábito nato ou adquirido e, assim, a linguagem verbal traz consigo a arbitrariedade e a convencionalidade em relação ao objeto.

Podemos, então, relacionar as falas da personagem ao nível simbólico, pois em cada diálogo há uma premissa que segue até a conclusão, estabelecendo com o espectador uma relação através de códigos claros. A este nível de interpretação denominamos terceiridade.

Para os semioticistas a terceiridade é o nível da decodificação. Através de códigos convencionais o público identifica rapidamente o objetivo da personagem, da ação e até mesmo da cena. Entretanto, para alcançar esta tríade da representação o ator envolve

⁵² Abordaremos no terceiro capítulo desta dissertação o processo de preparação do elenco de Bicho de Sete cabeças.

seu corpo em plenitude, pois em cena, sentimento, ação e diálogo encontram-se interligados na construção do todo.

Ao falarmos em diálogo, associamos diretamente o texto do ator à dramaturgia, e esta como já vimos acima, auxilia o ator no desenvolvimento de sua personagem, trazendo consigo pistas sobre o comportamento, as atitudes, os sentimentos, enfim, sobre a vida desta personagem que sairá do papel e será dotada de corpo, voz e sentimentos para viver situações de uma vida fictícia.

No trecho extraído do roteiro do filme “Cidade de Deus” escrito por Bráulio Mantovani, apresentado a seguir, podemos observar a construção de um roteiro cinematográfico, como os diálogos são construídos partindo de um referencial cotidiano, utilizando gírias, palavras erradas, expressões, e ao mesmo tempo indicando o máximo de informações sobre a locação, sobre as ações da personagem, apontando assim pistas sobre o universo desta personagem.

Este referencial que o roteiro nos oferece, além de ser utilizado pelo ator na construção de sua personagem, é utilizado por toda a equipe, que a partir de análises técnicas, desenvolvem os cenários, as locações, os figurinos, a maquiagem e mesmo a direção de cena e do filme num todo.

Podemos então a partir deste trecho do roteiro de “Cidade de Deus” observar como estas indicações do roteiro cinematográfico se materializam em cena⁵³.

72. INT. BOCA-DE-FUMO DOS APÊS. DIA

Retomamos a cena que deu origem ao flash-back.

⁵³ Para facilitar a visualização desta cena, tanto o trecho do roteiro quanto às imagens do filme estão disponíveis no CD-ROM que segue anexo à dissertação no ícone Fátima Toledo pág.2

Zé Pequeno ameaça neguinho

ZÉ PEQUENO

Dadinho o caralho! Meu nome agora é Zé Pequeno,
tá entendo?

TUBA

O nome dele é Zé Pequeno, tá entendo?

Pequeno saca a arma e aponta contra a cabeça de Neguinho.

Bené intervém.

BENÉ

Não tem que passar o cara Pequeno.

Ele já viu que tu é que manda agora.

NEGUINHO

É isso cumpádi! Quem manda na boca é tu mermo!

Eu vou sair saindo.

Zé Pequeno dá um tiro no pé de neguinho.

ZÉ PEQUENO

Tu vai ficar vivo. Mas tu vai ficar vivo aqui mermo. Tu vai trabalhar pra nós!

Se tu voltar para boca do cenoura, tu morre, tá ligado?

Neguinho, sofrendo com a dor, concorda apenas com um movimento de cabeça.

Buscapé que assiste a tudo calado, vê sobre a mesa um revólver. Zé pequeno está de costas pra ele. Buscapé percebe a oportunidade.

BUSCAPÉ (V.O)

O certo seria eu aproveitar aquela chance para vingar a morte de meu irmão. Tem gente que pensa que pra quem nasce na favela é fácil pegar um berro e sair atirando.

Em vez de pegar a arma Buscapé começa a sair sorrateiramente em direção à porta.

BUSCAPÉ (V.O. CONT)

Putá pensamento idiota....

Zé Pequeno se vira e aponta a arma para Buscapé.

ZÉ PEQUENO

Tu ta pensando que vai aonde?

Bené segura o braço de Pequeno.

BENÉ

O cara é do conceito. É o Buscapé.

Pequeno dá a risada sinistra.

ZÉ PEQUENO

Tu que era irmão do Marreco, né.

Buscapé só assente com a cabeça, temendo pelo pior.

ZÉ PEQUENO

Sai saindo.E diz pra todo mundo que a boca dos apê é do Zé Pequeno.E que já tamo vendendo pó.

Explorando, neste caso, o universo da favela carioca, utilizando-se de gírias que não pertencem ao repertório de qualquer pessoa, o texto representado, ou seja, aliado à ação e ao sentimento da personagem, compondo a tríade ação-emoção-diálogo, passa a comunicar com qualquer pessoa que entenda os códigos verbais da língua portuguesa. Pois, o diálogo, ou melhor, a fala no cinema estabelece uma relação com o público no nível simbólico, sendo já codificado por convenção e chegando ao público no nível da terceiridade, ou seja, da decodificação.

Esta proximidade com o real, com o cotidiano, é que nos leva a trabalhar a construção do diálogo através de uma apropriação textual, buscando nesta apropriação a naturalidade da construção e da comunicação verbal aliada à forma.

2.4 Fragmentação versus memorial corporal

A fragmentação é um dos principais princípios empregados à linguagem cinematográfica e também o fator que mais distancia o cinema do teatro. Ao nos reportamos à fragmentação versus a memória corporal do ator, pretendemos utilizar a

memória corporal, explorada também na construção da cena teatral, para auxiliar o ator no desenvolvimento de seu trabalho para o cinema.

Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, ao justapor dois ou mais planos diferenciados para a construção de uma mesma cena, buscamos no trabalho do ator uma continuidade da ação e do gesto, implicando num trabalho de ordem físico e energético.

Luís Otávio Burnier no texto intitulado “*O comportamento restaurado*”, estabelece uma comparação entre o trabalho do ator e a montagem cinematográfica, dizendo que:

*“Os caminhos para a composição de uma obra cênica a partir de estruturas técnicas codificadas e sistematizadas da arte de ator são muito específicos. O fato de se ter um conjunto considerável de ações delineadas e memorizadas permite a mistura, o corte, enfim, um trabalho de verdadeira composição (...) uma ação codificada se comporta como um fragmento cinematográfico...”*⁵⁴

Ao buscarmos na ação física o alimento necessário para a construção da ação, do gesto e do sentimento cinematográfico, partindo primeiramente de uma ativação corpórea e depois de partituras corporais, visamos despertar, como chamada por Stanislavski, a “memória muscular” do ator em favor da continuidade da ação e do gesto diante da fragmentação cinematográfica.

Ao propormos, então, como elemento de criação as partituras corporais, aliadas à respiração, buscamos despertar a memória corporal do ator sem perder o fluxo de vida, ou seja, a organicidade.

A busca por esta memória corporal, como podemos observar no texto de Burnier, não se aplica somente à representação para o cinema, mas sim ao trabalho do ator num todo, independente da mídia para a qual ele atue.

⁵⁴ BURNIER, Luis Otávio. “A Arte do ator: da técnica à representação”. Págs.171/172

Entretanto, se a investigação sobre a memória corporal como princípio do trabalho do ator iniciou-se no teatro, ela se faz recorrente ao trabalho do ator no cinema, sendo de fundamental importância para o momento das filmagens. Pois, para a realização da filmagem e da montagem, o diretor de cinema segue uma decupagem técnica do roteiro, com a análise das cenas a serem filmadas e junto a esta decupagem, alguns diretores e atores optam por elaborar um roteiro individual das ações da personagem durante o filme, para auxiliá-los na construção das ações e dos gestos de cada cena.

Contudo, este mapeamento das cenas orienta tanto a direção quanto os próprios atores na localização desta cena no todo do filme, mas não aponta exatamente a tríade ação, emoção e diálogo, ou seja, não aponta a densidade dramática da cena, o ritmo da ação, os estímulos e as sensações que o ator desenvolveu para determinada cena, e é neste *locus* que recorreremos à memória corporal do ator.

Sérgio Penna e Laís Bodansky, durante o processo de preparação de Rodrigo para o filme *Bicho de sete cabeças*, traçaram junto com o ator, um gráfico das emoções da personagem Neto. Neste gráfico Rodrigo Santoro desenhou na forma de um eletrocardiograma todas situações pelas quais a personagem passava no decorrer do filme e qual o nível de emoção desta personagem em determinada cena⁵⁵.

Assim como Penna e Bodansky, atores e diretores percorrem cada qual um caminho pessoal para driblar a dificuldade de se trabalhar com a fragmentação e preservar a unicidade da ação, do gesto e do sentimento da personagem.

Como podemos observar as especificações técnicas do meio exigem adaptações do ator, mas, não limitações de sua arte.

⁵⁵ Tivemos acesso a este gráfico durante o workshop de preparação de atores realizado por Sérgio Penna em São Paulo em março de 2004.

Ao lançarmos mão de princípios fundamentados na teoria teatral em favor da cena cinematográfica, buscamos apenas apontar a solidificação do trabalho do ator na composição de cada fotograma cinematográfico, pois cinema nada mais é que imagem em movimento, mas, para que nossos olhos possam captar a ilusão do movimento faz-se necessária à utilização da continuidade e da justaposição destes fragmentos.

Capítulo 3 - Um olhar sobre a preparação de atores para o cinema brasileiro contemporâneo

“Tudo que deve ser procurado para viver uma situação em cena, encontra-se dentro do próprio ator e, por meio da ação, manifesta-se em diferentes qualidades de movimentos corporais e vocais”

Fátima Toledo

“A construção da personagem dá-se dentro e a partir do próprio ator, no plano real e simbólico: no abdômen, na transpiração, na mente...”

Sérgio Penna

Neste capítulo pretendemos lançar um olhar acerca do processo de preparação de atores para o cinema brasileiro contemporâneo com o intuito de abordar como os princípios pesquisados neste estudo estão sendo aplicados na prática.

O cinema nacional vem apresentando em sua ficha técnica cada vez mais o profissional intitulado, preparador de elenco. A presença deste profissional no quadro de produção está diretamente relacionada às exigências da cena cinematográfica contemporânea⁵⁶ e a ruptura⁵⁷ de paradigmas pertencentes à cinematografia clássica.

Ao analisarmos esta ruptura paradigmática, tendo como eixo o trabalho do ator, podemos observar que na cena contemporânea o ator deixa de ser o instrumento de interpretação de uma personagem, construída e delineada por um roteirista e por um diretor,

⁵⁶ Segundo Renato Cohen a cena contemporânea *‘incorpora a não-sequencialidade, a escritura disjuntiva, a emissão icônica, numa cena de simultaneidades, sincronias, superposições, amplificadora das relações de sentido, dos diálogos autor-receptor, fenômeno e obra. (ver Renato Cohen, Work in Progress na cena contemporânea, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1998).*

Sobre as tendências da cena contemporânea podemos citar também a construção rizomática citada por Deleuze e Guattari em “Mil Platôs”, a continuidade e descontinuidade, a fractalidade impressa na tela do cinema citado por Arlindo Machado em “Pré-cinemas e Pós cinemas”, a complexidade e a multiplicidade apresentada por Ítalo Calvino em “seis propostas para o próximo Milênio” que embora seja um estudo voltado para a literatura também pode ser aplicado à cena cinematográfica.

para contribuir na construção da *mise-en-scène* cinematográfica, ou seja, o ator passa a estabelecer uma relação de co-autoria com a obra, propondo possibilidades dramáticas, na qual ações, tempo, ritmo, diálogos, interferem diretamente na construção e na forma da história a ser contada.

Esta estrutura contemporânea de pensamento estabelece entre o ator e a cena uma relação de apropriação, na qual o ator se apropria da cena podendo interferir diretamente em sua construção e, por outro lado, o desenvolvimento da cena tem no ator a mola propulsora de criação.

Segundo o preparador de elenco Sérgio Penna, o cinema brasileiro contemporâneo aposta no realismo, no naturalismo, em busca da verdade, da memória brasileira, tendo o ator como pilar de sustentação e construção deste cinema.

“Essa geração nova de diretores tem trabalhado ao lado dos atores, e você vê isso no resultado. Você pega o trabalho da Tata Amaral com um Céu de estrela, do Beto Brant com o Invasor, Laís Bodansky com Bicho de sete cabeças, Roberto Moreira com Contra Todos, Toni Venturi, uma série de diretores cuja marca é o trabalho absolutamente ligado com os atores (...) o ator tem contribuído para uma linguagem realista e, realmente muito próxima da verdade.”⁵⁸

Nesta proposta de criação da cena contemporânea, na qual o experimental dá vazão ao aprofundamento dramático do filme, o processo de preparação dos atores torna-se intrínseco à criação e à produção cinematográfica, buscando aliar a essência do ator à materialidade da cena.

⁵⁷ Abordaremos aqui como fator de ruptura apenas o trabalho do ator e a sua contribuição para a construção da *mise-en-scène* cinematográfica, porém, esta ruptura estende-se à linguagem cinematográfica como um todo, diante das revoluções tecnológicas que interferem diretamente na concepção da linguagem.

⁵⁸ Depoimento de Sérgio Penna sobre o trabalho do ator na cena cinematográfica contemporânea brasileira. Entrevista realizada em 13/10/2004.

Como exemplo desta co-autoria do ator com a obra cinematográfica surgindo através do processo de preparação do elenco podemos citar, entre outros filmes, “Cidade de Deus” e “Contra Todos”.

Em “Cidade de Deus” o diretor Fernando Meirelles optou, por uma questão estética, em trabalhar com “não-atores”, e buscou nas favelas do Rio de Janeiro o elenco de seu filme. Durante o processo de preparação deste elenco, Meirelles, buscava na experiência de vida destes “atores”, os diálogos, os gestos, as ações que comporiam o roteiro do filme, pois os atores não tiveram, contato nem mesmo no *set*, com o roteiro original, assim todos os diálogos foram criados pelos atores e, até mesmo, cenas que não estavam previstas no roteiro acabaram surgindo como proposta dos atores durante as filmagens.

No filme “Contra Todos” o diretor e roteirista Roberto Moreira e o preparador de atores Sérgio Penna também optaram por partir da improvisação para a construção dos diálogos e para o desenvolvimento das cenas.

Segundo o preparador, a construção das personagens foi feita literalmente na prática, cena após cena, improvisação após improvisação e os atores contavam apenas com as provocações, com referências, indicações e pistas para o desenvolvimento de suas cenas:

“Ele [O Roberto Moreira] queria que os atores dissessem o texto sem nenhum tipo de marca, sem nenhum tipo de coisa que parecesse decorada, ele queria verdade, ele queria o jeito de falar, pra isso os atores precisaram entender as personagens (...) todos os diálogos, tudo é improvisado, mas o improviso vem do jazz, só improvisa quem sabe muito, só improvisa quem tem plena capacidade de inventar alguma coisa, um jeito de falar coerente com uma lógica da personagem, com a lógica daquela história, daquele lugar, daquele tempo, de onde se passa tudo...”⁵⁹

Tendência da contemporaneidade, esta cena de simultaneidades, de uma linguagem múltipla, do isso mais aquilo e não do isso e aquilo, encontra-se ainda em processo de

⁵⁹ Entrevista realizada em 13/10/2004.

exploração e de construção, tanto pelos diretores e preparadores quanto pelos atores. A própria preparação do ator é um campo muito recente na história do cinema nacional e ainda pouco explorado teoricamente, não havendo registros ou pesquisas.

Buscamos, então, através deste olhar sobre o cinema contemporâneo brasileiro, apontar características do processo de preparação de elenco e da função do preparador. Para isso utilizamos como objeto de estudo o trabalho de dois conceituados preparadores brasileiros: Sérgio Penna⁶⁰ e Fátima Toledo⁶¹.

3.1 O preparador de Atores

Um dos fatores mais importantes do trabalho do preparador de elenco é sua relação com a direção do filme. Num processo de preparação, preparador e diretor, atuam juntos na lapidação das personagens e no direcionamento da criação dos atores, visando um enriquecimento da cena em favor da presença cênica do ator e de sua contribuição para o desenvolvimento da obra, cabendo ao preparador de acordo com a proposta do diretor, apontar caminhos e ferramentas para que o ator desenvolva sua personagem. Eis, portanto, que a linha limítrofe entre o trabalho do diretor e do preparador no desenvolvimento das personagens junto aos atores é tênue e, assim sendo, o primeiro passo do trabalho do

⁶⁰ Sérgio Penna preparou o elenco dos filmes: “Bicho de sete cabeças” (2001) com direção de Laís Bodansky, “Carandiru”(2003) com direção de Hector Babenco, “Acquaria” (2003) com direção de Flávia Moraes, Contra Todos(2004) com direção de Roberto Moreira, Sonhos de Peixe (filmado em 2004) do diretor russo Kirill Mikhanovsky uma produção da Cia. Unison Inc., de Nova York com a produtora paulista Tristero Filmes e se prepara para dar início em outubro de 2004 a preparação dos atores de “Antônia” com direção de Tata Amaral.

⁶¹ Fátima Toledo iniciou seu trabalho em cinema com a preparação do elenco juvenil de “Pixote - a Lei do Mais Fraco” (1979) dirigido por Hector Babenco. Hoje, já possui mais de vinte filmes em seu currículo, entre eles “Cidade de Deus”(2002) com direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund.

preparador é ter um contato muito grande com a direção e com o conceito do filme, com o roteiro, com a linguagem que vai estar sendo colocada em prática.

Segundo Sérgio Penna:

“O preparador é quase um assistente de direção na prática, ele vai discutir a dramaturgia, a personagem, ele vai discutir lógica interna de cada personagem, ele vai discutir a ação que vai acontecer, então ele vê o profundo do roteiro, da história e das personagens. O preparador questiona com o diretor sobre a dramaturgia primeiramente, depois disso, de saber o que o diretor quer, o preparador passa a fazer o trabalho com o elenco.”⁶²

Alimentado pela direção com a proposta estética do filme, com um estudo detalhado e aprofundado do roteiro e das personagens, o preparador é aquele profissional que alimentará o ator através de estímulos e propostas, conduzindo-o à criação da personagem e à adequação de seu trabalho à linguagem cinematográfica.

Assim, o trabalho do preparador também é realizado em dois momentos distintos⁶³, mas, que caminham paralelamente no processo de preparação de um elenco. O primeiro refere-se à potencialização e adequação do instrumental de trabalho, ou seja, do corpo e voz do ator ao palco cinematográfico. Já o segundo momento é composto, pela criação e construção da personagem, o que aqui denominaremos preparação criativa.

Ao falarmos em potencialização e adequação do instrumental de trabalho do ator ao cinema, citando a organicidade e o naturalismo como princípio fundamental para esta adequação frente à estética realista-naturalista que permeia a concepção da cena diante de

⁶² Entrevista realizada em 13/10/2004.

⁶³ Segundo Antônio Januzelli o trabalho do ator segue duas fases práticas distintas: A primeira circunscreve-se à preparação do seu instrumental cênico, englobando fundamentalmente corpo, voz e emoção; e a segunda refere-se ao ato criativo propriamente dito: a criação de um papel específico em uma encenação. (Antônio Januzelli em “A Aprendizagem do ator”, editora Ática, 1986, São Paulo. Pg 6)

sua indicialidade com o objeto representado, falamos em uma preparação voltada para a disponibilização corpórea, vocal e sentimental do ator aliada à precisão cênica da cena cinematográfica, com suas marcações, focos, enquadramentos, enfim, com o seu arsenal técnico. O preparador assume, portanto, ao trabalhar com atores inexperientes (em cinema), a função de adaptá-los a esta estética, conduzindo-os ao esquecimento do aparato tecnológico necessário para a construção da cena e à utilização desta tecnologia para a composição de seu trabalho, pois a partir do domínio e da cotidianização do ator com o aparato técnico, o ator deixa de ser refém desta tecnologia passando a utilizá-la como instrumental para sua atuação.

Lidar com um meio nunca experienciado requer exercícios, aprimoramento, questionamentos e, sobretudo, disponibilidade para ir além, para experimentar novas possibilidades e doar-se ao desconhecido.

Para estabelecer esta aproximação do ator com o aparato técnico que compõe o palco cinematográfico, os preparadores utilizam diferentes procedimentos, alguns optam por trabalhar com a presença da câmera durante todo o processo de preparação do elenco, outros optam por trabalhar com a presença da câmera, mas apresentando primeiramente aos atores suas possibilidades técnicas.

O preparador de atores Sérgio Penna, por exemplo, opta por manter a câmera presente desde o início do processo, pois segundo ele a presença da câmera elimina o interpretar, o ficar olhando e criando algum tipo de falsete, de coisa exterior.

“A presença da câmera o tempo todo cotidianiza, cria uma coisa interessante na relação do ator com a aquele instrumento, você trabalha com a tridimensionalidade, na verdade você trabalha com várias possibilidades de olhares e de foco que normalmente você não tem (...) no cinema a câmera pode estar de cima, de lado(...) e com a constância de trabalho vou dando a condição para o ator saber se colocar melhor diante da câmera.”

Fátima Toledo também acredita na presença constante da câmera como fator de cotidianização do ator com este olhar aproximado e com a mediação de sua imagem.

Além dessa adequação do ator à estética e à linguagem cinematográfica, o preparador exerce uma relação direta com o processo criativo do ator em busca do desenvolvimento da personagem e da obra. Partindo dessa relação direta, é que nos parece adequado que esta etapa do trabalho receba uma denominação. Para tanto, a denominamos preparação criativa, e ocorre por um processo de preparação que pode ser realizado individualmente⁶⁴ ou coletivamente⁶⁵.

Para tanto, durante a preparação criativa são desenvolvidos processos diferenciados a cada filme, tendo em vista, que o trabalho do preparador de atores relaciona-se diretamente com a proposta estética da direção do filme. Entretanto, o papel do preparador no processo de criação e desenvolvimento da personagem é propor, é provocar o ator, lançando estímulos, apontando caminhos para a criação da personagem, conduzindo o ator a superar seus próprios limites em busca de uma representação verdadeira e orgânica que será o *corpus* da personagem em questão.

3.2 O processo de Preparação

Diante da premissa, do ator como co-autor da obra no cinema contemporâneo, o preparador assume, durante o período de preparação a regência desta partitura chamada de roteiro, guiando-se através de um estudo minucioso da narrativa, da delimitação das

⁶⁴ Como exemplo podemos citar a preparação da atriz Simone Spoladore, por Fátima Toledo, para o filme *Desmundo*(2001) com direção de Alain Fresnot e a preparação de Guta Stresser por Sérgio Penna, para o filme *Nina* de Heitor Dhalia (2004).

⁶⁵ Como processo coletivo podemos citar as preparações dos elencos de “*Cidade de Deus*” (2001), *Bicho de sete cabeças* (2001), “*Contra Todos*”(2004), entre outros.

personagens junto ao diretor, da condução estética do filme, da participação e imersão da personagem nos principais motes desse roteiro.

Somente depois de alimentar-se desta substância “concreta” do filme e de ter pleno conhecimento sobre a proposta estética da direção é que o preparador começa a trabalhar com os atores.

No trabalho com o elenco, a relação entre ator e preparador é uma relação de cumplicidade, de acreditar no que está sendo proposto e alimentar esta proposta com novos estímulos, pois independente da mídia para qual se vai atuar, o ator tem como elemento principal de seu trabalho a subjetividade. No processo de preparação para o cinema, a busca do preparador está em conduzir o ator a esse território pessoal e extrair de lá o substrato para sua criação, extrair às emoções que darão vida à personagem e à história.

Nessa cena intimista, de olhar aproximado, na qual a organicidade e a naturalismo do ator são princípios primordiais para a construção do trabalho do ator, faz-se então indispensável esta relação de cumplicidade e complementariedade entre o trabalho do preparador e o trabalho do ator, pois além de fornecer subsídios para o desenvolvimento da personagem, o preparador conduz o ator na ocupação dos espaços, no relacionamento com a rua, com as pessoas, com elementos cotidianos aos quais o ator estará permeável no momento da filmagem, devendo ainda estar sempre atento para responder com prontidão, na relação com as marcações precisas e com o olhar aproximado da câmera.

Dispondo de princípios a serem aplicados ao limite e às necessidades específicas de cada ator, preparando-o para ser dirigido pelo diretor em cada cena de determinado filme, o processo de trabalho do preparador conduz o ator à tônica, à linguagem e à estética do filme.

Analisando os processos de preparação empregados por Sérgio Penna e Fátima Toledo, podemos observar que tanto Penna quanto Toledo, percorrem o caminho da ação física aliada à respiração na condução de seus atores à subjetividade, propondo que o ator se aproprie de seu texto, de sua personagem, transformando-a, singularizando-a, utilizando seu próprio repertório como matéria-prima dessa apropriação.

Sérgio Penna propõe em seu trabalho o conceito de ator-autor, ou seja, um ator capaz de dialogar conceitualmente sobre o filme nos seus mais variados setores, um ator que contribui para o desenvolvimento da *mise-en-scène* cinematográfica, interferindo em seus diálogos, propondo ações e tempos dramáticos à direção, pesquisando em seu universo pessoal as matrizes de criação da personagem. Segundo o preparador o “ator-autor” é um ator absolutamente consciente do que está fazendo, de onde ele está entrando e de tudo o que está ao seu redor. É o que nos traz Penna em seu depoimento:

“...É como se ele fosse lá no fundo para reescrever, ou para se colocar na pele da personagem de uma maneira que não é simplesmente alguém de fora, ou seja, é alguém de dentro que resolve contar realmente aquela história e viver realmente aquelas emoções. Este sentido autoral, este sentido de você escrever o texto junto com o roteirista, você quase dirigir o filme junto com o diretor, você está tão por dentro da história, de tudo, que você começa a sugerir detalhes do figurino, nem que não fique, mas você se apodera de tal maneira, conhece tão a fundo a sua personagem que consegue discutir com o roteirista, com o diretor, com o diretor de fotografia, com o diretor de arte”⁶⁶

O processo de trabalho de Sérgio Penna parte do estudo e da elaboração do perfil de cada personagem⁶⁷. Com este perfil traçado, o preparador conduz o ator por uma investigação pessoal, singular em busca de sua personagem, revelando que:

“A construção da personagem dá-se dentro e a partir do próprio ator, no plano real e simbólico: no abdômen, na transpiração, na mente. O conjunto de aspectos da personalidade e da história de cada personagem é

⁶⁶ Entrevista realizada com Sérgio Penna em 13/10/2004

⁶⁷ Este perfil da personagem é desenvolvido junto ao diretor do filme.

*trazido para a vivência do ator. O ator vai absorver esses dados, relacioná-los com a sua experiência pessoal e devolvê-los na interpretação”*⁶⁸

Ainda segundo o preparador, a criação de motes poéticos, musicais, rítmicos, que são aplicados por um trabalho corporal intenso com base em estímulos opositórios como, força/sutileza, velocidade/pausa, técnica/intuição, aliando o movimento à respiração revelando assim as sensações do ator que serão empregadas na construção da personagem, como explicita a seguir:

*“Eu descobri que a ação física, este binômio movimento e respiração consegue trazer a tona algumas emoções que as vezes os atores nem sabem que tem ou que poderiam se disponibilizar para viver aquelas emoções(...)nesta relação do corpo com a respiração você provoca situações internas muito interessantes...”*⁶⁹

Fátima Toledo também busca na essência do ator a matéria-prima para a criação da personagem, pois, segundo a preparadora tudo o que deve ser procurado pelo ator para viver uma situação em cena, encontra-se dentro dele e, é pela ação física que o ator desperta estes elementos transformando-os em diferentes qualidades de movimentos corporais e vocais, apontando que:

*“Um dos caminhos tradicionais na preparação do ator (elenco) é o estudo da construção da personagem. Mas nosso objetivo é trazer para o filme a verdade em ação resultando na humanização do ator e conseqüentemente do projeto. É necessário despertar a sensibilidade do ator para viver neste mundo ilusório e motivar sua imaginação para construir ações reais no universo fictício (...) o foco do treinamento é na pessoa em si, em despertar o seu desejo de estar em cena, o prazer de buscar, revelar, jogar (...) para que possamos conduzi-los da maneira mais apropriada ao conhecimento de si mesmo, do outro e do universo do filme a ser realizado.”*⁷⁰

⁶⁸ Fragmentos extraídos do site pessoal de Sérgio Penna: www.sergiopenna.com

⁶⁹ Entrevista realizada com Sérgio Penna em 13/10/2004.

⁷⁰ Depoimento extraído do site: www.studiofimatoledo.com.br

Assim, é a partir de exercícios de sensibilização, de improvisação, de respiração aliados à ação física, que a preparadora conduz seus atores à busca das sensações para encontrar a situação da personagem.

O intenso trabalho corporal que conduz o ator a romper com a lógica, como proposto por Sérgio Penna e Fátima Toledo, possui pressupostos teóricos explorados por teóricos teatrais do século XX, entre eles Stanislavski e Artaud.

Ao citarmos Stanislavski, nos referimos, sobretudo, ao “método das ações físicas”, no qual o diretor russo propõe que através de ações físicas o ator estabeleça relação com seu processo interior, despertando as sensações e emoções, como aponta a seguir:

“...O ponto das ações físicas não está nelas mesmas, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos (...) não há ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique...”⁷¹

Para Stanislavski a arte do ator é constituída de ação e movimento. Ao criarmos uma personagem através das ações físicas estamos dando a ela, uma vida física e outra espiritual, pois, assim como na vida real, nossas ações são intuídas de sensações, emoções e verdade e para que o ator possa dar vida a uma personagem faz-se necessário que ele se coloque em uma situação análoga a da personagem, acrescentando novas suposições e deixando-se envolver por sua natureza inteira: intelectual, física, emocional e espiritual, buscando, portanto, em sua experiência pessoal o substrato de criação.

Assim, ao falarmos em uma cena intimista, como a cinematográfica, que exige do ator uma representação naturalista como princípios de criação diante de sua indicialidade

com a realidade, podemos pressupor que este desnudamento do ator, sua disponibilidade e doação rompendo com a lógica e com o meramente racional é um dos caminhos para romper com a precisão e a obviedade do dia-a-dia, disponibilizando seu corpo para viver cenas cotidianas e não apenas interpretá-las, como exposto por Sérgio Penna:

“Ser orgânico é estar disponível para que possa vir através da respiração algum estímulo, pois, nunca devemos racionalizar. A lógica leva ao óbvio (...) o ator deve estar disponível para viver cenas cotidianas e não interpreta-las ou representa-las”⁷²

No cinema o olhar próximo da câmera que conduz o espectador a adentrar o espaço do filme, como disse Béla Balázs, exige do ator este mergulho no universo pessoal em busca da verdade da personagem. Aliado à ação física, um outro princípio proposto como fundamental para o desenvolvimento das situações da personagem em cena é a respiração, pois os preparadores buscam na relação entre a ação física e a respiração, despertar as sensações do ator, ou seja, ativar a memória corporal e sensorial do ator. Segundo Fátima Toledo ⁷³ ‘o sensorial é seguro, podendo ser ativado e cortado o tempo todo’ e como no cinema trabalhamos com uma cena fragmentada a ativação e o rompimento das sensações faz-se indispensável para a construção e filmagem das cenas.

Retomando as afirmações de Antonin Artaud acerca do trabalho do ator, podemos dizer que o artista trouxe à tona em meados do século XX a respiração como elemento fundamental no processo de criação do ator, segundo Artaud a respiração é a responsável

⁷¹ STANISLAVSKI. Constantin. “Manual do Ator”. Págs. 2-3

⁷² Anotações realizadas durante o workshop de preparação de atores ministrado por Sérgio Penna em março de 2004 em São Paulo.

⁷³ Depoimento de Fátima Toledo extraído do documentário produzido pela produtora O2 filmes sobre o processo de preparação dos atores para o filme Cidade de Deus.

pelo resgate e pela manutenção da vida colocada em cena, funcionando também como o conector entre a ação física e os processos internos do ator.

“O que a respiração voluntária provoca é uma reparição espontânea da vida (...) A respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento.”⁷⁴

Seguindo por estes pressupostos acerca da arte do ator, pela intuição e pelo estudo minucioso do roteiro, os preparadores traçam seus objetivos a cada filme e descobrem possibilidades de conduzir o ator ao encontro da tônica do filme, respeitando sempre o limite do ator para que o processo individual de cada ator seja preservado.

Sérgio Penna⁷⁵ durante a preparação do elenco do filme “Bicho de sete cabeças” propôs a seus atores que eles fizessem um mergulho para descobrir a lógica, os rituais expressivos, vocabulário e sintaxe originais do universo do manicômio, buscando na experiência pessoal de cada ator ecos e reverberações de solidões expostas, desejos fugazes, melancolias profundas, numa identificação densa e verdadeira. Buscando no trabalho corporal aliado à respiração, as sutilezas de movimentos, de gestos, olhares, silêncios, lamentos, dá-se vida a cada personagem.

“...O trabalho em torno da questão dos pacientes psiquiátricos, da loucura que era o tema central, nós não podíamos em nenhum momento trabalhar com caricatura, eu tinha realmente que fazer um trabalho de muito mergulho e este trabalho foi um trabalho em busca da solidão, do tempo diferente, de uma maneira diferente de se relacionar com o mundo, com as coisas, com as emoções, ou seja, foi nos aspectos humanos e não nos aspectos formais e mais caricatos do tema. Foi um mês de trabalho onde todos os dias esses atores viviam um grande mergulho nestas questões mais subjetivas (...) as personagens realmente nasceram dessas vivências, dessas pessoas, o roteiro

⁷⁴ ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. Pág.155-156

⁷⁵ Estamos aqui embasados em depoimentos do preparador sobre o processo de preparação do elenco de “Bicho de sete Cabeças”.

estava muito livre, o próprio personagem do Gero Camilo, o Ceará, não tinha texto verbal nenhum, a diretora não tinha escrito nada, ela tinha uma vaga noção do que precisava com aquele personagem, mas o gero Camilo criou tudo. O Gero Camilo em um hospital e o Marco Cesana em outro, todos os outros atores estavam preparados para fazer aquilo, mas os dois começaram a trazer e foram pinçados, foram eleitos para fazer aquelas personagens...”⁷⁶

“Bicho de sete cabeças” foi o primeiro trabalho de Sérgio Penna no cinema. Com uma temática delicada, submergida do universo da loucura, o filme baseado no livro “O canto dos Malditos” de Austregésilo Carrano, conta a história de Neto, um adolescente paulistano que é internado pelo pai num manicômio, quando este descobre que seu filho está fumando maconha.

Diante da complexidade da temática e buscando uma estética realista, a diretora Laís Bodansky convidou Sérgio Penna para que juntos pudessem buscar a essência das personagens que comporiam a história. Calcado em um processo experimental, pois, segundo Penna, ‘o filme teve um lado de invenção’, realizado com muito estudo e com muito rigor, mas, também com muita intuição, o processo de preparação dos atores teve a duração de um mês. E como podemos observar no depoimento de Penna sobre a preparação e dos atores Gero Camilo e Marco Cesana, foi um mês, propondo, estimulando e vendo nascer cada personagem de “Bicho de sete cabeças”.

“No nosso primeiro dia de encontro com o elenco, disseram-me para não ler o roteiro. Que não era preciso, pra que já de cara eu não me preocupasse em construir um personagem, pra não estereotipá-lo. Ele viria com o processo.(...) Sabia-se apenas que era leve, ágil, feliz e perturbado como um beija-flor que sai por aí, incontente, inconteste, cheio de sede de beijos. Com esse 3X4 e o trabalho diário de praticamente um mês, e com o alpiste que

⁷⁶ Depoimento de Sérgio Penna sobre o processo de preparação do elenco para o filme Bicho de sete cabeças, com direção de Laís Bodansky, finalizado em 2001. Este depoimento foi coletado em entrevista realizada com o preparador em 13/10/2004.

Penna me alimentava, no sentido de instigar, promover e colher o mais puro néctar de um jardim humano subjetivo e comum, submergiu o Ceará. E veio que veio. No início nem falava, mas como todo passarim que se preza, foi cantando que veio ao mundo.”⁷⁷

Gero Camilo

“Tudo começou antes mesmo de eu ter lido o roteiro. E foi melhor assim, porque se eu o tivesse lido não teria criado o meu personagem. Tudo começou quando conhecemos Laís e Sérgio Penna, pessoas que nos colocaram a par da situação manicomial do País e de parte do que seria a narrativa dessa história (mas sem muitos detalhes). Pois foi essa liberdade criada em ensaios que fez com que o Bill, meu personagem assim batizado, nascesse. E ele nasceu dos outros personagens. Foi com os meus colegas, na exploração do espaço, em um determinado exercício que o Bill nasceu. Nasceu, sobretudo, um ser altamente receptivo, travesso e carinhoso, mas que podia se indignar com tudo que estava a sua volta. Nasceu de fora para dentro e criou raízes tão fundas em mim...”

Marcos Cesana⁷⁸

A busca da construção da personagem através das sensações, como podemos observar no trabalho realizado por Penna em “Bicho de sete Cabeças” e por Fátima Toledo em “Cidade de Deus” conduz o ator à busca do sentimento em primeiridade⁷⁹, do sentimento genuíno, decorrente de um repertório pessoal existente no corpo. No nível da primeiridade ativamos o repertório, mas não codificamos ou decodificamos as sensações, apenas as despertamos para serem empregadas na construção da ação e do gesto necessário à cena.

Podemos observar estas sensações em primeiridade sendo aplicadas praticamente na criação ao analisarmos materiais coletados pelos preparadores durante os ensaios, como exemplo, citaremos as cenas de preparação do ator Leandro Firmino da Hora, que deu vida ao personagem Zé Pequeno em “Cidade de Deus”. Segundo Toledo, esse ator é uma pessoa muito dócil e era necessário então despertar todo o ódio que Zé Pequeno viveria no filme.

⁷⁷ Depoimento extraído do site: www.bichodesetecabecas.com.br

⁷⁸ *idem.*

⁷⁹ Seguindo os princípios semióticos de Charles Sander Pierce, a primeiridade é o nível das sensações.

Para isso a preparadora buscou na sensibilização do ator através de provocações ativando algo que lhe incomodava, o sentimento genuíno de ódio que seria empregado na construção das ações reais daquela personagem⁸⁰.

Como outro exemplo da exploração do sentimento em primeiridade na preparação do ator e da importância da disponibilização na busca por este sentimento genuíno e, principalmente na transposição deste para a cena, podemos ressaltar um trecho da preparação⁸¹ da atriz Leona Cavalli para o filme “Contra Todos”, pois em determinado momento da preparação, Sérgio Penna diz à atriz que ela pode sair da sala onde está “trancada” e ir embora, porém, só pode ir para as ruas do lado de baixo da oficina Oswald de Andrade. A atriz então, sai percorrendo as ruas próximas à oficina, sem rumo, sem marcação, reagindo ao trânsito, às pessoas que por ali estavam passando, aos olhares de estranhamento diante da movimentação, ao semáforo que abre dando vazão aos carros, enfim, ao cotidiano e a todos os imprevistos que ele pode nos oferecer.

Nesse trecho podemos observar claramente que tanto a atriz quanto o preparador estavam buscando possibilidades de reação daquela personagem com o mundo exterior, numa busca não por respostas, mas sim por sensações que despertariam a emoção da personagem contida na cena de “Contra Todos”.

Aplicando os princípios semióticos de Peirce ao trabalho do ator para o cinema, podemos relacionar o signo icônico expressado em primeiridade em favor da construção de uma cena cinematográfica que possui como matriz de criação a indicialidade com o real e, portanto, conduz o ator a ser um signo dessa realidade construída pela ficção. Esta tríade de

⁸⁰ As cenas de preparação do ator Leandro Firmino da Hora e a cena do filme podem ser vistas no CD-ROM que acompanha esta dissertação.

representação e interpretação cinematográfica tendo o espectador como o elo decodificador, explica o esvaziamento da figura do ator em favor da construção da personagem e da decodificação do espectador. Assim, o espectador ao mergulhar na tela do cinema, mesmo sabendo que é apenas uma luz projetada, receberá este sentimento em primeiridade e realizará a decodificação de acordo com o seu repertório pessoal.

Percorrendo as etapas de preparação chegamos, logo após esse mergulho no universo pessoal do ator, ao estudo do roteiro e ao momento dos ensaios de cena, ou seja, de dar vida às falas e ao texto proposto por este ‘ator-autor’ e pelo roteirista. É o momento de dar vida às ações e gestos da personagem, para que assim o ator possa estar plenamente preparado para receber o direcionamento da ação e repeti-la quantas vezes for necessário sem abandonar as sensações experienciadas e doadas à emoção da personagem.

Durante as filmagens alguns preparadores acompanham o trabalho do ator, como é o caso de Sérgio Penna, que quando é convidado a ficar durante as filmagens aproveita para trabalhar ‘uma espécie de aquecimento, ativando alguns pontos chaves do ator’ para conduzi-lo à temperatura da cena que será filmada.

Já Fátima Toledo diz que seu trabalho termina assim que inicia os ensaios de cena e as marcações, mas a preparadora também propõe uma série de aquecimento aos atores antes de irem para a cena, como afirma a seguir:

“Aqui termina o trabalho do preparador, porque os ensaios de cena, as marcações e a direção propriamente dita fica por conta do diretor do filme”⁸²

⁸¹ Tivemos acesso a este material durante um workshop realizado por Sérgio Penna em março de 2004 em São Paulo. A preparação do elenco de “contra Todos” foi realizada durante o mês de agosto de 2002 na oficina Oswald de Andrade, também na cidade de São Paulo.

⁸² Depoimento de Fátima Toledo extraído do documentário produzido pela produtora O2 filmes sobre o processo de preparação dos atores para o filme Cidade de Deus.

Entretanto, o estar presente ou não nas filmagens independe somente da vontade e do objetivo do preparador, pois quem decide a participação desse profissional e a importância dele no *set* é o diretor. Sem dúvida, existem filmes em que a presença do preparador no *set* é indispensável, principalmente aqueles que possui uma carga dramática subjetiva muito grande, mas essa decisão cabe somente ao diretor do filme.

Como podemos observar neste breve panorama acerca do processo de preparação de atores para o cinema brasileiro contemporâneo, a subjetividade do ator e sua doação plena em busca do naturalismo e da organicidade para a construção da cena é tida como o grande elo de criação e experimentação em busca de uma efetiva ligação indiciada com a realidade. E assim, os pressupostos experienciados por teóricos teatrais desde o início do século XX, vêm mais uma vez, dar sustentação à arte do ator independente da mídia para qual atue.

O trabalho de Sérgio Penna e Fátima Toledo, assim como de outros preparadores que não foram citados nesta pesquisa, mas que já colaboraram e ainda colaboram para o aprimoramento do trabalho do ator no cinema, são a comprovação efetiva da importância da preparação do ator para este palco. Seja através do processo criativo ou da adequação do instrumental, corpo e voz, apresentar aos atores o como lidar com este universo da tecnologia e da mediação em favor de seu trabalho, apontando o naturalismo não como fator externo e cotidiano, mas como fator inerente ao ser do ator e a sua disponibilidade para viver cenas cotidianas doando sua essência em favor de um outro organismo vivo chamado de personagem.

Conclusão

“O fazer-pensar arte com as novas tecnologias significa estabelecer laboratórios e experimentos em busca de uma linguagem de representação”

Júlio Plaza

Ao iniciarmos esta pesquisa, a nossa preocupação estava debruçada em tentar entender o processo de criação do ator e o como levar para o cinema ou para as mídias audiovisuais, um corpo vivo com sentimentos e emoções, capaz de atingir o espectador e carregá-lo para dentro da cena, fazendo com que este espectador enxergasse cada plano do filme com os olhos da personagem, deixando sua emoção compor cada momento do filme.

Mas qual era o caminho a seguir para termos este corpo vivo? Romper com os paradigmas do cinema clássico, no qual o ator é apenas o instrumento de representação, partindo do texto decorado e de marcações precisas para dar vida à suas personagens?

Acreditávamos desde o início na importância do trabalho do ator para a construção da obra cinematográfica ficcional e tínhamos por objetivo traçar caminhos que pudessem conduzir o ator a levar para a tela a sinceridade.

Em busca de respostas, partimos para uma proposta de pesquisa prática. A escolha pelo caminho prático se deu pelo ideal de buscarmos possibilidades, de testar sem ter que acertar, que dar certo, segundo o professor Júlio Plaza⁴, o fazer-pensar arte na universidade significa o estabelecimento de laboratórios vivos que vão de encontro ao esgotamento do campo dos possíveis, pois, *“a arte (...) é um discurso sobre um fenômeno”*.

⁴ PLAZA, Júlio. “Arte, Ciência e pesquisa: Relações”. in Revista TRILHAS-UNICAMP, número 6. Pág.30

Tendendo à singularidade, o campo artístico parte de um estudo sobre o próprio objeto, utilizando para isso possibilidades perceptivas do artista, buscando o experimental e trabalhando num âmbito criativo.

Embora não pretendêssemos nesta pesquisa estabelecer um processo criativo com a finalidade de desenvolvimento de um filme ou espetáculo, buscávamos na prática, respostas que nos eram muito claras teoricamente e, partimos então, para dois trabalhos que seguiram simultaneamente: o laboratório com os atores e um trabalho pessoal de experimentação.

Ao partirmos para uma análise da prática, algumas necessidades teóricas surgiram, principalmente, por entendermos o cinema como um processo de significação. A partir de então lançamos mão da teoria semiótica proposta por Charles Sander Peirce com o intuito de observar as relações entre a linguagem cinematográfica e o trabalho do ator, pois, atuar para o cinema é trabalhar a poética singular e indeterminada do ator em relação ao hipercodificado e fortemente determinado instrumento tecnológico.

Em “À procura da essência do ator” através do estudo sobre o processo de preparação do ator para atuar no cinema, podemos concluir que a arte do ator independe completamente do meio para o qual ele atua, pois, o ser ator é doar-se por completo à criação e à sua arte, seja ela apresentada no palco teatral, cinematográfico, televisual, enfim, nos palcos intermediados pelo olhar do espectador ou pelo olhar de uma câmera, em fragmentos ou em plano geral, o ator tem de estar lá em busca da plenitude da arte de representar.

Entretanto, toda criação artística está centrada em técnicas e conhecimento de suportes e linguagens, e assim, ao pesquisar o trabalho do ator em favor deste meio permeamos dois universos e estabelecemos cruzamentos entre estes, visando a

singularidade e a poética da arte de representar, ou seja, a organicidade/vida que perpassa o olhar mecânico atingindo o espectador.

Segundo o filósofo Gilles Deleuze⁸ todo o conhecimento humano é uma tentativa da organização do caos e é justamente a visão sensitiva sobre este caos, transpondo-o para um objeto sensível, o âmbito em que se dá o conhecimento artístico que se traduz em espetáculos.

Percorrendo esse caminho esta pesquisa vai ao encontro de uma busca que já está acontecendo no cenário cinematográfico contemporâneo brasileiro: a importância do ator para a construção da obra cinematográfica. Como explicitado por Sérgio Penna:

“Esse cinema que a gente tem feito, esse cinema que aposta no realismo na memória brasileira que trabalha com o naturalismo, que vai em busca da verdade, os atores tem sido co-autores deste cinema sem dúvida nenhuma. Essa geração nova de diretores tem trabalhado ao lado dos atores e você vê isso no resultado. (...)o ator tem contribuído para uma linguagem realista e realmente muito próxima da verdade, o que grande parte dos diretores tem apostado”⁸³.

Tendência da cena contemporânea, sem dúvida alguma o trabalho do ator e sua doação em favor do enriquecimento dramático da obra, faz-se fundamental para um cinema que busca a verdade e a sinceridade em cena, mas é também imprescindível a toda e qualquer produção cinematográfica.

⁸ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. “O que é a filosofia?”. Pág. 155

⁸³ Entrevista realizada em 13/10/2004.

Bibliografia

Teatro

- ADLER, Stella.** Stella Adler sobre Visen, Strindberg e Chekhov. Rio de Janeiro: editora Bertrand Brasil, 2002.
- ARTAUD, Antonin.** O Teatro e Seu Duplo. São Paulo: editora Martins Fontes, 1999.
- ASLAN, Odete.** O Ator no Século XX. São Paulo: editora Perspectiva: coleção Estudos, 1994.
- BARBA, Eugênio e SAVAREZA, Nicola.** A Arte Secreta do Ator - Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas/SP: editora Hucitec/UNICAMP, 1995.
- _____. Além Das Ilhas Flutuantes. Campinas/SP: editora UNICAMP, 1996.
- BURNIER, Luís Otávio.** A arte do ator: da técnica á representação. Campinas/SP: Editora UNICAMP, 2001.
- BONFITTO, Matteo.** O Ator Compositor : As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: editora Perspectiva, 2001.
- CANDIDO, Antônio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida e GOMES, Paulo Emílio Salles.** A Personagem de Ficção. São Paulo: editora Perspectiva. Col. Debates, 1997.
- CHEKHOV, Michael.** Para o Ator. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.
- COHEN, Renato.** Work in progress na cena contemporânea. São Paulo: editora Perspectiva, 1998.
- FERRACINI, Renato.** A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator. Campinas/SP: Editora UNICAMP, 2001.
- FORNO, Adriana Dal.** A Organicidade do Ator. Dissertação. (mestrado em artes) Campinas/SP: UNICAMP, Instituto de Artes, 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy.** Em busca do teatro pobre. São Paulo: editora Perspectiva, 1989.
- GUINSBURG, J.** O teatro no gesto: Semiologia do teatro. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- JANUZELLI, Antonio.** A aprendizagem do ator. São Paulo: editora Ática, Série Princípios, 1986.
- JEUDY, Henri-Pierre.** O Corpo Como Objeto de Arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

- NUNES, Sandra Meyer.** O corpo que pensa: o treinamento corporal na formação do ator(Stanislavski, Artaud, Grotowski, Barba, Antunes Filho). Dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica), São Paulo: PUC/SP, 1998.
- OLIVEIRA, Amilton Monteiro de.** Ator: teatro, cinema e televisão. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas). São Paulo: Eca/USP, departamento de Artes, 1987.
- PALLOTTINI, Renata.** A construção da Personagem. São Paulo: editora Ática, Série Fundamentos, 1989.
- PAVIS, Patrice.** Dicionário de Teatro. São Paulo: editora Perspectiva, 1999.
- PRÓCHNO, Caio C. S. Camargo.** Corpo do Ator: metamorfoses e simulacros. São Paulo: FAPESP Annablume, 1999.
- RICHARDS, Thomas.** At work with Grotowski on physical actions. Routledge London, 1996.
- ROUBINE, Jean-Jacques.** A Linguagem da Encenação Teatral 1890-1990. Rio de Janeiro: editora Jorge Zahar, 1982.
- _____. A Arte do Ator. Rio de Janeiro: editora Jorge Zahar, 1987.
- SILVA, Regiane Caminni Perreira da.** O ator televisual nos trânsitos do tecido cultural midiático. Dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica) São Paulo: PUC/SP, 2001.
- STANISLAVSKI, Constantin.** A Preparação do Ator. Rio de Janeiro: editora Civilização Brasileira, 1990.
- _____. A Criação de um Papel. Rio de Janeiro: editora Civilização Brasileira, 1995.
- _____. A construção da Personagem. Rio de Janeiro: editora Civilização Brasileira, 1970.
- _____. Manual do Ator. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.
- VIRMAUX, Alain.** Artaud e o Teatro. São Paulo: editora Perspectiva, coleção Estudos, 1978.

Cinema

ANDREW, James Dudley. As principais teorias do cinema: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

AUMONT, Jacques e outros. A Estética do Filme. Campinas/SP: editora Papirus, coleção Ofício de Arte e Forma, 1995.

_____. A Imagem. Campinas/SP: editora Papirus, 1989.

BALÁZS, Béla. “O homem visível” in A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier) Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

_____. “Nós estamos no filme”. in A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier) Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

_____. “A face das coisas”. in A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier) Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

_____. “A face do homem”. in A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier) Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

_____. “Subjetividade do objeto”. in A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier) Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BAZIN, André. O Cinema. São Paulo: editora. Brasiliense, 1991.

CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

COMPARATO, Doc. Da Criação ao Roteiro. Rio de Janeiro: editora Artemídia Rocco, 1997

CORRÊA, Ana Paula Barbosa (Nikita Paula). Vôo Cego do ator no cinema Brasileiro: experiências e in experiências especializadas. São Paulo: editora. Annablume/ Belo Horizonte: Fumec, 2001.

DELEUZE, Gilles. A Imagem-Tempo. São Paulo: editora Brasiliense, 1990.

_____, **GUATTARI, Félix.** O que é a filosofia? São Paulo: editora 34, 2000.

_____. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: editora 34, 1995.

ECO, Umberto. Obra Aberta: formas de indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, sd.

- EISENSTEIN, Serguei.** “O sentido do filme”. Rio de Janeiro: editora Jorge Zahar, 2002.
_____. “A forma do filme”. Rio de Janeiro: editora Jorge Zahar, 2002.
- EPSTEIN, Jean.** “A inteligência de uma máquina – excertos”. In A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier) Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- GERBASE, Carlos.** Cinema: Direção de Atores. Porto Alegre/RS: editora Artes e Ofícios, 2003.
- HOWARD, David, MOBLEY, Edward.** Teoria e Prática do Roteiro. Rio de Janeiro: editora Globo, 1996.
- LYRA, Bernadette.** O movimento e os corpos nos filmes burlescos in Corpo & Mídia (org. Bernadette Lyra e Gelson Santana), São Paulo: editora Arte & Ciência, 2003.
- MACHADO, Arlindo.** Pré-cinemas & Pós-cinemas. Campinas/SP: Papyrus, Coleção Campo Imagético, 1997.
- MARNER, Terece St. Jonh.** A direção Cinematográfica. São Paulo: editora Martins Fontes, sd.
- MARTIN, Marcel.** A linguagem cinematográfica. São Paulo: editora. Brasiliense, 1990.
- MEIRELLES, Fernando de Souza, MANTOVANI, Bráulio, MULLER, Anna Luiza.** Cidade de Deus: o roteiro do filme. Rio de Janeiro: editora Objetiva, 2003.
- MERTEN, Luiz Carlos.** Cinema: entre a realidade e o artifício. Porto Alegre/RS: editora Artes e Ofícios, 2003.
- MORIN, Edgar.** “A alma do cinema”. In A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier) Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- MULVEY, Laura.** “Prazer visual e cinema narrativo”. In A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier) Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- MUNSTERBERG, Hugo.** “A atenção” in A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier) Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
_____. “A memória e a imaginação”. in A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier) Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
_____. “As emoções”. In A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier) Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- MURCH, Walter.** Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre. Rio de Janeiro: editora Jorge Zahar, 2004

NAREMORE, James. Acting in the Cinema. University Of California Press, Los Angeles, 1990.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. São Paulo: editora Perspectiva, 1999.

PLAZA, Júlio, TAVARES, Monica. Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais. São Paulo: editora Hucitec, 1998.

PLAZA, Júlio. “Arte, Ciência e pesquisa: Relações”. In Revista TRILHAS-UNICAMP, número 6, 1997.

PUDOVKIN, V.I. Diretor e Ator no cinema. São Paulo: editora Iris, s.d.

RODRIGUES, Chris. O cinema e a produção. Rio de Janeiro: editora DP&A, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora visual verbal. São Paulo: editora Iluminuras, 2001.

_____. Semiótica aplicada. São Paulo: Pioneira ThomsonLearning, 2004.

_____, **NÖTH, Winfried.** Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia. São Paulo: editora Iluminuras, 2001.

VANOYE, Francis, GOLIO-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas/SP: editora Papyrus, Col. Ofício de Arte e Forma, 1994.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena. São Paulo: editora Cosac&Naify, 2003.

_____. D. W. Griffith: O nascimento de um cinema. São Paulo: editora Brasiliense, 1984.

Sites de Pesquisa

Bicho de sete Cabeças. Site oficial do filme. Disponível em: <http://www.uol.com.br/bichodesetecabecas>. Último acesso em: 10/08/2004

Cidade de Deus. Site oficial do filme. Disponível em : <http://cidadededeus.globo.com>.

Acessado em 15/09/2004

Fátima Toledo. Método de preparação. Disponível em: <http://studiofatimatoledo.com.br>.

Último acesso em : 12/06/2004

Sérgio Penna. Preparação do elenco de Bicho de sete cabeças. Disponível em:

<http://www.sergiopenna.com> . Último acesso em 10/06/2004

Filmes

CIDADE DE DEUS (filme). Direção de Fernando Meirelles. São Paulo: Distribuição Imagem Filmes, 2003. 130 min., color, V.o. 35mm.

BICHO DE SETE CABEÇAS (filme). Direção Laís Bodansky. São Paulo: Distribuição Columbia Tristar, 2002. 88 min, color, V.o. 16mm.